

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2019

Karolína Františová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klavír

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Moje praxe v klavírním triu, jeho historie a vývoj**

BcA. Karolína Františová

Vedoucí práce: MgA. Martin Kasík Ph.D.

Oponent práce: doc. Boris Krajný

Datum obhajoby: 7.6. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMINGS ARTS IN PRAGUE

**MUSIC FACULTY**

Art of Music

Piano

**MASTER´S THESIS**

**MY EXPERIENCES IN PIANO TRIO, ITS HISTORY  
AND DEVELOPMENT**

**BcA. Karolína Františová**

Supervisor: MgA. Martin Kasík Ph.D.

Examiner: Doc. Boris Krajný

Date of thesis defense: 7.6.2019

Academic title granted: MgA.

Prague, 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Moje praxe v klavírním triu, jeho historie a vývoj

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

### **1. 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.



## Poděkování:

Chtěla bych poděkovat Tomáši Jamníkovi, řediteli Akademie komorní hudby, který ve mně probudil počátky zálibení ke komorní hře a který jako jeden z mála udržuje na české scéně komorní hru v pohybu.

Mému skvělému profesorovi, Martinovi Kasíkovi, za 6 let krásného obohacujícího studia.

Můj nejhlubší vděk a obdiv patří mým báječným, nezaměnitelným kolegům z tria, Filipovi Zaykovovi a Vilému Petrasovi. Vděk, protože tato práce by bez nich nikdy nevznikla, trápila bych se jako jedna ze statisíců pianistů se Chopinovými etudami a nepoznala bych nikdy čistou radost z dělání hudby.

A obdiv, že to se mnou i po třech letech pořád vydrží a stále je to baví.

## **Abstrakt:**

Magisterská práce s názvem *Moje praxe v klavírním triu, jeho historie a vývoj*, je souborem postřehů, rad a získaných zkušeností, které jsem posbírala za tři roky naší společné cesty s klavírním triem Incendio. Popíši náš způsob cvičení a zkoušení. Dotknu se věcí, které by hráč v jakémkoli souboru měl dodržovat. Ze své zkušenosti i praxe mých kolegů rozeberu slavné i méně známé komorní soutěže a co vás na nich může čekat. Popíši jeden z našich největších úspěchů členství v European Chamber Music Academy. Výhody, které pro nás tím plynou, nedocenitelné zkušenosti, jež jsme díky tomu získali, a způsob, jak se do této asociace dostat.

Dále interpretačně rozeberu část našeho repertoáru. Uvedu rady, které jsme získali z našich zahraničních cest, soutěží, koncertních zkušeností. Nastíním přístup ke skladbám a jejich nastudování, který je v zahraničí běžný.

## **Abstract:**

This thesis is not an investigatory one, it is merely a set of observations gathered during three years of performing in a piano trio. Below, I describe ways of practicing and rehearsing, I also mention a set of rules that every chamber ensemble member should follow. In my experience, I introduce prestigious and also not very well known competitions for chamber ensembles and what can one expect when attending them. I depict one of our ensemble's most valued success - being a member of the European Chamber Music Academy. I mention advantages of the ECMA membership, the experience we have been gathering, I do not fail to mention a way to apply for this particular organisation.

Further, I describe a significant part of our repertoire list and I also mention a number of good advice we received from abroad - when attending masterclasses, competitions and performing concerts. We are also very grateful to have learned a different approach to chamber music in general thanks to our travels abroad.

## Obsah

<b>Úvod.....</b>	<b>2</b>
<b>1. Historie klavírního tria .....</b>	<b>4</b>
<b>1.1. Klavírní trio v klasicismu .....</b>	<b>5</b>
1.1.1. Joseph Haydn .....	5
1.1.2. Wolfgang Amadeus Mozart .....	7
1.1.3. Ludwig van Beethoven.....	8
<b>1.2. Klavírní trio v 19. století.....</b>	<b>13</b>
1.2.1. Franz Schubert .....	13
1.2.2. F. Mendelssohn – Bartholdy.....	16
1.2.3. Antonín Dvořák.....	18
1.2.4. Anton Arenskij.....	22
<b>1.3. Klavírní trio ve 20. století.....</b>	<b>23</b>
1.3.1. Sergej Rachmaninov .....	24
1.3.2. Dmitrij Šostakovič.....	25
1.3.3. Bohuslav Martinů .....	25
<b>2. Zásady hry v klavírním triu .....</b>	<b>26</b>
<b>2.1. Zvuk a barevnost klavíru v klavírním triu .....</b>	<b>26</b>
2.1.1. Otevřený klavír, ano či ne?.....	26
2.1.2. Pedalizace .....	27
<b>2.2. Práce s textem .....</b>	<b>27</b>
<b>2.3. Způsob zkoušení souboru.....</b>	<b>29</b>
<b>2.4. Triové desatero .....</b>	<b>31</b>
<b>3. Významné soutěže, kurzy a koncertní příležitosti pro klavírní trio.....</b>	<b>33</b>
<b>3.1. Německé soutěže .....</b>	<b>34</b>
<b>3.2. Italské soutěže.....</b>	<b>36</b>
<b>3.3. Soutěže Polsko, Francie, Švýcarsko,.....</b>	<b>38</b>



<b>3.4. Rakouské soutěže .....</b>	<b>40</b>
<b>3.5. Soutěže Austrálie, Velká Británie, Bulharsko.....</b>	<b>41</b>
<b>3.6. Plovdiv International Chamber Music Competition .....</b>	<b>42</b>
<b>3.7. Kruh přátel hudby .....</b>	<b>43</b>
<b>3.8. ECMA.....</b>	<b>43</b>
<b><i>Závěr.....</i></b>	<b>46</b>
<b><i>Seznam použité literatury a pramenů.....</i></b>	<b>48</b>

## Úvod

Zvolit si téma této magisterské práce bylo v porovnání s volbou tématu bakalářské práce velmi jednoduché. Již v posledním roce bakalářského studia jsem se začala intenzivně věnovat komorní hře a během mého magisterského studia se mé zaměření vyprofilovalo čistě na tuto oblast.

Nejprve se v práci zaměřím na historii a vývoj klavírního tria, na jeho počátky a cestu, kterou během 300 let ušlo. Jeho vývoj je znatelný během jednotlivých období. Přístup ke komorní hře se během staletí měnil a dnes zaujímá důležitou pozici. Největší klavírní soutěže požadují odehrát jedno kolo v komorním souboru a ve světě patří komorní koncerty k těm nejvíce navštěvovaným. Minula doba slavných sólistů, setkávajících se společně pouze na koncertě a jedné zkoušce, ale přišel čas ustálených souborů, jehož členové spolu prakticky žijí jako rodina.

Tyto informace si ale může každý najít na internetu či přečíst v knihách. Já jsem se zaměřila spíše na svou praxi a vytyčila si jiný cíl, než opisovat věci z knih. Chtěla bych, aby komorní tradice v České republice rostla, aby se dělala s chutí a dobře. Ráda bych probudila v ostatních ne větší chuť ke komorní hře, ta je dle mého názoru velká, ale ukázala cestu, jak by se mohla vyvíjet jinak.

Tato práce není výzkumná, jedná se o soubor postřehů, rad a získaných zkušeností, které jsem posbírala za tři roky naší společné „jízdy“. Měla jsem to štěstí, že jsem natrefila na dva fantastické spoluhráče, kteří mě celou cestou provázeli. Naše začátky nebyly jednoduché. V České republice není nynější situace v provozování komorní hry nijak nápomocná. Pracovali jsme sami, pouze z vlastní iniciativy, neměli prostředky, kontakty ani žádné koncerty. Poháněla nás pouze chuť dělat komorní hudbu dál, dělat jí dobře a s chutí. Zúčastnili jsme se dvou soutěží, kde jsme se nedostali ani do druhého kola. Hráli jsme po kavárnách, v prázdných sálech na pianina bez pedálů a u nadšenců u nich doma v obývacím pokoji. Po dvou letech, kdy už nás nadšení postupně opouštělo, jsme se zúčastnili letních kurzů ISA, organizovaných vídeňskou univerzitou v Rakousku, a tyto dva týdny nám ukázaly cestu, kudy dál. Pomohly nám vyhrát první soutěž dva týdny po skončení kurzů, prohloubily naše vědomosti a bez nadsázky nám změnilы život.

V této práci popíši náš způsob cvičení a zkoušení. Dotknu se věcí, které by hráč v jakémkoli souboru měl dodržovat. Z mé zkušenosti a zkušenosti kolegů

rozeberu slavné i méně známé komorní soutěže a co vás na nich může čekat. Popíšu jeden z našich největších úspěchů, členství v European Chamber Music Academy. Výhody, které pro nás tím plynou, nedocenitelné zkušenosti, jež jsme díky tomu získali, a způsob, jak se do této asociace dostat.

Dále rozeberu část z našeho repertoáru a rady, které jsme získali z našich zahraničních cest, soutěží, koncertních zkušeností a jiný přístup ke skladbám a studiu samotného, který je v zahraničí běžný.

Pevně věřím, že tato práce probudí v několika lidech lásku ke komorní hře a alespoň jednoho člověka donutí koupit si urtext.

# 1. Historie klavírního tria

Komorní hudba byla vždy velmi oblíbená. Původně se provozovala hlavně v domácím, soukromém prostředí. Její funkce byla hlavně zábavná, uvolňující a obveselující. Při jejím poslechu i společném provozování se setkávali amatérští i profesionální hudebníci.

Uskupení houslí, violoncella a klavíru (cembala) bylo velmi oblíbené již v baroku, i když nelze hovořit o klavírním triu jako takovém. Úlohy jednotlivých nástrojů se lišily. Předchůdce můžeme vidět ve flétnové či houslové sonátě s obligátním cembalem, okrajově v triové sonátě<sup>1</sup>. Klavírní trio však vychází především z raně klasicistní sonáty pro klavír s doprovodem jednoho či dvou nástrojů. Tyto sonáty lze hrát sólově na klavír, ale také se zdvojením pravé ruky houslemi a levé ruky violoncellem. Z toho plyne, že úloha klavíru v těchto počátečních triích byla dominantní. Ráda bych podotkla, že: „*Haydnova první klavírní tria (50. léta) se ještě nazývají Clavier – Sonaten mit Begleitung einer violin und Violoncello (Klavírní sonáty s doprovodem houslí a violoncella)*.“ (2, s. 373).

Úloha violoncella posílit zvuk, byla určena také zvukovými možnostmi klávesového nástroje. I W. A. Mozart (1756-1791) ještě využíval cello k zesílení zvuku, protože basy tehdejších klavírů byly slabé. Teprve L. van Beethoven dává houslím a violoncellu úplnou samostatnost. Třívěté schéma pramení také z klavírní sonáty, čtyřvětou stavbu dává triu až L. van Beethoven (1770-1827) (2, s. 373).

Skladatelé 19. století pomalu upouští od zábavného charakteru klavírních trií v návaznosti na L. van Beethovena. Do popředí se dostává individualita každého nástroje, jeho virtuosita, barevnost, kontrast, což rozšíří další možnosti výrazové i formové.

Ve 20. století proniká do skladeb pro klavírní trio řada vlivů – taneční rytmy, jazz, soudobé nástrojové i výrazové techniky.

---

<sup>1</sup> Triová sonáta byla určena pro sólový hlas (housle, flétna atd.) s doprovodem klávesového nástroje (cembalo, varhany) a basového nástroje (violoncello, viola da gamba, fagot). Klávesový part měl vypracovanou levou ruku, kterou zdvojoval violoncellista, a pravou ruku sám klávesový hráč improvizoval podle generálbasového zápisu. Violoncellový part měl funkci zesílit, podbarvit a zdynamičtit basovou melodickou linku k sólové linii.

Sonáty s obligátním cembalem mají přesně vypracovaný cembalový part, obě ruce jsou přesně zanesené v notovém zápise. Skladatelé tím bojovali proti nevkusnému zdobení a neadekvátní realizaci generálbasu.

V následujících podkapitolách uvedu stručnou charakteristiku klavírního tria jednotlivých slohových období. Nebudu vypisovat přehled všech děl pro klavírní trio, ale zaměřím se na jednotlivé skladby hlavních představitelů daného slohu, se kterými mám interpretační zkušenost, kterou bych zde ráda uvedla. Rady, které zde uvedu jsem čerpala od svých pedagogů nebo získala ze své vlastní interpretační zkušenosti s naším Klavírním triem Incendiem.

## **1.1. Klavírní trio v klasicismu**

Jak jsem již uvedla dříve, hlavním předchůdcem klavírního tria byla klavírní sonáta s doprovodem houslí a violoncella ad libitum. Velké množství takových sonát napsali předklasičtí autoři jako F. X. Richter (1709-1789), J. Schobert (asi 1720-1767), L. Mozart (1719-1787), Bachovi synové, především C. Ph. E. Bach (1714-1788).

Jejich charakter byl převážně zábavný, milý. Dominantní klavírní part doplňovaly housle spolu s violoncellem. O podobu klavírního tria se zasloužili největší skladatelé klasicismu J. Haydn, W. A. Mozart a L. van Beethoven. V jejich díle smyčcové nástroje získaly postupně koncertantní úlohu společně s klavírem.

### **1.1.1. Joseph Haydn**

Klavírní trio J. Haydna (1732-1809) působí velice mile, vesele a hravě. Stále v nich můžeme sledovat návaznost houslí na pravou ruku a violoncella na levou ruku.

#### **Klavírní trio C dur**

Klavírní trio C dur je základní dílo Haydnova repertoáru, patří mezi nejznámější kusy. První věta je mimořádně těžká na hru oktáv. Tempo je neuvěřitelně rychlé a alexandrovské běhy nemá pouze levá ruka, ale pravá ruka v oktávách. Pokud si někdo není jistý v této oblasti techniky, doporučila bych vybrat si jiné trio. Zde si dovolím uvést několik interpretačních poznámek.

##### *1. věta Allegro:*

Oktávy začínáme vždy s pomyslým akcentem na první ze skupinky. Vyhnete se tím efektu vyrazit poslední notu, který nepomůže frázi. Nepoužíváme nikdy pedál na spojení oktáv. Dbáme na přesnou artikulaci a obloučky, které jsou v urtextu uvedené. V provedení ve fugatu použijeme místo *legata non legato*. Pomůže nám to přiblížit se smyčcovému zvuku. Obalové

ozdoby nevážeme, inspiraci hledáme v artikulaci houslí, které to ani svázat nemohou.

### 2.věta *Andante*:

Existuje řada rozdílných názorů na tempo. S naším triem jsme se nakonec přiklonili ke kompromisu, začátek věty hrajeme ve svižném, ale pořád klidném *andante* a *mollo*vou část zrychlíme o několik čísel. Díky přesvědčivému charakteru tureckého pochodu nám tato změna tempa byla vždy odpuštěna i bez změny tempa, která je uvedena v urtextu. Stále se musí dbát na přesný zápis v obloučcích. Například v klavírní melodii v prvních taktech není možné vázat noty od prvního do posledního tónu čtyřtaktové fráze. V klavírní kadenci na konci této věty v klavírní kadenci je obohacující využít fantazii a agogiku.

### 3.věta *Presto*:

Na začátku věty si nástroje odpovídají, klavír pokládá otázku a smyčce následně odpoví. Pokud první věta byla náročná na oktávy, třetí věta je velmi nepříjemná na drobnou techniku, speciálně v pravé ruce. Doporučuji ji hrát dlouhou dobu pouze pomalu, nesmíme si ji přehrát hned na počátku, špatně se to potom vrací. Ve smyčcích je velmi důležité sladit délku osminek a artikulaci. Smyčce jsou stále nositelem melodie a musí dbát na slyšitelné frázování. Housle a violoncello musí klavíristu podržet a vymluvit mu chuť k utíkání. Pedalizace je v této větě velice průzračná, funkci pedálu přebírá violoncello.

## **Klavírní trio E dur**

Klavírní trio E dur je hudebně podstatně náročnější než zmiňované trio C dur, avšak technicky není nijak záluďné. Toto trio bylo povinné pro předkolo mezinárodní soutěže ARD právě kvůli jeho hudební ošemetnosti.

### 1. věta *Allegro moderato*:

Na začátku věty se nesmí přehnat rychlost, klavír má potom nepříjemné ozdoby, které v rychlém tempu nezní hezky. Dále je nutné věnovat velkou pozornost na sladění klavírních arpeggií a smyčcového *pizzicato* v první frázi. Levá ruka nesmí být hlasitější než cellové *pizzicato*. Toto téma se mnohokrát opakuje, proto je zajímavé pokaždé stavět frázi jinak. Při opakování tématu v klavíru zkusme místo *pizzicatového* zvuku přehnat *legatovou* melodii a zkontrastovat tyto dva elementy, které se v celé větě střídají. Hlavní slovo zde mají housle a klavír, dialog mezi těmito nástroji musí dávat smysl a cello jej vyrušuje, kdykoliv jen to půjde. Tato věta je těžká pro housle, v provedení je čekají nepříjemné dvojhmaty.

## 2.věta *Allegretto*:

Jedna z nejzvláštnějších a také nejkrásnějších Haydnových volných vět. Naprosto klíčovou úlohu zde má klavír, nikde jinde jsem se nesetkala s tím, že by měl klavír hrát po většinu volné věty sám. Tato věta je barokního charakteru, jež se musí vyzdvihnout. Zvláštní pozornost se musí věnovat artikulaci a pedalizaci. Podobně jako v baroku intervalové vztahy pomohou dotvořit agogiku. Výběr tempa je rozdílný, v zápisu stojí *allegretto*, které se dá vyložit mnoha způsoby. Náš soubor zvolili rychlejší *andante*, které je pro klavír pohodlnější udržet.

V této větě je nejdůležitější udržet tah, ovšem ne na úkor rychlého tempa.

## 3.věta *Allegro*:

Tato věta je poněkud úmorná, interpretačně i posluchačsky. Téma zazní sedmkrát během velmi krátké doby, třetí věta nemá ani 4 minuty. Je nutné do interpretace vnést vtip. Pokud je to možné a stylovost to dovoluje, využijeme agogických změn. Speciálně unisono v levé ruce s cellem potřebuje hravost. Violoncello střídá společnou melodii s klavírem s vlastní melodickou linkou, ve které musí vyniknout. V prostřední mollové části je nutné dodržet přesný dynamický zápis, i když se může zdát zvláštní.

### **1.1.2. Wolfgang Amadeus Mozart**

W. A. Mozart psal svá klavírní tria pro sebe jako klavíristu pro vystoupení v kruhu přátel a mecenášů. Jeho označení *Terzette* naznačuje rovnoprávné postavení nástrojů, ale klavír má stále vedoucí funkci.

#### **Klavírní trio C dur**

##### 1.věta *Allegro*:

Klavírní trio C dur nepatří interpretačně mezi nejtěžší, pro klavír je určitě náročnější Trio B dur nebo po hudební stránce trio E dur, ale díky extrémní naivitě skladby je velmi těžké najít míru všech interpretačních složek. Při přípravě na soutěž ARD bylo studium této věty pro nás nejtěžší.

Mozart se příliš neobtěžoval s přesným zápisem dynamiky oproti L. van Beethovenovi. Doporučuji měnit charaktery podle tónin a artikulace. Klíčovou roli zde hraje klavír, housle ale zdatně sekundují. Není nutné opakovat jejich artikulaci v šestnáctinových bězích, tempo je příliš rychlé. Místo trylků v C dur stupnicích stačí hrát obal shora, v rychlém tempu není slyšet rozdíl a na tvrdším klavíru jsou trylky velmi nebezpečné. Protože Mozart nedal větší specifičnost

v dynamice, některá forte jsou až přes dvě stránky, je dobré se zamyslet nad harmonickou stavbou a podle ní zesilovat a zeslabovat. Provedení má váhavou náladu a je potřeba udržet piano po celou dobu, kterou Mozart navrhuje. Návrat reprízy bude o to efektnější.

#### 2. věta *Andante cantabile*:

Ve druhé větě není dobré zvolit příliš pomalé tempo, fráze se bude drobit, hlavně v klavíru, a celá věta bude působit těžkopádně a nudně. Pro barevný efekt si můžeme pomoci pedálem, ale je důležité striktní dodržení rytmických hodnot a odtahů. Ve chvíli, kdy je unisono pravé ruky s cellem a levá ruka má pouze bas na čtvrtové notě, nesmí se nikdy předržet levá ruku více, než je psáno. Dvaatřicetinové noty nesmí působit uspěchaně. Dvaatřicetinové staccato po první repetici se musí sladit ve všech nástrojích. Housle budou mít tendenci hrát nejkratší hodnoty, violoncello toho nebude schopné. Je zapotřebí nalézt kompromis. To stejné platí o osminových doprovodných hodnotách, střídající se ve všech nástrojích. Tady kouzlo v jiné délce nebude nikdy fungovat. S pedalizací je dobré šetřit.

#### 3. věta *Allegro*:

Poslední věta má charakter honu. Nesmí být proto příliš rychle. Je potřeba tuto větu cítit na dvě doby, jedna je příliš málo. Technika v klavíru je tu velmi náročná, pomalé cvičení je nezbytné. Smyčce nejsou pro klavíristu oporou, ve většině místech hraje sám. Hudebně je tato věta velmi jasná, pohráváním si s Mozartovými nápady se vytvoří krásná hudba.

### **1.1.3. Ludwig van Beethoven**

L. van Beethoven označoval svá tria jako *Velká tria*<sup>2</sup>. Odklání se ve svých dílech od zábavnosti k umělecky závažné hudbě, prosazuje samostatnost jednotlivých nástrojů v jejich technice i výrazu.

#### **Klavírní trio c moll op. 1 č. 3**

Beethoven je podle mého názoru nejošemetnější skladatel pro klavírní trio. Trio c moll patří mezi skladatelova nejranější díla. Slyšel ho sám J. Haydn a oproti prvním dvěma triím op. 1 se mu nelíbilo díky novátorským technikám. V první řadě stoupla důležitost violoncella. Přestože ještě nemá takovou váhu

---

<sup>2</sup> Z francouzského *Grand trio*



jako v pozdějších Beethovenových opusech, je tu slyšet od Haydna podstatný rozdíl. Tuto skutečnost se snažíme co nejvíce podpořit.

Ve chvíli, kdy si nejste jisti Beethovenovým tempovým označením, např. v první větě *allegro con brio* – může to být bráno z mnoha úhlů, doporučuji nahlédnout do knihy o kompletním Beethovenově díle *Carl Czerny on the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano*. Jsou v ní sepsaná všechna tempová označení, které Czerny po konzultaci s Beethovenem navrhuje. Tato kniha je zatím dostupná pouze v angličtině a němčině.

#### 1.věta *Allegro con brio*:

První věta má podle Czerného tempové označení 60. Toto tempo je pro klavír smrtelné, proto je třeba na přípravu do rychlého tempa co nejvíce času. Striktně se musí rozlišovat piano a pianissimo, forte a fortissimo. Pokud je v jednom nástroji forte a v ostatních fortissimo, není to jen náhodou. Přísné dodržení zápisu je nutností. Ne vždy Beethoven myslel přechod z piana na forte *subitem*. Jedna z jeho technik je postupné crescendo díky *sforzandu*. Pokud jich je v jedné frázi více, než je obvyklé, znamená to postupné crescendo prostřednictvím všech nástrojů.

Ve chvíli, kdy Beethoven nepsal *sforzanda*, dodržujte jeho plán *subita forte/subita piana*. „Počkáta“ před velkou dynamickou změnou nejsou vhodná ve chvíli, kdy je děláte pořád stejně dlouhé. Velkým rizikem je stále stejně krátká pauza na přípravu změny. Pro nácvik *subita* je zapotřebí velká důvěra, aby všichni hráči nastoupili včas. Podle nástroje, který má nejproblematictější polohu ke změně, se zvolí „počkáto“, a kdo dává nástup. Po nějakém čase takovéto práce nebude dávání nástupů na *subita* potřeba. *Fortissima* musejí být vždy zvukově vyvážená, vždy pozor na cello, ať už v klavíru či houslích. Artikulace se musí dodržovat naprosto striktně. Pedalizovat je vhodné šetrně hlavně v místech, kdy levá ruka jde do velké oktávy. Neexistuje držet pedál přes taktovou čáru.

#### 2. věta: *Andante*

Tempové označení Czerného je osminka 104, což je pocitově trochu pomaleji, než by člověk chtěl hrát. V pozdějších variacích se to ale vyplatí. Dvaatřicetinové hodnoty nejen v klavíru a v houslích, ale i violoncellu zajistí správnou nervozitu. Pozor na vedení fáze. Zatímco v hlavním tématu je oblouček přes 4 takty, ve variacích se frázování začne drobit, proto doporučuji sledovat pečlivě artikulaci.

3.věta *Quasi allegro*:

Tempové označení je půlová hodnota 58, charakter věty je menuet. Během této věty je vhodné co nejvíce odpočinout.

4.věta *Prestissimo*:

Čtvrtá věta je ve znamení prestissima s označením půlové noty 152, což je ďábelsky rychle. Doporučuji postavit největší kontrast mezi c moll částí a druhým lyrickým tématem. Je povoleno nepatrně pomalejší tempo, avšak sotva postřehnutelné. Levá ruku, i přes extrémní počet not musí, být méně než pravá ruka a méně než linka violoncella. Pedalizaci hodně omezíme, jinak bude klavír příliš nahlas.

### **Klavírní trio D dur, op. 70 č. 1 „Duch“**

V tomto triu už se prolínají klasicistní techniky s romantickými. Violoncello už zastupuje roli jako v romantismu, je povoleno více agogiky, více pedálu, více barev, více levého pedálu a více fantazie. Nikdy ovšem ne na úkor zápisu! Toto trio je jedno z nejznámějších a slibuji vám, že v Německu a Rakousku bude každý komorní hráč vědět, na jakém místě je *sforzato*, a kde už není. Nesnažme se prosím jakkoli Beethovenův zápis měnit.

Subita se dodržují striktně všude, stejně jako *sforzata* a artikulace. Píší to u každého skladatele, protože u každého skladatele se to v Čechách nedělá. Doporučuji zvýšenou pozornost třem fff a třem ppp. Mají význam nejenom dynamický, ale i agogický.

Nedoporučuji začínat repertoárově s tímto triem. Myslím si, že vhodnější je Haydn, raný Beethoven a později až toto trio. Kdo ho chce hrát správně a dobře, brzy zjistí, že je to opravdu velmi náročný kus. Protože se jedná o interpretačně velmi náročné dílo, bez kterého se neobejdete na žádné větší soutěži, věnuji tomuto dílu více prostoru než ostatním. Z povinného velkého Beethovena je ještě na výběr Trio Es dur op. 70 č. 2 a Arcivévodské trio B dur, která jsou ale interpretačně ještě náročnější a po hudební stránce už připomínají pozdní tři Beethovenovy klavírní sonáty. Díky tomuto faktu patří trio D dur mezi nejhranější Beethovenova díla, bohužel čím více lidí to hraje, tím více je známé a méně se odpouští chyby.

1.věta *Allegro vivace con brio*:

Tempové označení od Czerneho je čtvrtá 152. Pozor na hlavní motiv celé první věty. Radím opřít se o první notu ze skupinky a na čtvrté udělat odtah a s *crescendem* stoupat až na konec, nikdy se nesmí vyrazit čtvrtá nota z motivu,

rozbije se tím metrum, které staví od začátku skladby všude stejné. V E dur akordech navrhuji vytáhnout levou ruku, ne kánonickou pravou, i přestože levá ruka je nebezpečně blízko polohy violoncella. Na konci repetice ve čtyřech taktech opakujících stejnou čtvrtovou notu s tečkou dbáme na maximální souhru. Docílíme tím nejlepšího efektu bez jediné agogiky a striktního dodržení tempa a délkové hodnoty. Nástup, si myslím, není potřeba, držíme tempo a důležitá je důvěra. Výsledný efekt bude o to větší, když se navrátíme na začátek skladby bez jediné zpomalení do fortissima, a kontrastem, kdy do provedení jdeme v pianissimu a s krátkým nadechnutím. Frázování hlavního motivu platí i v provedení, kde se tento motiv střídá po jednotlivých hlasech – nemusí se zeslabovat přirozeně pokaždé stejně, ale toto pravidlo je nutné pečlivě dodržovat ve všech nástrojích. Tady už neplatí zakázaná pedalizace, v rozložených akordech v pianissimu v pravé využijeme pomoc levého i pravého pedálu. Pozor ve vedlejším tématu expozice na fortissimo místech s rozloženým kvintakordem v pravé ruce. Velký zvuk by violoncello příliš zastínil.

V provedení dbáme na lomené oktávy. Je riskantní je hrát úplně bez pedálu, ale ještě nebezpečnější je pedál držet více, než je nutné. Celá plocha bude mít větší efekt, když se dynamika podrží co nejméně po celou dobu. Ve forte, které přijde následně, využijeme možnosti dialogu mezi smyčcem klavírem. Pokud se klavír nebude snažit, zvuk bude mít daleko plnější než smyčce a přesně tomuto se musí vyhnout. Dynamická škála je forte, které ale plynule přejde ve fortissimo díky opakovanému efektu *sforzand*. Následné místo s prvním motivem expozice je technicky náročné pro všechny členy. Cvičíme jej pomalu a dáváme si pozor na artikulaci (pořád dodržovat odtah čtvrté noty skupinky), a ačkoli je celá pasáž psána ve fortissimu, uhýbáme vždy nástroji, který zrovna hraje motiv. V provedení už čeká jen jediné nové ošemetné místo, a to *leggiermente* pasáž klavíru za minimální pomoci smyčců. Doporučuji vyhnout se impresionistické barvě, která do Beethovena vůbec nepatří. Výsledný efekt bude silnější, když se dynamická práce a pedalizace omezí na minimum a docílí se zvuku šelestu se statickou barvou smyčců bez vibrata. Pak už jen přeji silné nervy.

#### 2.věta *Largo assai ed espressivo*:

Tato věta je pro mne jedna z hudebně nejnáročnějších skladeb, které jsem kdy hrála. Toto trio je v nejnáročnějších soutěžních kolech vybráno právě kvůli této části.

V první řadě je nejdůležitější zvolit správné tempo. Beethovenovo označení je osminka Largo assai ed espressivo, přičemž Largo je na metronomu od čísla 40 do čísla 60. Jako trio jsme se setkali s oběma extrémy, bylo nám razeno jak tempo velice pomalé, tak tempo hrozivě rychlé, a lišilo se opravdu o dvacet čísel na metronomu. Czerny radí zlatý střed, osminku 50, a jeho radou jsme se snažili řídit i my.

Doporučuji sladit vibrato smyčců, dvaatřicetinovou triolu nehrát příliš rychle a nevyrážet první notu. Díky pomalému tempu a hodnotám nedoporučuji hrát dynamicky staticky prvních osm taktů jen v pianu. V této větě je velké nebezpečí subitových dynamických změn. Navrhuji začít s větší pauzou mezi změnou a postupně subita zkracovat. Nesmí se opomenout, že délka počkání na změnu dynamiky záleží hlavně na smykování smyčců a akustice klavíru. Po velkém fortissimu s levou rukou ve velké oktávě není akusticky možné udělat změnu do pianissima bez menšího nádechu a dlouhé výměny pedálu. V pianissimu leggiermente je vyžadována extrémní opatrnost. Bereme ohled na to, že v jednom taktu má zaznít všech 96 klavírních not proti dvěma ve smyčcích. Měníme pedál. Je důležité vytvořit si prstoklad příjemný pro svou ruku, já prstoklad střídala na každém taktu, aby se mi ruce neunavily. Ale v zásadě platí spíše pravidlo hrát méně zvuku s rizikem menšího počtu not než hrát místo pianissima mezzoforte. Gradaci ve dvacátém pátém taktu začne klavír později než smyčce, prvně se zesiluje pravou rukou, posléze levou a crescendo se dělá pouze melodickými notami, ne těmi, co se opakují.

Je vhodné udělat několik dělených zkoušek kvůli ladění smyčců. ve dvaatřicetinových oktávách je nutné dodržet předepsané staccato. Je důležité stovebně promyslet celou větu, určit si vrchol celé skladby. Dynamicky je na samotném konci vrcholu pouze forte. Ale z naší zkušenosti vyjde vrchol díky větší sazbě v klavíru a opakovaným notám ve smyčcích právě na poslední stránce

Speciální pozornost se musí věnovat pěti posledním taktům. Souhra má být naprosto přesná, je nutné sladit délku osmin ve všech nástrojích. Z naší zkušenosti nejlépe vychází, když nástupy dává jeden z hráčů. Avšak setkali jsme se i s názorem, že naopak nemáte sledovat žádného ze spoluhráčů, hráč si má sledovat jen svou linku a držet striktně tempo. Od této verze jsme ustoupili, každopádně funguje také.

3.věta *Presto*:

Tato věta je pro klavír technicky velmi nepříjemná. Tempové označení od Beethovena je Presto, Czerný radí půlovou notu na 144, což je v podstatě pomaleji, než se většinou hraje. Doporučuji toto tempo udržet. Speciálně unisono místa v D dur ve 36 taktu doporučuji cvičit pomalu dlouho dopředu, než se pokusíte o výsledné tempo. Já jsem se tímto místem rozehrávala asi tři měsíce každý den a ani potom jsem si v tomto místě nepřipadala jistě. Speciální péči věnujeme skokům. Je dobré si říci, kam skáčete a na to místo se dívat.

Tato věta je hudebně jinak velmi jasná, dodržujme předepsanou dynamiku, artikulaci a pokusme se s tempem nejít dopředu.

Od pátého taktu po repetici doporučuji běhy rozdělit do dvou rukou.

## **1.2. Klavírní trio v 19. století**

Klavírní trio bylo v 19. století velmi oblíbené, dalo by se říci, že bylo přímo módní záležitostí. Na jeho tvorbě se podíleli všichni klavírní skladatelé. Virtuosita jednotlivých partů se sjednotila. Všechny nástroje mají své charakteristické úlohy. Náplň hudby odráží nitro a pocity skladatele prostřednictvím melodiky, bohaté, překvapivé harmonie, zvukovou barevností.

### **1.2.1. Franz Schubert**

#### **Klavírní trio č. 1 B dur D.898**

Na největších komorních soutěžích se F. Schubertovi (1797-1828) nevyhnete. Číhá vždy ve finále a umístění do posledního kola má svůj smysl, protože interpretačně je toto trio náročné, vyčerpávající, technicky nepříjemné a balančně velmi nebezpečné. Oproti druhému triu Es dur je ale technicky daleko lehčí.

V první řadě musíme myslet na to, že tato skladba má i s repeticemi 45 minut, což je délka nejdelších romantických klavírních koncertů, ovšem bez orchestrálních meziher. Ačkoli klavírní sazba není náročná, je nutné šetřit síly. S pedálem se musí zacházet velmi obezřetně, zejména v první, třetí a čtvrté větě. Já na Schuberta volím zvuk jako na Mozarta, nikdy bych nešla do hrubého forte nejen v klavíru, ale i ve smyčcích. Stále platí velmi pečlivá artikulace a dodržení urtextového zápisu. Schubert si často hraje s tichem, proto je nutné dodržovat pauzy. Ráda bych upozornila na důležitost odstínění mezi pianem a pianissimem, fortem a fortissimem. Je rozdíl mezi diminuendo a decrescendo. Decrescendo

znamená pouze zeslabovat, zatímco *diminuendo* zeslabovat i postupně trochu zpomalit.

### 1. věta *Allegro*:

18minutová první věta s tempovým označením *Allegro*, patří pro mě k nejkrásnějším triovým kusům. Je nutné si rozmyslet, jakým stylem budete přistupovat k šestnáctinové tečkované notě a jejímu vztahu k triole. Tento motiv je naprosto klíčový, v nástrojích se střídá, provází celou první větu a je naprosto nezbytné ho hrát pokaždé stejně. Věřte mi, není možné ji hrát jako šestnáctinovou notu, navíc vždy délkově totožnou. Nabízí se dvě možnosti. První možností je, že šestnáctinovou notu hrajeme proti triole stejně. V podstatě z ní udělat triolovou tečkovanou notu a mít pokaždé perfektní souhru se smyčci, protože přijdete o efekt dvě ku třem a naopak, půjdete se smyčci vždy. Tato možnost není špatná, radilo nám ji spoustu lidí, ale nakonec jsme vybrali verzi druhou. Přišlo nám, že se díky tomu ochudíme o zajímavý prvek a skladba působí daleko těžkopádněji. Na začátku skladby mi to přijde skoro až divné.

Druhá možnost je tedy šestnáctinovou notu hrát jako dvaatřicetinku. Z mého pohledu to zní lépe, odsouhlasil nám to i samotný expert na F. Schuberta Alfred Brendel. Musí se dát ale velký pozor na směšné přetečkování, které se zejména v provedení může stát. Dále je úskalí v levé ruce. místo šestnáctinové hodnoty či dokonce triolové se najednou skáče oktávou velmi daleko a strašně rychle. Toto místo jsem zásadně cvičila pouze palcem, skoky musí být stoprocentní, jinak smyčce přijdou o důležitou oporu. Další věc, na kterou se musí brát zřetel, je vyrazení této krátké noty, nepůsobí to dobře. Já jsem mírně zkracovala první notu a udělala si krátký nádech. Určitě nelze jít do takto nebezpečného skoku z *legata*. Ve vedlejším tématu hlídáme šestnáctinové místo proti triolám. Nejprve doporučuji omezit agogiku na minimum, soustředíme se na maximální souhru a až po čase zkusí smyčce zariskovat a více odfrázovat *staccato*vé běhy. Jak již jsem psala u Beethovena o postupném *crescendu* prostřednictvím *sforzata*, u Schuberta platí totéž ale u akcentů. Když vidíme několik po sobě jdoucích akcentů, prosím, nehrajme je všechny stejně. Na konci první věty se objeví *forte fortissimo*. Mysleme na něj už od prvního taktu, nesmí být žádné *forte* předtím hlasitější než toto místo. Vzhledem k délce věty si navrhuji si najít nejslabší moment. Pro nás to bylo určitě místo v C dur v provedení.

## 2. věta *Andante poco mosso*:

Dbejme na pianissima a piana. Smyčce musí být perfektně sladěné. Doporučuji pracovat s vibratem smyčců, v pianissimech využijeme jiného vibrata než v pianech. Akcenty na melodických linkách neznamenaají prudké vyrazení noty, ale větší intenzitu vibrata a větší výjimečnost noty. Nejdůležitější motiv celé věty je synkopický akcent na těžké době střídající se ve smyčcích, proti kterému stojí akcent v klavíru na lehké době. Najít míru vyrazení a intenzity si musí najít každý sám, každopádně zápis musí být přesně dodržen a ve chvíli, kdy se to dělá pokaždé, věta dostane zcela nový rozměr díky tomuto šibalskému pošťouchnutí. Akcent na lehké synkopické době po celou délku věty není omylem. Mollová část nemá s tureckým pochodem nic společného. Nejprve jsme ji hráli o něco rychleji a neřídili se předepsaným pianissimem, postupem času jsme našli větší kouzlo v mysterióznosti tohoto místa. Délka smyčců musí být sladěna s šestnáctinovými notami v klavíru.

V sedmém taktu po repetici se musí přesně dodržovat obloučky a artikulace. Obloučky po dvou jsou Schubertův charakteristický rys, nezjemňujeme odtahy a rozhodně nebereme pedál. Ve 14. taktu po repetici je jediné místo, kde jsme změnili artikulaci. Namísto obloučků po čtyřech na těžkých dobách, artikulují po dvou a poslední dvě šestnáctky beru jako předtaktí k další skupince. Tu stejnou artikulaci potom zopakují smyčce.

## 3. věta *Scherzo*:

Tato věta je technicky velmi nepříjemná, ačkoliv se to na první pohled nemusí zdát. Musíme si dávat extrémní pozor na utíkání (zejména v místech ve staccatu) a na střídání hlavního motivu mezi jednotlivými hlasy. Vždy musí být jasné, kdo je nositel melodie, ostatní se musí stáhnout, jinak nebude dodržen scherzando charakter. Někdy jsem klavírní zápis upravila ke vztahu k smyčcům. Například, ve čtvrtém taktu po první repetici nehraji všechny noty ve staccatu, ale první dlouhou a zbytek krátký, stejně jako zápis ve smyčcích. O čtyři takty později už staccata nejsou, ale motiv je pořád stejný, proto toto dodržuji po celou dobu skladby. V těchto místech je na čtvrté notě vždy akcent. Kde ovšem v klavírním partu staccata jsou, jsem věrná zápisu. V posledním taktu před A tempem se musí věnovat speciální pozornost dvěma f notám ve všech nástrojích. Oproti dvěma taktům předtím, kde je všude staccato, mají tyto dvě

noty portamenta. Nehrajeme je proto stejně jako ty předchozí! Tato fráze by měla jít do otázky.

#### 4. věta *Rondo. Allegro vivace*:

Po necelé půl hodině hraní je pocit před čtvrtou větou lehce bezmocný. V první řadě je dobrá dlouhá pauza, než se začne hrát. Doporučuji zvolit správné tempo. My jsme vybrali půlovou notu 90. Pulz je nutné cítit na jednu, na dvě bude skladba příliš těžkopádná. Schubert si celou větu hraje s opakováním stejných motivů. Nejtěžší podle mě je zahrát po osmnácté šťastně a vidět v tom jeho kouzlo. Na tomto je tato věta postavená. Schubert si hraje s rozbíjením metra, s kouskováním melodie. Začne s tématem, 4 takty pokračuje tak, jak to důvěrně známe, a v pátém taktu téma rozbije a buď začne znovu, nebo vloží jiný motiv a k tématu se vrátí. Všechny tyto Schubertovy žertíky musíme splnit. Jinak, věřte mi, tato věta je příliš dlouhá a nudná. Podle mého názoru této větě nepřísluší komičnost. Musíme dát pozor, aby se z dvou čtvrtého taktu nestala polonéza.

Důležité je vytvořit si kvalitní prstoklad u tečkovaného motivu v unisonu. Já doporučuji střídat pokaždé první a třetí prst, vychází to většinou naopak, pravá začne třetím a levá palcem. Přílišná pedalizace není vhodná. V této větě použijeme pedál opravdu minimálně. V následující části *des dur* a na konci v *ges dur*, se pedálu vyhneme úplně, jinak se nemůže docílit křišťálového zvuku a stejné artikulace jako ve smyčcích. Vždy se musí nechat vyniknout melodie, ostatní nástroje musí uhnout. V zásadě platí, že *forte* a ještě hlasitější místa bývají pouze v motivu půlových not, v drobnějších hodnotách se musí šetřit s dynamikou.

Pozor na ošemetnou část s tři půlovým taktem. Violoncello je ve velmi nepříjemné poloze a ostatní mu musí pomoci prosadit se. Doporučuji zvýšenou opatrnost v rámci tempa. Neutíkejte, ačkoliv se to bude zdát příjemnější, díky vrcholu, který posléze následuje. Upozorňuji na tři *fff*, které se poprvé a naposledy objeví o několik stránek dříve, musí se udělat rozdíl. S *pianissimem* se musí šetřit až do úplného konce, kde se objeví najednou tři *ppp*. Tempo přesto není dobré přehnat, pokud bude příliš rychlé, působí trochu legračně zejména ve smyčcích.

### **1.2.2. F. Mendelssohn – Bartholdy**



## Klavírní trio č. 1 d moll

Klavírní trio d moll F. Mendelssohna (1809-1847), je nejprve sen každého klavíristy, po pár měsících cvičení jeho noční můra. Toto dílo se ne nadarmo nazývá čtvrtým Mendelssohnovým koncertem. Klavírní part je extrémně těžký v tom zahrát všechny noty, ještě těžší je ovšem zahrát ho krásně a smysluplně. Setkala jsem se opravdu s hodně interpretacemi. Toto dílo chce hrát téměř každý klavírista v triu a smyčce mu to rádi odsouhlasí, poněvadž v jejich partu toho moc není. Drtivá většina interpretací je velmi špatná. Začneme zápisem. Jak už jsem zmínila v předchozí kapitole, ačkoli nám to nepřijde důležité, v Německu a Rakousku vám za nedodržení urtextu u Mendelssohna nemůžou dát dobrou recenzi. Všechno v notách má svůj význam, Mendelssohn nebyl hloupý člověk a byl to fantastický klavírista. To, co píše v notách, není hloupost. Ano, někdy se tím ubere na efektu, ale opakují, toto není čtvrtý klavírní koncert, je to klavírní trio a máme hrát společně s dalšími stejně důležitými nástroji. I když to smyčce zahrají z listu, nezaslouží si za to trestat.

### 1. věta *Molto Allegro agitato*:

Tady platí v zásadě vše, co jsem uvedla výše. Upozorňuji, že v klavírním partu se pedál objeví na první stránce a posléze až pak v taktu 541. Slyšela jsem mnoho interpretací, kdy klavírista nezvedne nohu z pedálu. Přirozeně, je to daleko jednodušší, ale stylovostí se přiblížíte Brahmovi. Rozložené běhy nebudou srozumitelné a stane se z toho změř akordů a velkého zvuku, který k Mendelssohnovi prostě nepatří. Je důležité dodržovat základní věci. Pokud vidíme v pianissimu jedno sforzando, dynamika zůstává, pouze jeden konkrétní akord je ve sforzandu. Nejdeme v celém taktu do forte. Mendelssohn rád píše crescendo a decrescendo a takzvané vidličky. Vždy si dá ale pozor, aby upřesnil, v jaké dynamice toto zesílení a zeslabení má proběhnout. Pokud předtím napíše dynamiku v pianissimu, je špatně dostat se díky těmto vidličkám až do forte.

V zásadě bych pedál brala v místech, kde píše legato, avšak vyměňovala bych co nejvíce. Gradaci tvořme postupně. Pokud autor napíše piano a forte má být až o šestnáct taktů později, rozvrhneme si síly, aby tomu tak skutečně bylo. Nikde se neobjeví tři fff, hráči to musí dodržet.

### 2. věta *Andante tranquillo*:

V této větě Mendelssohn pro změnu nepíše pedál nikde. Tak odvážná bych nebyla. V jeho dobách na jeho klavír toto může fungovat, v dnešních sálech by tato věta zněla suše. Doporučuji si pohrát s prací pravého a levého pedálu. Na začátku věty v pianu je v pravé ruce melodie, v druhém rejstříku bas a ve třetím

harmonické akordické výplně. Nejlepšího efektu se dosáhne střídáním levého a pravého pedálu. Na melodickou notu a basovou linku levý pedál vždy pustíme, na výplně vždy vezmeme. Ano, stane se, že levý pedál vyměníte za takt třeba čtyřikrát, ale dosáhnete daleko větší plasticity zvuku, melodie bude zpívat a výplně ji neohrozí ani v pianissimu. Je to extrémně náročné a chce to dlouho cvičit, tento prvek se ale později vyplatí nejenom u této skladby. V taktu 39 se poprvé objeví fortissimo, pozor ovšem, ve smyčcích je pouze forte. Je potřeba mít v tomto taktu silný harmonický základ, dáme si ale pozor na Brahmsův charakter. Od taktu 56 pozor na impresionistickou náladu. V pravé ruce je potřeba dokonalého prstokladu a legata, poněvadž kvůli čtvrtovým notám v levé ruce nemůže pedál trvat po celý takt.

### 3. věta *Leggiero e vivace*:

Tady přichází skutečné peklo. Doporučuji začít toto trio touto větou, protože na souhru i z technického hlediska je to nejnáročnější část. Dbejme na drobný způsob techniky. Přirovnala bych úhoz ke klasicistní běhavé sonátě, nikdy nejdeme do hrubosti a plného, tučného zvuku. K smyčcům musíme být shovívaví. Violoncellový part je velmi náročný a v unisonu sekunduje houslím. Klavírista proto nesmí začít příliš vysoké tempo, které by se s nástupem smyčců muselo zpomalit. Fortissimo nikdy nezazní v drobných hodnotách, ale v oktávových místech. Nikdy nehrajeme příliš nahlas v běžích a rozložených akordech, tam je pouze forte. Alespoň tímto nám chtěl Mendelssohn pomoci. Před začátkem skladby si představme tempo u ožehavých míst. Já si konkrétně představovala běhy v 31. a 142. taktu.

### 4. věta *Allegro assai*:

Tady už nemůže nic překvapit. Setkají se dohromady všechny techniky, které skladatel užívá v předchozích dvou větách. Pokud budeme udržovat pořád stejné tempo, nemůže se nic stát. Nenechme se zmást rozloženými akordy pod legatem. Ačkoli jsou v jedné tónině, měňme pedál co nejvíce. Samotný Mendelssohn píše první pedál až v taktu 83 a to spíše kvůli změně charakteru než klavírní pomoci. Udržme taneční a lehký charakter.

## **1.2.3. Antonín Dvořák**

### **Klavírní trio č. 4 „Dumky“**

Z našich zkušeností je to nejožehavější skladba, kterou jsme kdy interpretovali. Nejenom Čechách, ale i v zahraničí má na tuto skladbu každý

odlišný názor, a je takřka nemožné zavděčit se všem. A. Dvořák (1841-1904) tuto skladbu psal těsně předtím, než se vydal do Ameriky a korekci, kterou už nemohl stihnout, dodělával Johannes Brahms. Když porovnáme zápis například klavírního tria f moll s Dumkami, uvidíme na první pohled, že v triu f moll je v zápisu daleko méně značek, zatímco v Dumkách je na každém druhém taktu tempové, charakterové či dynamickém označení.

Na soutěži ARD v Mnichově nás Dumky stáli postup do semifinále. Poslechli jsme si kritiku, kde se musí přesně dodržovat tempová označení od autora, i když například v šesté dumce nedávají smysl. Bylo nám vytýkáno spousta věcí, od hraní na efekt, v druhé dumce rychlejší tempa, než je psáno. I některé naprosté drobnosti, jako výměny pedálů v dumce třetí. Jednou jsme na koncertě zkusili zahrát Dumky naprosto kompletně podle zápisu. Museli jsme změnit tempa, někde i agogický plán. Možná už to bylo zažitým dojmem z naší interpretace, ale navrátili jsme se k ní a rozhodli se na další soutěži zariskovat a přinést interpretaci Dvořákovu s trochou našeho vkladu. Nevyšlo to ani v Londýně, pouze jsme si vyslechli, že se tato skladba nemá soutěžně nikde hrát. Dumky jsou nádherný, soutěžně ale nevděčný kus.

Doporučuji se snažit o největší přiblížení zápisu. Co jediné nedodržuji a stojím si za tím, je pedalizace. Ve většině místech chybí, a kdyby se měnil pedál pouze ve chvíli, kdy chce Dvořák, byla by z toho opravdu zmatená změť tónů a harmonie. Někde navrhuje držet pedál třeba až 12 taktů, zkoušeli jsme to a opravdu to nefunguje.

Nechci u této skladby radit, jak by se měla hrát. Interpretací je tolik, že každý si v záplavě nahrávek najde tu svoji oblíbenou. Pokud ale jedete na opravdu velkou soutěž, z mé zkušenosti doporučuji dodržovat urtext, stejně jako u Brahmsa od samého počátku nastudování. Ve chvíli, kdy už si zvyknete na svá tempa a svou dynamiku, těžko se budete přizpůsobovat tomu, co chce Dvořák.

**Dumka č. 1** *Lento maestoso — Allegro quasi doppio movimento* (e moll–E dur):

Začátek první dumky je jedno z míst, kde je naprosto nutné si zkusit balanc s cellem. Poslouchejte se, někde je nutné vyměnit na prvních 4 taktech pedál, v jiné akustice naopak ne. Ve smyčcovém sóle, co následuje, upozorňuji také na zvukovou vyváženost, housle se musí ztratit vždy, když cello přebere melodii. Je nutné sladit vibráta. *Allegro quasi doppio movimento* je pouze dvakrát rychleji než počáteční *Lento maestoso*. Nesnažme se jít do virtuosity.

Dvořák to ani nechce, na čtyřech taktech napíše 16 interpretačních požadavků, které se v rychlém tempu nestihne udělat. Dobré je si jednou zahrát téma přesně tak, jak to skladatel chce. Dále musíme vědět, kdo a kde dává nástupy. V patnáctém taktu po dvojhře přichází fortissimo a již jsem se setkala s tím, že většina souborů vidí vysokou dynamiku a začne do toho bezmyšlenkovitě „řezat“. Doporučuji si vytvořit dynamický plán. Je zbytečné hrát plné fortissimo na druhé stránce, když vás čeká dalších padesát stran.

**Dumka č. 2** *Poco adagio — Vivace non troppo — Vivace* (cis moll):

*Poco adagio* s tempovým označením od Dvořáka 46 je na pohřební pochod dost rychle. Navrhuji si vyzkoušet tempo na metronomu a pokusit se tomu co nejvíce přiblížit. Stále mějme na mysli, že stejně jako u první dumky, by první rychlá část *Vivace ma non troppo* měla být pomalejší než závěrečné *vivace*. Rychlé části této dumky patří mezi nejtěžší technická místa. Doporučuji se místy v unisonu z prvního *vivace* rozehrávat každý den. V této dumce se poprvé objeví tři ppp. Toto místo vyžaduje co nejkouzelnější atmosféru. Při sforzandech ve dvou pianissimech nesmíme jít do vysoké dynamiky. Navrhuji zkusit postavit tuto větu pouze na kontrastu mezi rychlou a pomalou částí.

**Dumka č. 3** *Andante — Vivace non troppo — Allegretto* (A dur – a moll– A dur):

Jedna z nejkouzelnějších věcí, co kdy byla pro klavírní trio napsaná. Pozor na tempová označení. Čtvrtová nota na 69 je rychlejší, než se zdá. Není potřeba si dělat hlavu z prvního taktu v klavíru. Jestli má klavírista malou ruku, ať hraje arpeggio, zní to lépe i vzhledem k napojení melodie o takt později. V sólové melodii se nesmí utíkat ani zpomalovat. Doporučuji ji hrát co nejvíce vzdušně a s respektováním dynamického zápisu.

**Dumka č. 4** *Andante moderato — Allegretto scherzando — Quasi tempo di marcia* (d moll – D dur):

Interpretačně velmi jasná část. Dodržujeme striktně dynamiku, kterou Dvořák doporučuje. Pozor, aby v hlavním tématu v klavíru byl znatelný odtah na druhé době, utvrdí to tanečnost a nebude to znít těžkopádně. Toto se ale netýká houslí, jejich portamenta by měla znít stejně a jen jako mimochodem. Rychlé tempo na začátku skladby není vhodné. Přijdou dále ještě dvě další změny tempa, které musí být znatelně rychlejší než začátek. *Meno mosso* po dvojčáře

se doporučuji naučit z paměti kvůli nepříjemným skokům. Housle se vystřídají s úlohou klavíru na začátku a dodržují stejné frázování jako klavír na začátku, jen ve staccatu. V rychlé části dáváme pozor, abychom tempo zbytečně „nepřestřelili“. Posledních osm taktů před *meno mossem* patří k dalším velmi nebezpečným pasážím v Dumkách, rozvrhneme si, odkud a kam se bude zrychlovat. Smyčce jsou tu naprosto podřízené klavíru. Konec čtvrté dumky s označením tři ppp bereme jako nejtišší místo celého cyklu. Krásný efekt je tuto dynamiku dodržet. Violoncello hraje pianissimo, housle tři ppp a klavír s extrémním pnutím v konečkách prstů ještě slaběji než housle. Do konce čtvrté dumky by se mělo hrát *atacca*. Po čtvrté dumce je opravdu vhodná dlouhá pauza.

### **Dumka č. 5 *Allegro* (Es dur – Es moll).**

Interpretačně i technicky jednoduchá ve chvíli, kdy se striktně dodržuje zápis. Pozor na zbytečně rychlé tempo. Častější přeměny pedálu, než navrhuje Dvořák, jsou nutností. V posledních pěti taktech je opravdu nepříjemné místo na souhru.

### **Dumka č. 6 *Lento maestoso* (c moll – C dur):**

Pozor na tempové rozvržení skladby. Dvořák chce osmkrát změnit tempo během čtyř minut. Každá změna musí mít své opodstatnění a musí znít přirozeně. Doporučuji velmi dodržovat dynamiku. Hlavně ve vrcholech nám Dvořák dává jasnou indicii, jak si představuje dynamické rozložení a balanc. Nabízí dynamickou škálu šesti stupňů a je škoda jich nevyužít. Je nutné si jasně říci, kdo má kde melodii. Často se děje, že je melodie v houslích a violoncello ji pouze motivicky doplňuje a naopak. Tato místa najděte a striktně dodržujte. Doporučuji udělat speciální atmosféru v C dur místě se třemi ppp. Pro klavíristy je to druhé nejtišší místo v celém cyklu a udělejme z něj mimořádnou záležitost. V *lento* v houslové melodii nechme zpívat housle. Tuto část cítíme jako cikánský folklór, nechte housle dělat, co se jim zlíbí, je to jejich jediné větší sólo v celém cyklu.

Vrchol celých dumek je postaven trochu nešťastně, ačkoli to musel být Dvořákův záměr. Celá gradace před ním je ve violoncellu, které i když hraje ve fortissimu, je ve velkém riziku, zda-li bude pod fortissimem v houslích a klavíru slyšet. I když je to těžké, přípravu celého vrcholu Dumek necháme opravdu na violoncellu. Samotný vrchol potom trvá 4 takty. Už se mi stalo v akusticky

špatně řešeném sále, že jsem byla nucena hrát vrchol na klavír pocitově pouze v mezzoforte. Takto ale Dumky napsané jsou, nástrojově jde o velmi vyrovnanou skladbu, žádný tu nemá klíčovou úlohu, melodie se prolínají a v tom je jejich krása.

#### **1.2.4. Anton Arensky**

##### **Klavírní trio č. 1 d moll**

Toto dílo A. Arenského (1861-1906) je pro klavíristu velmi nevděčné. Ačkoli na první pohled vypadá, že v klavírním partu nic těžkého není, opak je pravdou. Díky d moll tónině jsem v některých místech vzpomínala na trio d moll F. Mendelssohna, pouze s tím rozdílem, že tento kus není tak efektní. Proto je potřeba na jeho přípravu více času, klavír tady má naprosto stěžejní úlohu a potřebuje naprostou technickou jistotu.

##### *1. Věta Allegro moderato:*

Arensky se neobtěžoval napsat příliš mnoho interpretačních záměrů do not, každopádně bez určitého interpretačního zásahu tuto skladbu hrát nemůžete. Velkou pozornost věnujte změnám tempa. Označení *piú mosso* se může vysvětlit všelijak. Při všech nástupech a změnách tempa dbáme v první řadě na klavír, technicky je první věta velmi nepříjemná. Velkou pozornost musíme věnovat provedení. Arensky zde nepíše Tempo primo, ačkoli je naprosto logické, že se do něho musíme vrátit, protože ve 21. taktu provedení přichází v klavíru učiněné „peklo“. Domluvte se se smyčci, jakým způsobem a kdy se do Tempa prima vrátíte. My jsme zvolili způsob změny okamžitě s nástupem repetice. Můžete se ale do něj dostat i postupně. Klavírista se nesmí nechat unést smyčci do příliš vysokého tempa. Setkala jsem se s interpretacemi i nahrávkami, kdy klavírista hraje náročné trylkové místo v provedení bez trylků. Myslím, že je to škoda, nehnela bych se do větších temp za úkorem naprosté změny v zápisu.

##### *2. věta:*

Nevinně vyhlížející věta je pro klavíristu skutečným oříškem. Oprstokladujte si co nejlépe všechny běhy v pravé přes 4 oktávy, které vás čekají. Lepšího efektu dosáhneme, když nebudeme vůbec brát pedál, je to ovšem velmi riskantní. Smyčce nám tady nepomohou, naopak jejich pizzicata nejsou většinou ani slyšet, proto s pravou rukou, ale hlavně i levou, musíme uhnout, aby byla slyšet melodie. Po repetici nemějme chuť utíkat. Smyčce musí držet

tempo. První svobodné místo přijde až s kadenčním místem od velkého E přes pět oktáv. Tady je nutné hrát mírně agogicky, budíme ale ohleduplní na smyčce, kteří se musí napojit ve správný čas. Pomáhejme si nepatrnými akcenty. Všechny rozložené kvintakordy přes čtyři oktávy si rozkládám do obou rukou

### 3. věta *Adagio*:

Nádherná věta s podtitulem Elegie je interpretačně velmi jasná. Pozor na rytmický prvek dva ku třem, střídající se ve všech nástrojích. Nechodíme zbytečně do velkých dynamik, tato věta je tklivá, zádumčivá a fortissimo k ní určitě nepatří. *Piú mosso* je náročné pro smyčce. Je vhodné věnovat pár dělených zkoušek intonaci a stejnému smykování, klavírista by se měl zúčastnit také, je naprosto nutné sladit nejenom smyčce, ale i alikvóty klavíru. V opakovaném tématu, kdy melodii přebírají housle, dbáme na zvýšenou opatrnost souhry levé ruky s cellem.

### 4. věta *Allegro non tropo*:

Tato věta působí legračně, pokud se hraje příliš rychle. Díky smyčcovému tremolu, které zazní vždy, když fráze dosáhne vrcholu, není možné ji hrát ve zběsilém tempu, třebaže to k tomu svádí. Ačkoli Arensky nepíše jiné tempové označení, doporučuji hrát druhé téma o něco pomaleji než první. Tady platí opačné pravidlo než u druhé věty, klavír musí držet smyčce, aby se nedostávali pořád do většího tempa. Dejte si extrémně záležet, jak vystavit vrchol celé skladby, tedy 12 taktů před závěrečným *Andante*. Já doporučuji nejprve gradačně zpomalovat a po vrcholu, ve smyčcových tremolech a ve vašich lomených oktávách, tempo postupně zvyšovat. Z mé zkušenosti nefunguje do vrcholu pouze vletět, musíte ho připravit. Závěrečná část v *andante* je nádherná sama o sobě a není nutné ji jakkoli měnit. Doporučuji věnovat zvýšenou opatrnost arpeggiím v levé ruce, vždy musíme všechny tóny zachytit pedálem. V *allegro molto* jsme zvolili nižší tempo a zrychlovali jsme až na posledních sedmi taktech.

## 1.3. Klavírní trio ve 20. století

Na skladatele 20. století působí řada vlivů souvisejících s čím dál tím rychlejší modernizací, rozvojem techniky, globalizací, na druhé straně národnostní uvědomělostí, sociální i politickou situací, konzumní společností i uměleckou avantgardní vyhraněností. Ve vážné hudbě můžeme hledat prvky

jazzové, folklorní, moderní i klasickou harmonii, úplnou atonalitu. Tyto vlivy můžeme spatřit v klavírních triích významných skladatelů 20. století.

### **1.3.1. Sergej Rachmaninov**

#### **Klavírní trio č. 1 g moll**

Skladba S. Rachmaninova (1873-1943) s tempovým označením *Lento Lugubre*<sup>3</sup> je první trio, které jsme kdy hráli. Doporučuji začít něčím hudebně a stavebně jednodušším. Ačkoli jsme si toto o tomto triu mysleli, není tomu úplně tak.

Musí se dávat pozor, aby toto trio nebylo plné patosu a nepůsobilo příliš velikášským dojmem. Není to Rachmaninovo velké trio, je třeba k němu přistupovat jako k souboru krásných melodií a lyricky zamyšlených pasáží. Tři ppp se objeví pouze na začátku ve smyčcích, proto je nutné si dát pozor na úvodní čtyři takty ve smyčcích. My jsme zrychlili tempo na dvaatřicetinovém taktu, aby měl klavír šanci přirozeněji vplout. Doporučuji se vyhnout velkým rubatům a velkým zpomalením, ke kterým toto trio vybízí. Ve violoncellových melodiích dbáme přísně na zvukovou vyváženost. Melodii se pomůže výrazným basem, výplně v pravé ruce musí stranou. Po *Piú vivo* přijde ještě *con anima* a posléze nejnáročnější technické místo skladby. Nepřežeňme tempo. Od taktu 70 jsem přebírala šestnáctinové hodnoty v pravé ruce do levé ruky pokaždé na poslední tři noty ze skupinky. Je třeba si rozvrhnout sílu. Rachmaninov radí vydržet 9 taktů ve forte fortissimu, přestože vrchol přijde až na posledním taktu. Doporučuji místo fortissima v taktu 77 hrát pouze forte a zesilovat co nejpomaleji.

Od taktu sto začíná první ze dvou klavírních sól. Vymyslete stavebně, jak docílit toho, aby nezněly sóla dvakrát stejně. První se vrací do motivu, který už známe, druhý vede k pseudo vrcholu celé skladby. Vrchol to určitě není, pozor na zbytečné fortissimo, Rachmaninov dokonce píše pouze forte a tento vrchol jsem brala spíše jako povzdechnutí nad tím, co bylo a co ještě přijde. Rachmaninov věděl, co píše. V následující pasáži jsou smyčce ve třech fff, klavír má díky enormně vysokému počtu not pouze forte! Dodržme zápis, jinak smyčce i v jejich příjemné poloze překryjete. Repríza je úplně totožná jako expozice, pokusme se proto hrát si s malými nuancemi, aby dílo neznělo nudně. Doporučuji jinak stavět

---

<sup>3</sup> zasmušile, smutně



frázování, omezit pedál v určitých místech, pozměnit vibrato. Možností je spousta.

### **1.3.2. Dmitrij Šostakovič**

#### **Klavírní trio č. 1 c moll**

Toto dílo s opusovým číslem osm patří k dílům, které D. Šostakovič (1906-1975) psal ještě za svých studií a je věnováno kněžně *Tatianě Glivenko*, do které byl zamilovaný. Jeho lásku mu ale neopětovala a asi i díky tomu toto trio odložil a nikdy nedokončil. Některá místa musel dopisovat jeho žák, a ne všechna tempová a dynamická označení jsou z rukou Šostakoviče. Proto se domnívám, že lpění na stoprocentním dodržení zápisu v této skladbě není nutné. Setkávají se zde romantické části s moderními, které Šostakovič začne využívat v pozdějším tvůrčím období. Proto se nebojme vyzdvihnout atonální místa, lépe vyjde kontrast s lyrickými, romantickými částmi. Klavírní part je na mnoha místech velmi nepříjemný, doporučuji udělat dobrý prstoklad už od prvního nastudování, špatně se potom v rychlých pasážích mění.

### **1.3.3. Bohuslav Martinů**

#### **Klavírní trio č. 3**

Poslední klavírní trio B. Martinů (1890-1959), s podtitulem *Velké*, bylo jednou z povinných skladeb na mezinárodní soutěži ARD (2018) a v zahraničí se těší velké oblibě. Martinů jej napsal už během svého pobytu v Americe a na tomto triu je to znát. Prolínají se tu prvky jazzové, českého folklóru i moderní hudby a na první poslech toto trio může být lehce náročné. Skladba je těžká hlavně pro smyčce, v klavíru není žádné technicky náročné místo. Velkou pozornost je zapotřebí věnovat souhře a největší obezřetnost zvukové stránce.

Klavír je většinu času ve stejné oktávě jako violoncello, proto doporučuji v klavíru v celé skladbě hrát o jednu dynamickou škálu níže.

Dílo je postavené na přísném dodržení artikulace, synkopické práci a rytmické struktuře. Klavírní part může působit, že dodává smyčcům jen jakousi basovou linku bez jediné rytmické struktury, pravdou je, že v zápise je nutno tuto strukturu najít. Pedál je pomocník pouze tam, kde je to nutné, šetřete s ním, kde se dá, hlavně v první a třetí větě.

## 2. Zásady hry v klavírním triu

V této kapitole se zaměřím jak na praktické rady při zkoušení klavírního tria, tak i na následné koncertní vystoupení. Své poznatky jsem čerpala hlavně od významných pedagogů a interpretů působících v *European chamber music academy*, u kterých jsme měli čest studovat nebo konzultovat naše skladby. Detailnější popis ECMy uvedu v další kapitole.

### 2.1. Zvuk a barevnost klavíru v klavírním triu

Nyní se zaměřím hlavně na problematiku zvuku a pedalizaci klavíru. Tyto dvě otázky bývají častou příčinou velkých nedorozumění a svárů mezi hráči smyčcových, přiznejme si ale i dechových nástrojů, a klavíristy.

#### 2.1.1. Otevřený klavír, ano či ne?

Klavírní trio potřebuje rozloženou sílu energie a stejnou míru spolupráce jako smyčcový kvartet. Jeho slabina tkví v daleko větší nevyváženosti v nástrojích. Zatímco u smyčcového kvartetu je tónový a dynamický rejstřík více méně podobný, klavírní trio má zvukové elementy dva – smyčce a klavír. V mnohých přetrvává názor, že klavír je vždy moc nahlas a ve chvíli, kdy se přidá, nastává problém. Ano, čím hrubší klavírní zvuk se používá, tím méně dokáže obalit alikvóty smyčců, a naopak je zcela pohltí. Ale krása klavírního tria spočívá právě v přidání dalšího, zcela jiného nástroje, a je proto paradoxem z toho neudělat klavíristovu zvukovou výhodu. V každém triu je problém slyšet cellistu. Pokud mu akustika nesvědčí, ostatní hráči, podotýkám oba, se musí stáhnout. U klavíru to platí ještě o něco více než u houslí. Aby se nestávalo, že cellista nebude slyšet, musí být klavírista opatrný ve chvíli, kdy se levá ruka pohybuje ve stejné oktávě s cellem. Ve chvíli, kdy pouze dubluje levá ruka jeho linku, poslouchajte, jestli ho svým zvukem podporujete, anebo už zastiňujete. V každém sále, pokud je to aspoň trochu možné, doporučuji vyslat houslistu na průzkum, zda-li je cellistu slyšet i ve forte místech. Nejlepší je naučit houslistu aspoň pár akordů, slabých i hlasitých v ožehavých místech a jít si to do sálu poslechnout sám. Ve chvíli, kdy je balanc s cellem v pořádku, pro housle už bude snadné se svým zvukem trefit.

Pokud se dodržují tyto základní pravidla, nemůže se stát, že bude klavír svým zvukem přehlušovat smyčce. Proto jsem si jistá, že v klavírním triu neexistuje hrát na zavřené či polootevřené křídlo. Na soutěži se kvůli tomu strhnou body, a i pro sebeméně vzdělaného posluchače se může zdát podivné, že v klavírním triu zůstane jediný plně nevyužitý nástroj právě klavír.

### 2.1.2. Pedalizace

U klavírního tria je velké riziko smazat všechnu odvedenou práci špatnou pedalizací. Myslete na to, že pedalizace u klavírního tria musí být jiná než u sólového hraní. Šetřete s ní, kde se dá. V klasicismu je to naprostá povinnost, vzhledem k cello, které má většinou stejnou melodickou linku, jako je klavíristova levá ruka. V romantismu se už spíše jedná o věc akustiky, stále ale platí pravidlo čím méně, tím lépe. Pozor na používání levého pedálu. Ačkoli se někdy může zdát, že by bylo nejlepší, mít zavřený klavír a levý pedál držet neustále, (bohužel se s tímto názorem setkáme i při výuce na vysokých hudebních školách), není tomu tak. V klavírním triu je potřeba krásného, plného zvuku klavíru, který vám levý pedál vezme. Povolen je v pianissimu, některých pianech a pro barevný efekt. Ve chvíli, kdy je v notách mezzoforte, levý pedál musí pryč.

## 2.2. Práce s textem

Přednáška s názvem *Working with the urtext in chamber music*, člena Artis kvarteta, J. Meissela, která pojednávala o přístupu k notám a způsobu jejich zápisu, začínala rozdělením do 4 stupňů přístupu k textu.

První způsob je **hrát pouze jen podle sebe** a z textu dodržovat pouze noty. Interpret je pánem své situace a skladatele bere jen jako druhou možnost, jak to hrát.

Druhým přístupem je **dodržovat jen to, co se nám hodí**. Interpret se nechá ovlivnit nápady skladatele, avšak řídí se spíše tím, co je mu blízké. T

Třetí je **příležitostně potlačit skladatelův záměr**. Hráč dbá na zápis téměř ve všem a pouze si vzácně dovolí skladatele odsunout na druhou kolej a vnést do skladby svůj jiný pohled.

Čtvrtý přístup pak **podřizuje skladateli úplně vše**. Volnost interpretace je omezena na úplné minimum, zápis je svatý a nikdo a nic jej nemůže změnit.

Ani jeden přístup není správný nebo špatný. Záleží na skladateli a období, o které se jedná. Není správně ani špatně přistupovat ke každé skladbě jiným

způsobem. Samozřejmě nejlepší by bylo hrát z manuskriptu a odvést veškerou práci editorů sám, ale úskalí tohoto je, že je potřeba stejných, ne-li větších vědomostí, které editoři mají. Zkusím popsat pouze z našim soutěžních a kurzových zkušeností, jakým přístupem rozdělujeme skladatele my.

Do první skupiny si prozatím netroufám dát jediného skladatele. Nejvíce jsme se tomu zatím přiblížili u českých moderen, např. skladby *L. Sluky* (1928) nebo *Z. Lukáše* (1928-2007).

Druhá skupina je kupodivu pro nás například *B. Martinů*, konkrétně Klavírní trio č. 3. Díky francouzskému urtextu, ve kterém je opravdu spousta chyb jak v notách, tak tempech, rozdílné informace v partech a partituře, artikulace i dynamika, musí většinu práce opravdu odvést interpret. Jinak to nedává smysl. Bohužel je to ale jediné vydání, které se dá v dnešní době sehnat. Do této skupiny pro mě ještě patří například Šostakovič a celkově skladatelé, kteří se se zápisem moc neobtěžovali, či dodneška neexistuje pořádný urtext, jako například Arensky.

Do druhé skupiny řadím spousta skladatelů. Patří tam například W.A.Mozart, který i když se jeho díla hrají z urtextu, (Henle edition, r. 2005) neobtěžoval se příliš s ornamentickým a dynamickým označením. Kdyby interpret neudělal nic, výsledný efekt by nebyl nijak zázračný. Dále do druhé skupiny patří moderní skladatelé, bez kterých se většina velkých soutěží neobejde. Setkali jsme se s díly *H. Henzeho* (1926-2012) a *W. Rihma* (1952) a bez našeho interpretačního vkladu by spousta míst neznělo dobře. Pozor na *Antonína Dvořáka*. Jako Češi bereme tohoto skladatele jako „národní památku“. Nebudme ale překvapeni, když německý klavírista bude znát přesné tempové označení každé jednotlivé *Dumky*. Už jsme se setkali s názorem, že se v jeho případě musí dodržovat urtext stejně jako u J. Brahmsa a české „brnění“, že tuto hudbu přece musíme cítit správně i přes jiné tempové označení či dynamiku, stál naše trio postup do semifinále soutěže ARD. *Dumky* editoval po Dvořákově cestě do Ameriky zmiňovaný J. Brahms. Je diskutabilní, nakolik je vše z rukou Dvořáka či stejně velkého mistra Brahmsa. Každopádně, co je v notách, to je „svaté“, a ne vždy vlastní česká interpretace projde.

Do poslední skupiny patří bezesporu L. van Beethoven, J. Haydn, J. Brahms a F. Schubert a F. Mendelssohn – Bartholdy. Na tyto skladatele si musíme dávat velký pozor, obzvláště v Německu a Rakousku. Hrát v těchto zemích tyto skladatele bez dodržování přísného zápisu z urtextu, je interpretační

sebevražda. Ať už bude vaše pojetí jakkoli přesvědčivé, věřte mi, neprojde to. Nikde.

Ještě bych ráda doplnila své poznatky k interpretaci a jejímu ovlivňování nahrávkami skladeb nebo jinými interprety. **Nekopírujte** nahrávky. *H. Bayerle* se nás jednou zeptal, proč jedno konkrétní místo v Schubertovi hrajeme proti zápisu. Po chvíli mlčení jeden z nás pronesl, že se to takhle hraje, a tím jsme ho nemohli rozlítit více. Po několikaminutové přednášce o tom, že jsme jako 99 procent souborů, a že opakujeme jen to, co známe, přece není žádný argument k tomu, to dělat. Po krátkém zamyšlení jsme přišli na spoustu míst či celých skladeb, kde jsme se nechali ovlivnit stovkou nahrávek a odmítli poslechnout skladatelův záměr. Z mé zkušenosti se snažím řídit zásadním pravidlem, skladbu přestávám poslouchat ve chvíli, kdy ji začnu sama hrát. Samozřejmě, že ucho si už navyklo na nějakou hudební představu a nahrávku i z velké dálky v podvědomí slyší, ale určitě není zdravé kombinovat představu svou a někoho naprosto cizího, který je slavný

### **2.3. Způsob zkoušení souboru**

V našich triových začátcích nebyl způsob práce ideální. Začínali jsme prvním triem S. Rachmaninova a pamatuji si, jak jsme na prvních zkouškách řešili víceméně jen to, abychom byli spolu. Nyní, o tři roky později, máme spíše opačný problém. Každý má ke svému partu či celku tolik co říci, že nikdy nemůžeme stihnout daný zkušební plán.

Rady:

**Každou vaši zkoušku začínejte krátkou improvizací v jedné tónině.**

Pracuje se na principu „Ping Pongu“, housle zahrají čtyři takty, cello po něm zopakuje, klavír zahraje osm taktů a odpoví mu housle s cellem dohromady a tyto kombinace lze různě obměňovat podle libosti. Jediným pravidlem je odpovědět stejnou délkou improvizace a „nepustit míček na zem“ – to znamená předejít momentu ticha a pokračovat v improvizaci za každou cenu. Nemusíte se pouštět do dlouhých „jamových seancí,“ David Dolan, profesor na Guildhall school of Music and Drama a vynikající improvizátor, doporučoval 10 až 20 minut svobodného vymýšlení a střídání se v doprovázení a vedoucího hlasu. Soubor se bude po čase víc poslouchat a více si důvěřovat, protože v porovnání s improvizací a souhrou bez předem daných not je potom interpretace napsaného textu hračka.

**Zkoušení bez nástrojů.** Po našem provedení Mozartova tria nás požádal *Hyung-ki Joo, profesor z ECMy a koncertní pianista a bavič*, jestli můžeme odložit nástroje, procházet se po pokoji a do toho broukat či zpívat svou melodickou či rytmickou linku. I bez nástrojů musí být souhra perfektní a díky absenci nástrojů vyjádření fráze či agogiky může být o to výraznější.

Tento způsob práce provádíme často. Večer před soutěží či během delší absence zkoušek je to ideální způsob, jak oprášit společnou interpretaci a neunavit se hraním. Můžete více improvizovat s agogikou a díky absenci soustředěnosti na technickou problematiku nástroje se po hudební stránce často stane, že vám toto broukání úplně změní pohled na danou skladbu.

**Stejně smykování.** Doporučuji, aby se houslista a cellista domluvili na dělené zkoušce na společném smykování a pianista tím nemarnil čas.

**Slad'te vibrato.** V určitých momentech fráze je zdravé mít houslové i smyčcové vibrato odlišné, v zásadě ale platí fakt, že tento element by se měl sladit.

**Poslouchajte se.** Dirk Mommertz, člen Fauré kvarteta, nám prozradil způsob cvičení jeho souboru. Z 90-ti procent nikdy nehrají společně, jeden či více členů bez nástrojů poslouchají ostatní, v poslouchání se střídají a následně sdělí své připomínky.

**Nepřehrávejte celé skladby** zbytečně v kuse. Ve chvíli, kdy vám něco vadí, či přemýšlíte nad změnou, zastavte.

**Tužka** je základ každé zkoušky.

Naučte se číst v **urtextu**. O tom by byla ale celá jiná diplomová práce.

Dejte si **pozor na crescenda a decrescenda**, říká *H. Bayerle*, bývalý a zakládající člen slavného *Alban kvarteta*. Není pravidlem, že pokaždé musí všechny nástroje začít zesilovat ve stejný čas. Beethoven například staví svá tria na tom, že každý začne svou frází vytvářet jinak. Vrcholy jsou postavené na postupné gradaci v nástrojích. Kdyby se nedodržel zápis a crescendo by se dělali všichni ve stejnou chvíli, o efekt by se tím přišlo. Dávejte pozor na artikulaci. Obloučky nejsou ukazatelem pouze smyčcového smykování. Dbejte na dodržování fráze a artikulace za každých okolností. Obloučky jsou ukazatelem metra, dbejte obzvlášť na odtahy a synkopy v každém hlase. *H. Bayerle*: „V „koupelnové“ akustice se vám osvědčí pokaždé, a obzvlášť v klasicismu to přidá na stylovosti a jasnosti.“

**Před vystoupením** si během akustické zkoušky zadejte **tón klavíru do ladičky** a předejdete dlouhému ladění na podiu. (Petr Prause, profesor na Manchester school of Music).

**Využívejte možnosti dialogu.** Můžou se spolu dohadovat až čtyři hlasy.

**Nahrávejte se** co nejčastěji to půjde.

## 2.4. Triové desatero

Vybrat si partnery do klavírního tria je podle mě stejně náročné, jako si vybrat partnera pro život. Pokud chcete mít fungující, a hlavně činný ansámbl, vybírejte dlouho a dobře. Já jsem na své trio čekala 5 let. Věděla jsem, že pokud najdu hráče nejenom kvalitní po hudební stránce, ale i po stránce lidské, bude to fungovat. Pokusím se napsat pár typů, které možná můžou znít hloupě, ale po konzultacích a rozhovorech s dalšími soubory si stojím za tím, co píši.

1. Rozmyslete si předně, jaký **typ osobnosti** jste. Pokud vám dělá problém bavit se s ženami, prosím, nebuďte jediný muž v souboru a najděte si k sobě mužské spoluhráče. Ani pro jedno pohlaví není příjemné cítit se v souboru navíc.

2. **Soubory**, které vzniknou primárně z přitažlivosti členů než **z lásky k hudbě**, nikdy nedopadnou dobře. V nejlepším případě se zúčastnění dohodnou na ukončení románu a věnování se čistě muzice, většinou ale návrat není jednoduchý.

3. V klavírním triu jsou tři rozdílné osobnosti. Každá osobnost je dobrá a přínosná v něčem jiném. **Nesnažte se toto měnit**, využijte každého talentu s rozumem a nenuťte ostatní k něčemu, **co vůbec není v jejich moci**.

4. **Vycházejte si vstříc**. Má jeden z tria před důležitou věcí a „brzdí“ tím ostatní? Pokud je to pro něj důležitá a dlouhodobá kariérní (či osobní) věc, radši změňte plány a obětujte se krátkodobě.

5. **Každý člen by měl mít svou funkci**. Ať už je to pozice manažera, bankéře, kuchaře, nebo někoho, kdo hledá další soutěže a příležitosti. Jeden člověk nemůže zvládnout vše. Pokud bude mít o vývoj tria zájem jen jeden, nebo pouze dva, něco není v pořádku.

6. **Triový život není jenom hudba a „párty“**. Najděte si k sobě členy, se kterými budete schopni i mlčet.

7. **Hledejte kompromisy.** Velké úskalí klavírního tria je, že pokaždé při výměně názorů nebude mít pravdu pouze jeden jediný člen. Berte demokracii jako výhodu, ne jako brnění k zesměšňování jediného názoru, který neprošel. Soukromý typ? Najděte si krátkou hru, ve které nejsou potřeba pomůcky, nástroje, a je víceméně o štěstí. Ve chvíli, kdy jeden musí něco odskákat a je opravdu nemožné rozhodnout férově kdo, zahrajte si o to.

8. **Starejte se o sebe navzájem.** Máte před soutěží a jeden z tria onemocněl? Koupit dotyčnému čaj a poslat ho domů prospěje všem daleko více než zkoušet přes nemoc. V nejhorším případě jeden nemocný nakazí všechny okolo. Každému doporučuji tuto zkušenost zažít.

9. **Podporujte se.** Žádný člen by neměl mít pocit, že bez souhlasu tria nemůže nic podniknout v sólové či orchestrální kariéře. Podporujte se při konkurzech, přijímacích zkouškách, koncertech, přejte si štěstí a nezávidte si.

10. **Nebud' nesnesitelný.**



### **3. Významné soutěže, kurzy a koncertní příležitosti pro klavírní trio**

Drtivá většina úspěšných sólistů za posledních 20 let nastartovala svou kariéru díky vyhrané soutěži. V dnešní době je to určitá záruka kvality a možná bohužel, v některých ohledech to bez nich ani nejde. Když se ohlédnu zpět, naše trio se mohlo plně rozvinout až díky soutěži v Luganu, kterou jsme vyhráli na začátku září 2016. Samozřejmě výhra samotná nám dala důležitý řádek v životopise, a hlavně další vůli a chuť k práci. Hlavním důvodem ale byl získaný finanční obnos, bez kterého bychom si nemohli dovolit další kroky a výdaje, které k nim patřily. Proto myslím, že soutěže nejsou jediná cesta k úspěchu, ale za mě to cesta nejjednodušší a nejpříjemnější.

Do vrcholných a nejdůležitějších soutěží patří: ARD, Haydn competition, Melbourne competition, Osaka competition a Lyon competition.

Z mé zkušenosti se nenechte odradit počátečním neúspěchem. Než se nám poprvé podařilo získat první cenu, hráli jsme spolu už dva roky a měli za sebou dvě neúspěšné soutěže.

Uvědomte si po prvním neúspěchu jednu věc, polovina zemí v Evropě má daleko důkladněji propracovaný a propojený systém výuky komorní hry s výukou hlavního oboru. Nebudu lhát, dělat dobře komorní hudbu v Čechách je nevděčná a velmi těžká zábava. Většina souborů, proti kterým budete stát na soutěži, má hodinu komorní hry minimálně jednou týdně a „komořinu“ dělají i v sólových hodinách. Je běžné pracovat na klasicistních triích stejným způsobem, jako na klavírních sonátách. Některé soubory ani sólové hodiny nemají a věnují se naplno pouze komorní hře.

Zajímavé je, že v Čechách byla vždy neuvěřitelně silná tradice komorní hry. Je proto s podivem, kam tato tradice každým rokem mizí. Jak jsem uvedla v předchozí části, a ještě ukáže následující kapitola, studium komorní hry u nás a v zahraničí je dost rozdílné. Jako první ukazatel bych zmínila jedinou komorní soutěž v Čechách – *Martinův soutěž* – konající se každým čtvrtým rokem pro komorní ansámby. Letošního ročníku (2018) se i s naším triem zúčastnilo 5 souborů. V Lodži tentýž rok probíhala komorní soutěž pro komorní soubory a

přihlásilo se 62 ansámbľů, z toho drtivá většina z Polska. Proč se u nás komorní hra nedělá?

První vlaštovka změny v komorní hře přišla s *Tomášem Jamníkem*, členem Dvořákova tria a laureátem Pražského jara. V roce 2016 založil v České republice *Akademii komorní hudby*<sup>4</sup>, která čítá tento rok jedenáct členů. Funguje na jiné bázi než ECMA, o které pohovořím níže. Každý žadatel musí udělat konkurz a po jeho úspěšném vykonání zůstává v akademii po dobu tří let. Stipendistům je nabídnuto zúčastnit se několika projektů, pokaždé s jiným repertoárem a jinými členy. Není to tedy spolek několika napevno uskupených souborů, ale jedinců, kteří se poznávají skrze komorní hru a během týdne musí nacvičit společný repertoár. Každý soubor se skládá ze studentů a jednoho profesora, který zkoušky vede.

Díky této akademii jsme s naším triem měli možnost si zahrát v Berlínské filharmonii, Rudolfinu a dalších sálech, kam by se smrtelník běžně nedostal. I přes nabízené možnosti a zkušenosti se v roce 2016, kdy jsem dělala konkurz já, přihlásili pouze dva klavíristé. Samozřejmě ve chvíli, kdy prosáklo, že si díky komorní hře můžeme zahrát v Rudolfinu, razantně přibyl zájem o členství. Ideální by ale bylo, kdyby se tento zájem projevil ne díky zajímavým příležitostem, které tato akademie nabízí, ale díky lásce ke komorní hře, kvůli které akademie vznikla. Akademii komorní hudby bych doporučila všem, kteří chtějí dělat komorní hudbu, a ještě nemají k sobě správné spoluhráče. Další konkurzy se budou vypisovat v dubnu 2019 a beru jako svou klavírní povinnost o tomto projektu více informovat veřejnost.

Nyní se pokusím vyjmenovat a popsat komorní soutěže, na které se může klavírní trio přihlásit. Přidávám zkušenosti hlavně své, ale zkušenosti i mých kolegů a přátel, kteří se zúčastnili jiných soutěží než my. Zmapovat každou komorní soutěž na světě se mi určitě nepodařilo, soustředila jsem se na ty nejvýznamnější a potom na méně významné pouze v Evropě. Ke každé soutěži přikládám i webové stránky, kde najdete více informací, a své či dojmy mých kolegů.

### **3.1. Německé soutěže**

#### **ARD Music Competition Munich**

---

<sup>4</sup> česká odnož německé *Villy Music*

Jedna z největších komorních soutěží na světě, a také jedna z mála, která je určena pouze pro klavírní trio. Tato soutěž se koná každých 5–6 let v Mnichově. Bezpochyby repertoárově jedna z nejnáročnějších soutěží. V předkole bývá klasicky každý ročník předem určený J. Haydn (náš ročník r. 2018 Trio E dur, HOB XV:28) aj. Brahms (r. 2018 dvě věty z prvního tria H dur). Po úspěšném výběru z nahrávky vás čekají ještě další čtyři kola. V semifinále je pokaždé moderní skladba napsaná přímo pro ARD. Náš ročník obsahoval skladbu *M. Srnky* (1975), která se nesměla interpretovat dříve než na soutěži samotné. Dále byl výběr z Beethovenových trií op. 70. Ve finále je vždy výběr ze Schubertových trií a moderní skladba. Na repertoáru nás nejvíce zarazilo to, že drtivá část skladeb byla klasicistní nebo moderní. Za tři hodiny repertoáru zazní z romantismu pouze druhé kolo, kde je na výběr z Dvořáka, Schumanna, Arenského, Mendelssohna, Chaussona a Faurého. Podotýkám, že na ARD jsme museli nacvičit 4 nové skladby napsané ve 20. století, 4 klasicistní tria, 2 romantická tria a Schuberta, nezapadajícího ani do jednoho období. Vyhrát ARD znamená připravovat se několik měsíců. Upřímně podotýkám, že získaná výhra je stejná, jako výhry z jiných soutěží, pouze v životopise zní podstatně lépe. Na druhou stranu organizace je bezchybná, všichni mluví skvěle anglicky. Po Mnichově vás vozí autobus financovaný přímo z rozhlasového rozpočtu. Od druhého kola bydlíte s dalšími finalisty na internátě, kde za vás vezmou veškeré výdaje. V roce 2018 vybrali z předkola 20 souborů a po několika ročnících, kde nebyla udělena první ani druhá cena, rozdělili ocenění všechny tři. Porota je složená z nejčinnějších komorních hráčů na světě. Pozor, ARD je jedna z mála soutěží, kde se při výkonu dívají celou dobu do not, musíte obstarat porotě dvě kopie kompletního soutěžního programu.

Webové stránky: <https://www.br.de/ard-music-competition/index.html>

### **International Joseph Joachim Chamber music Competition**

Soutěž konaná v březnu měla letos svůj osmý ročník. Kategorie obsahuje klavírní trio a smyčcový kvartet, ale letos se na vítězných příčkách dařilo pouze kvartetům. Tří kolová soutěž má požadovaný velký repertoár, tři klasicistní skladby, tři romantické a dvě moderní. Organizace mluví skvěle anglicky a díky velikosti a důležitosti soutěže, jsou klavíry a místo na cvičení samozřejmě zajištěny. Finanční ohodnocení je velmi vysoké.

Webové stránky: <https://www.hfm-weimar.de/en/international-joseph-joachim-chamber-music-competition/8th-international-joseph-joachim-chamber-music-competition-2019.html>

### **The International Anton Rubinstein Competition CHAMBER MUSIC**

Soutěž je pořádána každoročně v Düseldorfu. Je požadováno hodinu a půl repertoáru, půl hodina na předkolo, které se posílá prostřednictvím youtube. Další dvě kola jsou na akademii v Düseldorfu. Nabízejí příjemné finanční ohodnocení, připravte se ale, že na tuto soutěž jede takřka celé Německo, věnující se komorní hře. Webové stránky: <https://www.rubinstein-akademie.de/cmp/kammermusik-wettbewerb-2018/>

### **European Chamber Music Competition Karlsruhe**

Soutěž, která je každé září v Karlsruhe, se letos připravuje na svůj sedmý ročník. Soutěž je otevřená pro dua, tria a kvartety. Povinnost je odehrát hodinu repertoáru, mezi nímž je dílo Maxe Regera alespoň o dvaceti minutách. Soutěž má dvě kola, první trvá dvacet minut, druhé kolo si vybere porota z repertoáru, který jste uvedli v přihlášce. Oceněné ansámby hrají na koncertě vítězů, které později dostanete na CD. Soutěž nemá finanční odměnu. Webové stránky: <http://kammermusikwettbewerb.karlsruhe.de/german/02-Wettbewerb/termine.de.htm>

## **3.2. Italské soutěže**

Tady přichází jeden velký otazník. Každý druhý pianista byl na menší italské soutěži v menším krásném italském městě s větším očekáváním, které nakonec nedopadlo dobře. Komorní soutěže v Itálii jsou si velmi podobné. Vždy si důkladně přečtěte podmínky soutěže. Někdy se stává, že jsou jen v italštině, ale pokud budete mít štěstí, narazíte i na anglický text a můžete se dozvědět spoustu věcí, které by vás mohly později zaskočit. Třeba fakt, že po celou dobu soutěže nebudete moci nikde cvičit. Na druhou stranu, Itálie má vždy své kouzlo, a ještě se mi nestalo, že bych si to nedokázala nijak vynahradiť.

### **Coop music Award**

Soutěž konaná poprvé v listopadu 2018 v Cremoně, pořádána a sponzorovaná ředitelem toskánského Coopu a milovníkem hudby. Soutěž probíhala v místním divadle a zajistila cvičení v nedaleké základní škole, otevřené

pro první kolo soutěže po celý den. Bohužel pro druhé kolo už k dispozici nebyla. Je požadovaný malý repertoár, 20 minut v prvním kole a půl hodina ve finále. Třídy byly s pianiny, ne v dobrém stavu, ale byly tam. Samotný klavír v sále byla vynikající koncertní Yamaha. Na druhé kolo ve větším sále už tak skvělý nástroj nebyl. Akustika divadelního jeviště zvuku příliš nepomáhala, ale sál to byl krásný. Organizace byla velmi příjemná a mluvila velmi dobře anglicky. Jako bonus jsme si odnášeli tašky plné italských dobrot z Coopu. Webové stránky: <http://www.coopmusicawards.eu/>

### **Concorso Internazionale di Interpretazione Musicale "Città di Firenze – Marcello Pontillo"**

Soutěž ve Florencii, jejíž druhý ročník byl v listopadu 2018. Soutěžní kategorie je pro komorní hru, dua i sólisty. Požadovaný je volně zvolený repertoár, 20 minut v prvním kole a 30 minut ve finále. Sál pro první kolo disponoval koncertní, velmi dobrou Yamahou v samotném srdci Florencie. Druhé kolo bylo v jiném, menším sále, s velmi dobrým klavírem, ale nešťastně architektonicky vyřešené. Záchody byly v jiné budově než šatny a sál. Za celou dobu soutěže nebylo zajištěno místo ke cvičení. Pokud byste se chtěli rozehrát, doporučuji z mé vlastní zkušenosti pianino na hlavním nádraží. Organizace samotná byla velmi milá a mluvila plynně anglicky. Na jejich obranu uvádím, že měli již v podmínkách, že klavíry nezajišťují. Po finančním ohodnocení ještě nabízejí malé turné po Itálii o rok později, přirozeně placené. Výhru dostanete v bankovkách, nezdaněnou, a ihned po odehrání koncertu vítězů. Webové stránky: [http://www.concorsomusicalefirenze.it/en/regolamento-e-bando/?fbclid=IwAR2ygQWCq4jhPA2m-R6FwVHZnmbqF6o-2hVcF\\_40\\_FmX\\_XcJEiO5t1E\\_rEA](http://www.concorsomusicalefirenze.it/en/regolamento-e-bando/?fbclid=IwAR2ygQWCq4jhPA2m-R6FwVHZnmbqF6o-2hVcF_40_FmX_XcJEiO5t1E_rEA)

### **The International Chamber Music Competition "Pinerolo e Torino Città Metropolitana"**

Soutěž byla založená v roce 1994 a koná se každý druhý rok v březnu. Soutěž obsahuje tři kola, první má volný výběr, ve druhém je povinný Brahms nebo Schumann a ve třetím povinný klasicismus a jedna moderna. Dohromady je požadováno okolo dvou hodin repertoáru. První dvě kola se konají v městečku Pinerolo, finále potom v Turíně. Organizace mluví anglicky a zajišťuje pianina ke cvičení. Webové stránky: <https://www.conservatoriotorino.gov.it/>

### **Salieri – Zinetti competition in Verona**

Naše první soutěž. Díky známosti jsme měli možnost cvičit na místní konzervatoři, bohužel organizace samotná úplně nefungovala. Ročník tři roky zpátky, kdy jsme se hlásili, byl bez předkola a požadovaný byl pouze dvoukolový repertoár, 20 minut první kolo, 30 minut druhé kolo. Nyní má soutěž své předkolo, první kolo, kdy zopakujete repertoár z předkola, třetí kolo, které trvá půl hodiny, a finále trvající půl hodiny. Za cvičení se platilo. Některé soubory měli možnost si zkusit sál, jiné ne, každopádně křídlo bylo velmi slušné. Druhé kolo bylo v Mantově, kam se účastníci měli dostat sami na vlastní náklady, cesta byla velice náročná. Když jsme si vyměňovali zážitky s jiným souborem, který se zúčastnil stejného ročníku a na rozdíl od nás úspěšně, řekli nám, že doteď nedostali peníze za koncert, který měli v povinnosti v rámci ceny odehrát. Koncert byl v New Yorku. Cestu a všechny náklady, které měly být hrazené, neproplatili. Výhru měli zaslat v obálce, bohužel nikdy nedorazila. Verona je krásně město, tuto soutěž ale nedoporučuji. Webové stránky: [http://www.salieri-zinetticompetition.eu/Salieri-Zinetti\\_Chamber\\_Music\\_Competition.html](http://www.salieri-zinetticompetition.eu/Salieri-Zinetti_Chamber_Music_Competition.html)

### **Associaziane Chamber music Trieste**

Soutěž pořádaná tradičně v září bude mít letos za sebou již 20. ročník. Nejtěžší je dostat se přes předkolo. Tento ročník požadují celého Brahmse na video. Posléze se soutěžní repertoár skládá ze Schumanna a soudobé skladby. Ve finále je Beethoven či Schubert. Dohromady žádaný program na dvě hodiny a půl. Soutěž probíhá v krásném sále v divadle Verdi, na pódiu vás čeká krásný klavír Fazioli. Veškerý personál mluví anglicky, a jak je zvykem u těchto velkých soutěží, pro organizaci "nic není problém". Hotel i místo na cvičení je předem zajištěno, z první ceny plyne několik koncertů. Webové stránky: <http://www.acmtrioditrieste.it/>

### **Chamber competition in Latina**

Další z malých italských soutěží. Organizace neumí anglicky, soutěží se klasicky dohromady se všemi kategoriemi (kvartet, trio, kvintet, duo). Soutěž má dvě krátká kola a nabízí zajímavé finanční ohodnocení. Webové stránky: <http://www.assoeleomai.it/cma-lp-en/>

## **3.3. Soutěže Polsko, Francie, Švýcarsko,**

## **Lodz International Kiejstut Bacewicz Competition for Chamber Music**

Největší překvapení nás čekalo v Lodži. Soutěž, které jsme se zúčastnili letos podruhé, se koná v dubnu každý třetí rok. Soutěž a škola, na které probíhá, je sponzorovaná Evropskou unií, konkrétně si ji vzala pod svá křídla aliance Islandu, Finska a Lichtenštejnska. Vybavila ji takovým způsobem, o jakém se nám ani nesnilo. Komplex se nachází v paláci z 18. století kompletně renovovaném. Díky možnosti neomezeně cvičit kdykoli a kdekoli jsme narazili minimálně na 30 koncertních křidel. V každé třídě či sále samozřejmě ve větším počtu a v neuvěřitelném stavu. S takovými nástroji jsem se nesetkala ani v Londýně na Royal College či Academy, kde se roční školné pohybuje okolo 400 tisíc Kč.

Organizace samotná uměla skvěle anglicky, byla velmi ochotná. V sále byl fantastický nástroj, a i přes skromný repertoár (první kolo 20 minut, druhé 30) nabízejí vysokou finanční odměnu, která je zaslána na účet o 2 týdny později, hodně zdaněná. Jako příjemný bonus dostanete video nahrávky z obou kol. Webové stránky: <http://www.amuz.lodz.pl/en/koncerty-i-wydarzenia-zapowiedzi/xx-konkurs-kameralny/291-wydarzenia/2019-xx-komkurs-kameralny/153362-competition-for-chamber-music>

## **Lyon international chamber music competition**

Soutěž, čítající několik kategorií, se koná vždy na konci dubna a letos ji čeká čtrnáctý ročník. Děli se na dua, tria, kvarteta a kvinteta. Každý rok se tyto kategorie střídají. Patří mezi největší komorní soutěže na světě. Výhra čítá 15000 eur. Kromě hlavních ocenění na vás čeká spousta dalších cen a k tomu spousta koncertů ve Francii a Evropě. Repertoár je náročný, skládá se ze 4 kol a z předkola projde okolo 20ti ansámbľů. Během soutěže je zajištěno místo na cvičení a porota je složena z nejčinnějších komorních hráčů v Evropě. Organizace mluví perfektně anglicky. Webové stránky: <http://www.cimcl.fr/index-en>

## **The Giannini Bergamo Classic Music Award**

Soutěž pořádaná každý druhý rok v září ve Švýcarsku. V první řadě je nutné podotknout, že za hodinu repertoáru nabízejí podobné finanční ohodnocení jako ARD v Mnichově. Dvoukolová soutěž, umístěná na univerzitě v Luganu, byla velmi příjemná. Ačkoli organizace soutěže probíhala velmi nenápadně, a nejprve jsme měli strach, zda-li se v tomto období v Lganu vůbec něco koná, bylo to

z důvodu pouze 20 vybraných ansámbľů z předkola. Mohli jsme neomezeně cvičit: Hrál se na vynikající koncertní Steinway a jako bonus nemusíte ani odehrát koncert vítězů. Připravte se, že na předkolo je nutná video nahrávka trvající 45 minut a příložením šesti kopií vašeho soutěžního programu. Tato soutěž bude vždy pro nás nejdůležitější, protože tato výhra nám otevřela spoustu nových možností, které bychom si bez ní nemohli dovolit. Největším překvapením bylo, že druhou cenu neudělili, a přesto peníze rozdělili všechny. Lugano je jedno z nejkrásnějších měst, které jsem kdy navštívila.

Webové stránky: <http://www.giannibergamoaward.ch/competition/>

### **3.4. Rakouské soutěže**

Rakouská tradice komorní hry je bezesporu nejsilnější a nejpodporovanější. Ačkoli nemáme zatím s žádnou zkušenost na vlastní kůži, z vyprávění okolních souborů zajišťuje rakouská soutěž pokaždé jistotu dobré a kvalitní organizace.

#### **International Joseph Haydn Chamber Music Competition**

Největší komorní soutěž v Rakousku. Osmý ročník se bude konat za dva roky na přelomu února a března. Čtyřkolová soutěž, repertoárově podobná soutěži ARD, konaná nejenom pro klavírní trio, ale i smyčcový kvartet. Finanční ohodnocení je stejné jako na ARD, dále udělují několik speciálních cen. Připravte se, že budete potřebovat minimálně 5 Haydnových trií.

<https://www.haydn-competition.com/?newlang=en>

#### **International Johannes Brahms competition**

26. ročník se koná každoročně v Pörschachu, prostor pro klavírní trio se objeví jednou za 4 roky. Tří kolová soutěž s příjemným repertoárem (povinný je jeden Brahms, jedna moderní skladba a jeden Vídeňský klasicismus). Vysoké finanční ohodnocení a jako bonus získáte kvalitní video, protože od druhého kola všechny účastníky soutěže natáčí. Koncertní Steinway, vynikající sál.

<https://www.brahmscompetition.org/en/>

#### **Franz Schubert and Modern Music**

Soutěž konaná každým třetím rokem v Grazu. Repertoárově jedna z nejspecifičtějších a nejnáročnějších soutěží. Repertoár čítá 3 hodiny moderní hudby, Schuberta a 40 minut volného výběru. Finále je kromě soudobé skladby



volné a ve druhém kole vás čeká skladba napsaná přímo pro tuto soutěž. V prvním kole je na výběr z osmi moderních skladeb. Výhra čítá finanční ohodnocení a management na půl roku a nabízí spoustu dalších cen.

Webové stránky: <http://schubert.kug.ac.at/competition/?lang=en>

### **CIMA International Music Competition**

Že výjimka potvrzuje pravidlo, je přesně tato soutěž. Organizačně velmi zvláštní záležitost pořádaná každoročně v srpnu. Soutěž je rozdělená na velké množství kategorií, které se posléze spojí ve finále a soutěží všichni proti sobě. První kolo má 15 minut. Finále posléze čítá s orchestrem povinný koncert. Pro komorní kategorii orchestr zajištěn není, jako jediná tedy hraje bez něj, a je velmi zvláštní bodovat výkon, který je kompletně jiný než ostatních. Soutěž se odehrává přímo na půdě MDW (hudební univerzity ve Vídni), tudíž zajišťuje skvělou možnost cvičení i výborný soutěžní klavír. Finále i generální zkouška se natáčí. Zkušenost byla ale o něco jiná, během generálky například nebyl zajištěn klavír. Už v bulletinu zazní, že tato soutěž je nejvíce férová ze všech soutěží na světě. Kdokoli se tímto ohání, je jasné, že výsledek bude o dost jiný. Nahrávku z generální zkoušky neposlali, z finále ano, pouze s devíti měsíčním zpožděním. Soutěž probíhala ve slavném Haydnově sále vídeňské univerzity.

<https://www.cima-music.com/competition>

### **Trondheim INTL Chamber Music Competition**

Soutěž konaná v norském Trondheimu se letos v září chystá na svůj osmý ročník. Okolo soutěže probíhá ještě festival, masterclassy a celá soutěž je nahrávaná. Jedna z mála soutěží určená pouze pro klavírní trio. Po předkole, které se skládá z Beethovena a Šostakoviče či Ivese, dvou doporučujících dopisů, seznamu koncertů a soutěží, projde do prvního kola pouze 8 souborů. Ubytování a veškeré výdaje jsou hrazené. Repertoár jako takový není náročný, požadováno je 5 velkých kusů. Finanční ohodnocení je velmi vysoké a z výhry plynou další možnosti a kariérní postup. Webové stránky: <https://www.ticc.no/>

## **3.5. Soutěže Austrálie, Velká Británie, Bulharsko**

### **Melbourne Chamber music competition**

Soutěž pořádaná každý pátý rok v Melbourne byla založená v roce 1991 a patří mezi nejprestižnější a nejlépe finančně ohodnocená na světě. Musíte doložit

seznam koncertů, recitálů a soutěží za poslední tři roky, několik referencí, recenzí, doporučující dopisy, a ještě vás čeká náročné předkolo, ze kterého vítězně vyjde pouze osm souboru. Ti mají potom ubytování a letenky plně hrazené. Finanční ohodnocení je nejvyšší ze zmiňovaných soutěží (30000 dolarů) a k tomu spoustu dalších cen a koncertů po Austrálii. Patří mezi největší komorní soutěže na světě. Soutěž je pro klavírní trio i smyčcový kvartet v jedné kategorii. Webové stránky: <https://musicaviva.com.au/comp/>

### **Parkhouse award**

Soutěž, na které jsme byli zrovna v době, kdy píši tuto práci. Jedna z mála soutěží konající se v Londýně, na kterou se může přihlásit soubor z jakékoli země, ne pouze z Británie. Jediná podmínka je, že soubor musí doložit 2 roky společného působení. Soutěž se skládá ze dvou kol, první je každoročně na Guildhall school of music and drama a druhé je ve slavné Wigmore Hall. Porota se skládá víceméně hlavně z britských interpretů a je v obou kolech jiná. Tuto soutěž nedoporučuji slabším povahám, organizace, podle nás záměrně, není nápomocná. Co se cvičení týče, před prvním kolem nám nesehnala prostor ke cvičení a ani nebylo možné zkusit akustiku a klavír v sále. Wigmore Hall jako taková byla samozřejmě úžasná. Soutěž zařídila půl hodiny před výkonem zkoušku akustiky a dále potom šatny s pianiny. Já jsem cvičila v nedalekém hudebním studiu, tři minuty pěšky, kde byly levná křídla na pronájem. Vzhledem k počtu soutěžících (okolo 30 souborů), cvičebním podmínkám, vysoké úrovni (do finále postupují každý ročník pouze 4 ansámby) a předraženému Londýnu, nedoporučuji tuto soutěž jet jen tak zkusit. Vítězí pak pouze jeden ansámbl, nedozvíte se přesné pořadí. I přes postup do finále na vás potom nic nečeká. Nutno podotknout, že po finále byla povinná recepce pro všechny účastníky bohužel bez pohoštění. Tato soutěž je z mého pohledu spravedlivá, ale už několik ročníků platí pravidlo, že soubor, co ji vyhraje, účastní se soutěže alespoň podruhé.

Webové stránky: <https://www.parkhouseaward.com/>

### **3.6. Plovdiv International Chamber Music Competition**

Soutěž konaná v bulharském Plovdivu, je otevřená pro všechny komorní ansámby a je každý druhý rok. Je rozdělená do dvou kategorií podle věku. Organizace mluví anglicky, k dispozici na cvičení je několik pianin a klavír v sále je velmi dobrý. Včetně finanční odměny, která se vyplácí v Bulharských lvech.

Dostanete příležitost vystoupit na jejich festivalu. Ne vždy je to ale pravidlem. Soutěž probíhá ve čtyřech kolech, předkolo musí obsahovat dvě rozdílná díla, a druhé kolo až čtvrté je po půl hodině. Repertoár si účastníci vybírají sami a není problém ho změnit i na místě.

Webové stránky: <https://www.plovdivchambercompetition.org/about.html>

### **3.7. Kruh přátel hudby**

Další koncertní příležitosti jsme získali díky Kruh přátel hudby. Nebýt tohoto uskupení, zdaleka bychom nehráli tolik a rozhodně by se nedalo říci, že máme hodně koncertů. Tato organizace nabízí vystoupení v menších či větších městech v České republice. Členství se získá přes nominaci některého profesora a trvá tři roky. Každému, kdo chce získat více koncertních zkušeností, toto doporučuji. Ne vždy vás čeká příjemný klavír nebo akustika, už jsme zažili ladění na 439, rozladěný klavír, či koncert pouze pro pár lidí. Každá zkušenost se ale počítá a díky stanovené povinné normě 6000,- Kč za koncert nevyjdete ani s prázdnou.

### **3.8. ECMA**

Naše triové působení se plně rozvinulo bezesporu až ve chvíli, kdy jsme udělali konkurz do *European chamber music academy* v Haagu v listopadu 2017. Tento způsob práce, lektory a zájem o komorní hru jsem nikde jinde nezažila a jinde nemá obdoby. ECMA je organizace, kterou založili před 16ti lety *Johannes Meissl* a *Hatto Beyerle*. Za 16 let posbírala nejčinnější komorní hráče a nejlepší pedagogy z celé Evropy. Po námi absolvovaných pěti mistrovských kurzech ve Vilniusu, Oslu, Graffenegu, Paříži a Fiesole mohu s klidem říci, že mě jejich způsob výuky a přístup k hudbě ovlivnil neuvěřitelným způsobem.

Pokusím se nyní co nejvíce ECMU přiblížit. Je to organizace a spolek několika desítek lidí po celé Evropě s jediným cílem – milovat komorní hudbu, udržovat její tradici a zlepšovat její úroveň.

Svou základnu má organizace ve Vídni, ale rychle se rozrůstá a nyní má pod sebou již 12 univerzit, na kterých se kurzy pořádají. ECMA podporuje soubory pouze v klasickém nástrojovém složení, minimální obsazení je triové. Z dechových souborů je nyní v ECMĚ zastoupené pouze saxofonového kvarteto a zatím nevypadá, že by se měla tradice nějak měnit. Ale časem se snad rozroste i o klasické dechové komorní soubory, jako je třeba dechový kvintet. Tato

společnost, která organizuje koncerty a festivaly po Evropě má ale hlavní cíl ve vzdělávání svých členů. Nyní je v ECMĚ 12 stálých souboru včetně našeho tria

Na základě konkurzu, kdy je požadováno 60 minut hudby minimálně, který je dvakrát do roka, jste přijatí jako „Aspirant ansamble“. Což znamená, že pořád nejste plnohodnotným členem ECMY, ale můžete se zúčastnit jakéhokoli kurzu, který si vyberete. Po určitém čase, minimálně rok, buď zůstanete na své pozici, nebo se dostanete do oficiálních ECMA ansamblů. Kurzy se rozesílají vždy s dostatečným předstihem, každoročně je jich okolo dvanácti a účastníci mají hrazeno kurzovné. Ostatní výdaje si musí zaplatit sami.

Jako ECMA ansambl máte povinnost se zúčastnit alespoň dvou masterclassu ročně, jinak budete z asociace vyloučeni. Všechny kurzy probíhají víceméně podobně. V den příjezdu se rozdává rozvrh, kde zjistíte například, že máte každý den tři až čtyři hodiny s jiným profesorem. Je povinností odehrát alespoň jeden koncert a ve většině případech k tomu patří i povinná účast na masterclassech a přednáškách věnovaných konkrétnímu tématu. Oficiální jazyk výuky je angličtina, ale výuka může probíhat i v němčině a francouzštině, pokud si přejete.

ECMA nejsou ale pouze vyučující hodiny s nejlepšími profesory. V Paříži jsme měli možnost natočit nahrávku ve slavném nahrávacím studiu na Pařížské konzervatoři. V Oslu nás pozvali na večeři do místní tradiční hospůdky a celý večer hrála nádherná folklórní norská hudba, o kterou jsme se pak mohli pokusit i my. Měli jsme například možnost se setkat s *Alfredem Brendelem*, jedním z nejlepších klavíristů 20. a 21. století, ještě předtím, než jsme mu hráli Rudolfinu, a poslechnout si jeho přednášku s tématem Tři poslední Beethovenovy sonáty. Byli jsme svědky neuvěřitelné improvizáční práce *D. Dolana*, se kterým jsme měli nejenom individuální hodiny, ale i intenzivní společné pokusy o improvizaci. Setkali jsme se s *Hunki Joem*, který i přes své vtipy a kariéru spíše baviče, než klavíristy dokázal, že porozumění hudbě a smysl pro humor nemusí být od sebe nutně daleko. *Hatto Bayerle* nás uvítal na první hodině sebevědomě, že to, co nám tu říká, by měli slyšet všichni na světě a že má ve všem pravdu. Po pár hodinách jsme usoudili, že tomu tak určitě bude a některá jeho pravidla se nám zaryla tak pod kůži, že už je děláme z principu pokaždé. „Don't play on the fingerboard“ zní v hlavě každému cellistovi, který se s Bayerlem setká. ECMA nám změnila pohled úplně na vše. Po přednášce a desítkách mimořádných hodin společné práce s J. Meisslem jsem poprvé pochopila, jak důležité je nejenom mít urtext, ale i v něm umět číst.

Jako velké plus vnímám i to, že v podstatě každý úspěšný evropský ansámbl ECMOU prošel. Seznámili jsme se s laureáty ARD i s nejčinnějšími soubory koncertujícími po Evropě. S klidem mohu říci, že drtivou většinu soutěží, o kterých jsem zmínila výše, vyhrávají právě tyto soubory. Není to z protekce, ansámbl, který prošel ECMOU, poznáte na hony daleko. Způsob práce i chápání hudby je v ECMě o tolik jiný, že posbírané poznatky a zkušenosti používám i v sólovém hraní. Někdy přemýšlím, jestli by se něco takového uchytilo i u nás. Často slýcháváme, že Praha je nejkrásnější město Evropy, bohužel nikdy nepadlo to, že by ECMA navázala s Prahou bližší spolupráci. Nyní má pod sebou několik škol či míst na uspořádání kurzu – Paříž, Oslo, Vilnius, Bern, Manchester, Fiesole, Haag, Vídeň, Grossraming, Gent, Budapešť.

Díky obrovské spokojenosti zúčastněných souborů a prahnutím po dalších kurzech, loňský rok nabídla ECMA studium každému souboru, který udělá přijímací zkoušky, na vybraných univerzitách zmíněných výše. Nabízí titul s názvem ECMAster. Díky ní můžete mít hodiny s profesory z ECMY v rámci vašeho oficiálního studia. Vyberete si školu, první a čtvrtý semestr strávíte tam, a zbylé dva hostujete na jedné nebo více školách, které si vyberete. Tyto kurzy jsou možné pro všechny, kteří už úspěšně absolvovali bakalářský titul. Přijímací zkoušky probíhají stejně jako do ECMY. Veškerá výuka probíhá v jazyce, na kterém se dohodnete, a není potřeba skládat jazykové zkoušky.

ECMU bych doporučila každému, kdo si chce rozšířit své obzory nejenom v rámci komorní hry. Měli jsme možnost se setkat s tolika zajímavými a inspirativními osobnostmi, že každý masterclass bereme jako odrazový můstek k další práci. I přes počáteční kapitál, který se může zdát poněkud vysoký, je to jedna z mála věcí, kterou bych doporučila všemi deseti.

## Závěr

V této práci jsem si vytyčila několik cílů. První byl obeznámit mé spolužáky a kolegy, jak se pracuje s komorní hrou v zahraničí, jaké poznatky jsem za pár let nasbírala a jak se může přistupovat k hudbě jiným způsobem.

Druhým byl menší výzkum. Zajímalo mě, jaké zkušenosti a vztah mají moji spolužáci ke komorní hře, jak se jí věnují, a jestli mé dojmy jsou stejné jako jejich.

Oslovila jsem své spolužáky z akademie a konzervatoře malým dotazníkem o jedenácti jednoduchých otázkách. Ptala jsem se na jejich vztah ke komorní hře a jejich zkušenosti s tímto předmětem ve škole, jak často ji dělají a poslouchají, jak byli či jsou spokojeni s výukou, zda-li mají přehled o momentálních českých souborech živících se komorní hrou. Dále jestli zkušenosti z komorní hry uplatňují i v orchestrální a sólové činnosti, kdo byl pedagog otázaných, jestli by se komorní hře chtěli věnovat naplno a zda-li by něco ve své výuce chtěli změnit.

Výsledky byly překvapující. Ze 62 respondentů by se rádo živilo komorní hrou 39 lidí. Pouze 6 dotázaných si pustí komorní ansámbl příležitostně a zbylých 56 ji poslouchá často. Drtivá většina lidí čerpá z komorní hry i v jiných aspektech hudby. Každý z otázaných byl schopen vyjmenovat jeden jeho oblíbený komorní ansámbl a pouze jeden (!) ze 62 respondentů napsal, že ho komorní situace v Čechách nezajímá.

I přes tyto krásné výsledky mě zarazí situace, v jaké se Česká republika nachází. Komorní hře se s větší chutí věnují děti na základních uměleckých školách než na konzervatořích. Ve chvíli, kdy tuto práci píšete, probíhalo celostátní kolo v komorních souborech pro žáky ZUŠ. Přihlášeno bylo 207 souborů a v porovnání s Martinův soutěží, kde jich bylo pouze pět, je to žalostný nepoměr.

Odpověď se nachází v druhé části dotazníku. Na otázku „Jaký byl váš vztah k předmětu komorní hra“ odpovědělo 17 lidí, že to byl jejich nejoblíbenější předmět. Dalších 28, že výuka byla sice příjemná, ale sporadická. 10 lidí se

shodlo, že je to zbytečnost a předmět bez jediné námahy, a ostatní napsali pár poznámek, nehodících se použít v diplomové práci.

Na otázku, zda by změnil přístup k výuce komorní hry v Čechách, tři z dotázaných míní, že se komorní hra učí dostatečně a dobře. Dva lidé napsali, že je to nezajímá. 12 respondentů myslí, že přístup profesorů a výuka je v pořádku, laxní přístup studentů už nikoli. 32 lidí zaškrtnulo, že výuka není dostačující a zbylých 13 by jí změnil a nabízí celou škálu nápadů, jak toho docílit.

Největší přívál rozepsaných odpovědí přišel s otázkou, zda-li mají zkušenost s výukou komorní hry v zahraničí. Ano napsalo 11 lidí, ne 20 lidí. Zbylí se rozepsali se svými zkušenostmi, kde komorní hru studovali a jaký je rozdíl v přístupu tam a u nás. Celá tato práce je o přístupu komorní hry za „našimi humny“, tudíž necítím povinnost rozepisovat se s konkrétními odpověďmi. Líbí se mi jedna, kterou zveřejním a pod kterou bych se podepsala: „*nebe a dudy to jsou!*“.

Nepřísluší mi hanit zkušenější a starší muzikanty ve svém oboru, tudíž nebudu nikdy zveřejňovat, u koho tito otázaní lidé studovali.

Ráda bych pouze tímto dotazníkem upozornila, že komorní hudba není mrtvá, lidé mají zájem o to ji dělat, poslouchat ji, chodit na koncerty a zajímat se o ni.

Pouze náš přístup v Čechách se nezměnil a nedokáže stíhat vývoj, který proběhnul v zahraničí před několika desítkami let a stále jde kupředu.

V naší zemi se i přes nízkou populaci pohybuje nespočet kvalitních muzikantů. Za můj další cíl, ať už v budoucích studiích nebo mé kariéře, považuji tuto skutečnost změnit a inspirovat ostatní, že kvalitní komorní soubor může vzniknout i z ničeho. Jediné, co je potřeba, je láska k hudbě, kvalitní spoluhráči a vůle něco změnit.

## Seznam použité literatury a pramenů

1. CZERNY, Carl. *Czerny on the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano*. Evid. P. Badura. 1. vyd.: 1970.
2. MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Přeložil M. Srnka, a spol. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.
3. SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Praha: Togga, 2001. ISBN 80-902912-0-1
4. [cs.wikipedia.org](http://cs.wikipedia.org)
5. rozhovory a rady v rámci výuky a přednášek:
  - Baikstyte, Indre – Vilnius
  - Beyerle, Hatto – Großbraming
  - Farulli, Antonello – Fiesole
  - Jüdt, Patrick – Bern
  - Meissl, Johannes – Vienna/Grafenegg
  - Borrani, Lorenza
  - Brendel, Alfred
  - Da Silva, Miguel (SMF)
  - Dolan, David
  - Eggner, Christoph (mdw)
  - Farulli, Antonello (SMF)
  - Golan, Itamar (CNSMDP)
  - Joo, Hyung-ki
  - Jüdt, Patrick
  - Kouyoumdjian, Avedis (mdw)
  - Ligeti, Diana (CNSMDP)



- Lundberg, Per (NMH)
- Meissl, Johannes (mdw)
- Mendl, Stefan (mdw)
- Mommertz, Dirk
- Nannoni, Andrea (SMF)
- Pensola, Minna
- Pernoo, Jérôme (CNSMDP)
- Plagge, Wolfgang (NMH)
- Prause, Petr (RNCM)
- Rimmer, Nicholas
- Schuhmayer, Peter (mdw)
- Schuster, Claus-Christian
- Talich, Jan
- Vujic, Vida (mdw)