

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Komorní hra

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**KLAVÍRNÍ TRIA FRANZE SCHUBERTA**

**MgA. Judita Škodová**

Vedoucí práce: prof. MgA. František Malý

Oponent práce: MgA. Ivo Kahánek, PhD.

Datum obhajoby: 8.9.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Chamber Music

MASTER 'S THESIS

**PIANO TRIOS BY FRANZ SCHUBERT**

**MgA. Judita Škodová**

Thesis Advisor: Prof. MgA. František Malý

Thesis Opponent: MgA. Ivo Kahánek, PhD.

Date of thesis defense: 8.9.2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020



## **ABSTRAKT**

Diplomová práce se zabývá tvorbou Franze Schuberta pro klavírní trio, zejména pak Klavírním triem č. 1 a Klavírním triem č. 2. Pro nastínění dobového kontextu je zde stručně rozpracován autorův životopis a popsány okolnosti vzniku a premiér obou děl. Dále jsou zmíněny specifika interpretace Schubertovy tvorby jak z hlediska hudebně-estetického, tak i z pohledu interpretační praxe (problematika notového zápisu atd.). Zbývající část práce je věnována rozboru obou skladeb včetně ilustračních notových ukázek.

## **ABSTRACT**

This master thesis concerns with the pieces for piano trio by Franz Schubert, profoundly with his two significant piano trios (B flat major and E flat major). In order to get a wider contextual overview, the author mentions briefly Schubert's biography, as well as historical background of creation of the pieces and the premieres. The author then describes the interpretational specifics of Schubert's music, including for example the problematics of understanding composer's autographic indications. The rest of the thesis deal with analysis of the two significant trios.

## OBSAH

ÚVOD .....	7
FRANZ PETER SCHUBERT – ŽIVOTOPIS .....	8
SCHUBERTOVY SKLADBY PRO KLAVÍRNÍ TRIO .....	12
Klavírní tria op. 99 a 100 .....	13
Interpretační aspekty .....	17
Problematika čtení notového zápisu .....	18
TRIO Č. 1 B DUR – ROZBOR	
I. Allegro moderato .....	22
II. Andante , un poco mosso .....	27
III. Scherzo. Allegro .....	29
IV. Rondo. Allegro vivace .....	33
TRIO Č. 2 ES DUR – ROZBOR	
I. Allegro .....	38
II. Andante con moto .....	44
III. Scherzando. Allegro moderato .....	46
IV. Allegro moderato .....	48
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY .....	52

## ÚVOD

Hudební jazyk Franze Schuberta patří podle mého názoru mezi jeden z nejspecifičtějších v kontextu evropské klasicko-romantické tradice. Stejně jako jeho vrstevníci hledal i on cestu vyjádření na pomezí v té době již pomalu zanikajících představ objektivizujícího klasicismu a právě se rodícího romantického jazyka emocí a subjektivity. Prvkem, který prolíná celé Schubertovo dílo, je jeho tíhnutí a láska k písni. Jeho zhudebněné texty Goethovy již z let 1814 a 1815 můžeme vnímat jako pomyslné autorovo vykročení z klasických základů směrem k duchu romantismu. Pro jeho hudební řeč se stala typickou jakási fúze přehledné klasické struktury a romantické zpěvné vřelosti; a to jak po stránce formální a tektonické, tak i po stránce zvukové, přihlédneme-li mimo jiné právě k jeho oblíbenému písňovému žánru. Z mého interpretačního pohledu jsou Schubertovy skladby především výzvou k nalezení vhodné balance mezi průzračnou křehkostí zvuku a naléhavou zpěvnou citovostí. Právě z důvodu interpretační specifičnosti Schubertových děl jsem se rozhodla věnovat svou magisterskou diplomovou práci jeho dílům pro klavírní trio.

## FRANZ PETER SCHUBERT - ŽIVOTOPIS

Narozen 31. ledna 1797 do nepříliš majetné rodiny na předměstí Vídně, již od dětství projevoval Franz Peter Schubert výrazné známky hudebního talentu. Veden otcem, amatérským cellistou, a starším bratrem, začal v pěti letech hrát na housle a klavír, nicméně velmi brzy bylo zjevné, že malý Franz postupuje neobvykle rychlým tempem a znalosti jeho učitelů přestaly být dostačujícími. V jedenácti letech, když byl objeven i jeho talent pěvecký, nastoupil jako zpěvák do augustiniánského konviktu, kde se poprvé seznámil s orchestrálními díly velikánů, jakými byl Beethoven, Mozart, Haydn a další. V té době dostával zároveň soukromé lekce hudební teorie a kompozice od samotného Antonia Salieriho, jehož pozornost chlapec upoutal již v roce 1804. Z dob Schubertova studia v konviktu pocházejí jeho první skladby (včetně té nejstarší zachované - Fantazie pro čtyřruční klavír), což byla kromě komorních skladeb a písní také jeho první symfonie, jež vznikla roku 1813. V konviktu se také započalo skladatelovo celoživotní přátelství s Josephem von Spaunem.

O několik měsíců později, poté, co ztratil ve sboru ceněný chlapecký soprán, opustil Schubert konvikt, aby se vrátil do otcova domu a po ročním studiu učitelství začal působit jako pomocný učitel na škole, již jeho otec vedl. Zároveň však pokračoval v soukromých hodinách u Salieriho a období mezi lety 1813 a 1816 můžeme co do počtu Schubertových skladeb považovat za velmi plodné. Vznikají mimo jiné písně Markétka u přeslice a Král duchů na texty Johanna Wolfganga Goetha. Nejspíše velkou inspirací pro komponování mu byla mladá sopranistka Therese Grob, Schubertova první láska, které věnoval několik svých liturgických děl, premiérovala také jeho Mši č. 1. Tento vztah bohužel nedošel naplnění kvůli tehdejšímu zákonu o manželství, podle něhož byl nastávající manžel povinen prokázat příjem dostatečný, aby mohl zajistit svou choť. Schubert se po tři následující roky ucházel o pozice, které by mu umožnily sňatek s Theresou, bohužel však neuspěl a naděje na svazek se tedy vzdal. Během tohoto období se také seznámil se dvěma vrstevníky, kteří ho od té doby jako blízcí přátelé provázeli po celý život. Byli jimi herec a básník Franz von Schober a Anselm Hüttenbrenner, který v té době také studoval skladbu pod vedením Antonia Salieriho. Kromě Schuberta patřil mezi jeho přátele také Ludwig van Beethoven, Hüttenbrenner byl dokonce jedním ze dvou lidí přítomných u jeho smrtelné postele.



Zlomový okamžik v životě mladého Schuberta nadešel roku 1816, kdy mu jeho přítel a bývalý spolužák Franz von Schober nabídl k pronájmu pokoj v bytě své matky, kde také sám bydlel. Tato příležitost přišla Schubertovi do cesty právě ve chvíli, kdy se rozhodl opustit učitelskou pozici na otcově škole a zároveň neuspěl jako kandidát na pozici kapellmeistera v Laibachu. Ubytování v rodině majetného přítele mu tedy přišlo vhod, a přestože se ještě nějakou dobu snažil o výdělek soukromým vyučováním, aby mohl domácnosti alespoň symbolicky přispívat, poměrně brzo tyto snahy vzdal a začal se věnovat naplno komponování. Schober postupně uvedl Schuberta do okruhu mladé "lepší společnosti" hudebníků a všestranných umělců, z nichž mnozí měli později vliv na propagaci Schubertovy tvorby. Také zčásti díky podpoře svých zámožnějších přátel nemusel již Schubert po většinu zbytku svého života řešit dramatické existenční potíže, zároveň se mu díky Schoberovi otevírá svět bohémského způsobu života, jenž ho uhranul a jemuž zůstal věrný po další léta. V roce 1818 nastupuje Schubert jako soukromý učitel hudby do služby hraběte Esterházyho na zámek Želiezovce na Slovensku, kde setrvává další dva roky. Pracovní náplň jej však příliš nezaměstnává, a tak má dostatek času a energie na komponování, vznikají především klavírní dueta.

Po návratu do Vídně v roce 1820 nastává Schubertovi období narůstajícího úspěchu. Ačkoliv žánrem, v němž si nejvíce přál vyniknout, byla opera, s doceněním se setkávají především jeho písně, z nichž velkou část vytvořil spolu se svým přítelem básníkem Mayerhoferem, s nímž po svém příjezdu začal bydlet. V této době slaví velký úspěch například jeho balada Král duchů, což je předznamenáním počátku epochy vrcholné obliby romantické písně jako žánru. Vznikají však i další díla, která dokazují skladatelovu mimořádnou vyspělost a kompoziční um, je jimi například nedokončené oratorium Lazar či klavírní fantazie Poutník, do roku 1822 se datuje jeho legendární Nedokončená symfonie. Zásadní bylo Schubertovo přijetí do Spolku přátel hudby (Gesellschaft der Musikfreunde) v roce 1821. To mělo - především zásluhou Ignaze a Leopolda von Sonnleithnerových - za následek častější uvádění Schubertových děl a s tím spojené narůstající povědomí o skladateli v rakouských nejen uměleckých kruzích. I přes velkou snahu prorazit na operním poli Schubertovy pokusy bohužel opakovaně selhávají, ne vždy však vinou samotného skladatele. Zásluhu na neúspěších jeho operních pokusů mělo v několika případech také nepříliš kvalitní libreto, špatné hudební a scénické nastudování či jen prostý nesoulad vkusu v období, kdy operním trendům vévodil Rossini a další Italové. Na počátku devatenáctého století nabývaly mezi bohémskou mládeží středních a

vyšších vrstev popularity nejrůznější večírky a společenská veselí. Do prostředí hýřících vrstevníků byl uveden také Franz Schubert, který se v těchto kruzích rychle etabloval jako žádaný společník a vynikající klavírní improvizátor. Večírkům se dokonce začalo přezdívat "schubertiády". Při těchto příležitostech tryskalo zpod Schubertových prstů nesmírné množství valčíků, waltzů, polek a jiných tanečních miniatur, z nichž bohužel pouze některé si skladatel zapsal a tudíž nám zůstaly zachovány. Bujarý život společenských zábav však v Schubertově případě bohužel nezůstal bez následků a v roce 1823 se u něj poprvé projeví příznaky syfilidy.

Následující roky až do Schubertovy smrti patří vrcholným skladbám jeho tvorby. Vytváří množství děl obrovské kompoziční hodnoty, v nichž dokazuje, jak tragicky nedoceněným skladatelem byl po dobu svého života. Do tohoto krátkého období datujeme například jeho písňové cykly Krásná mlynářka, Jezerní paní (z níž pochází proslulá část Ellenin zpěv III, přetextovaná později jako Ave Maria), Labutí zpěv či pozdější Zimní cestu (1827). Vznikají geniální díla komorní hudby: Sonáta a mol pro arpeggione a klavír, Smyčcový kvartet "Smrt a dívka", Smyčcový kvintet C dur, závěrečné tři klavírní sonáty a také obě jeho klavírní tria.

Mimořádně plodné tvůrčí období již zralého skladatele přerušuje v roce 1828 další ataka nemoci. Schubert sám cítí, že jej zdraví nenávratně zrazuje a síly ubývají. Přesto ještě v březnu vystoupí poprvé a naposledy ve svém životě na koncertě jako interpret svých vlastních skladeb, jedná o akci k připomínce výročí smrti jím tolik obdivovaného Beethovena. Na podzim téhož roku se Schubertův zdravotní stav rapidně zhoršuje a jedenatřicetiletý skladatel umírá 19. listopadu ve vídeňském bytě svého bratra Ferdinanda. Jeho ostatky jsou, jak si přál, uloženy na vesnickém hřbitově ve Währingu, poblíž ostatků Beethovenových.



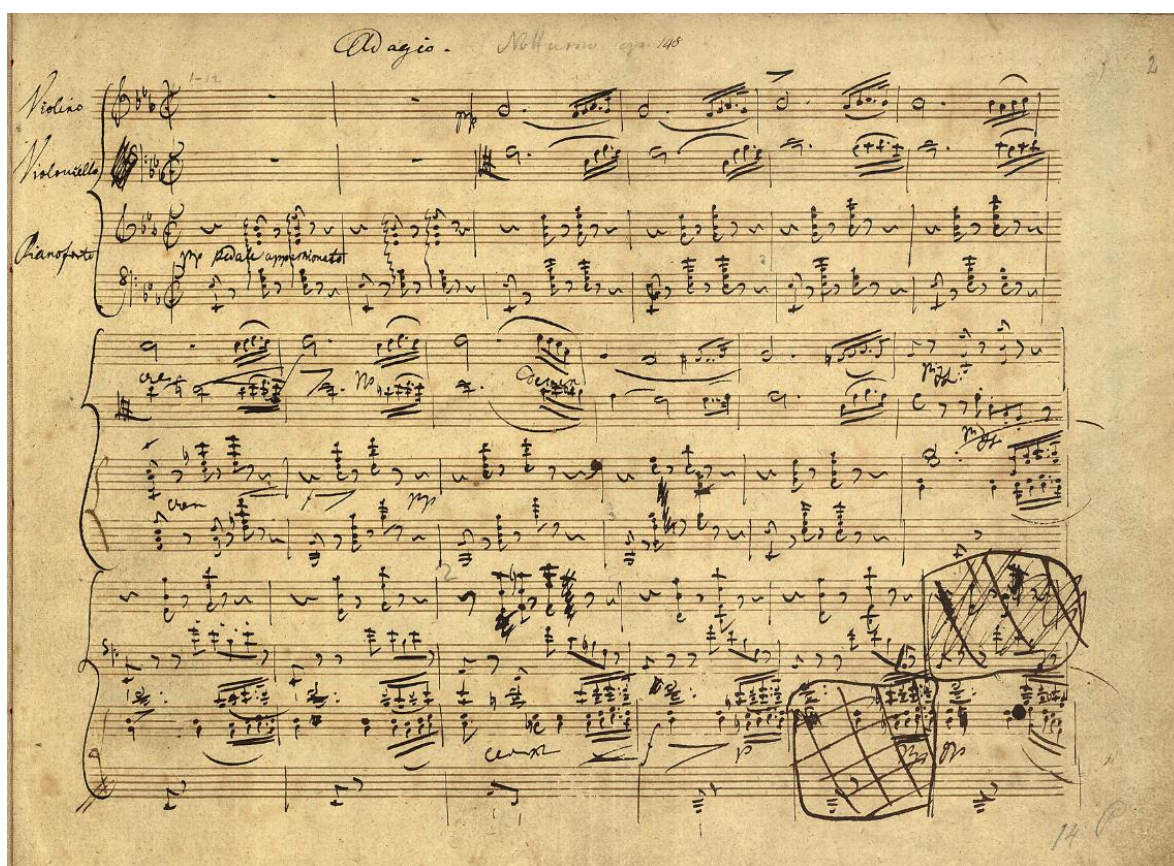
*Franz Schubert*



*Obraz "Schubertiáda" Julia Schmida*

## SCHUBERTOVY SKLADBY PRO KLAVÍRNÍ TRIO

První Schubertova skladba pro obsazení klavírního tria vznikla již v roce 1812, čili ve skladatelových patnácti letech. Jedná se o Sonátovou větu ("Sonatensatz"), která byla nejspíše Schubertovým prvním pokusem o kompozici pro klavírní trio, úsilí však vzdal po dokončení první věty. Toto desetiminutové dílko mladého skladatele, ovlivněné z velké části jeho tehdejšími studii u Antonia Salieriho (přestože již připisuje violoncellovému partu mnohem větší váhu než klasická komorní faktura), není příliš často prováděno. Ač je na skladbě znát tehdejší nedostatek zkušeností mladého Schuberta, byla mu však nejspíše důležitou studií kompozice pro toto obsazení. Dalším Schubertovým dílem pro housle, violoncello a klavír, které neneso označení "trio" je Nokturno, op. posth. 148. Spekuluje se, že bylo původně zamýšleno jako pomalá věta B dur tria, posléze se však Schubert rozhodl pro jinou variantu. Z tohoto pohledu je Nokturno chápáno jako hudba skladatelem zavržená a tudíž nevhodná k produkci, jedná se však o natolik okouzující miniaturu, že si přesto našla své místo v komorním repertoáru.



První strana manuskriptu Schubertova Nokturna

## Klavírní tria op. 99 a 100

Franz Schubert neprojevoval za celý svůj příliš velký zájem o kompozici pro obsazení klavírního tria, je tedy poněkud záhadné, proč se v posledních letech svého života odhodlal ke kompozici hned dvou, rozsahem i propracováním natolik monumentálních, skladeb. Jedním z možných vysvětlení by mohla být snaha pokračovat v započatém díle jeho velkého vzoru Ludwiga van Beethovena, který svou tvorbu pro klavírní trio zakončil velkolepým „Arcivévodským“ triem v roce 1811. Tomu nasvědčuje i fakt, že Schubertovo Trio Es dur bylo provedeno na koncertě k prvnímu výročí Beethovenova úmrtí, na „domácím koncertě“ dle Beethovenova vzoru, který byl pro Schuberta prvním a posledním svého druhu, který kdy absolvoval.

Robert Schumann označil Schubertova dvě klavírní tria za komplementární skladby: Trio Es dur za robustnější, maskulinní, B dur trio označuje jako zpěvné, lyrické, feminní. Údajně měl dokonce prohlásit, že „stačí jeden pohled na Schubertovo Trio (op. 99) a starosti naší lidské existence zmizí, celý svět je znovu svěží a zářivý“. Toto je samozřejmě jen subjektivní pohled Schumannův, jisté však je, že se jedná o skladby vrcholného významu nejen svou hodnotou kompoziční, ale také rozsahem; délka prvního z trií je kolem čtyřiceti minut, druhého dokonce okolo padesáti minut, což je durata neporovnatelná s drtivou většinou děl pro klavírní trio z tohoto období.

Na obou skladbách pracoval Schubert během podzimu roku 1827 a není přesně známo pořadí jejich dokončení, z tohoto důvodu také panovaly jisté zmatky ohledně přiřazení opusových čísel. Existují však doklady o tom, že skladatel v komunikaci s lipským nakladatelem Heinrichem Probstem své Trio Es dur označuje opusem 100, dochoval se mimo jiné Schubertův dopis z 2. října 1828, v němž se skladatel dotazuje, kdy se dočká vydání svého Tria se stým opusem. Schubertova klavírní tria tedy vznikla téměř na sklonku skladatelova krátkého života, Trio č. 2 patří k jeho posledním dokončeným dílům vůbec. Zatímco Trio č. 1 B dur čekalo na svou publikaci až do roku 1836, druhé trio bylo vydáno již následujícího roku (krátce před skladatelovou smrtí) a je jediným autorovým dílem publikovaným mimo Rakousko během jeho života. Původní rukopis B dur tria nebyl nalezen, veškerá vydání tohoto díla tedy vychází právě z této jeho první publikované verze. Nedávný výzkum prokázal, že premiéra Tria B dur proběhla pravděpodobně ve vídeňském Musikvereinu v lednu 1828 v podání klavíristy Carla Marii von Bockleta, houslisty Ignaze Schuppanzigha a violoncellisty

Josefa Linkeho (ve své době vynikající interpreti Schuppanzigh a Linke byli členy Schuppanzighova kvarteta, souboru zaměstnaném později ve službách knížete Razumovského, souboru, jenž mimo jiné premiéroval mnoho z kvartetů a komorních děl Ludwiga van Beethovena). Es dur trio mělo svou veřejnou premiéru na již zmiňovaném koncertě k výročí Beethovenova úmrtí 26. března 1828 taktéž v Musikverein, není však dosud jasné, které z tří zaznělo na lednové Spaunově schubertiádě.

Oproti tomu manuskript Tria Es dur zachován je, avšak nachází se momentálně v soukromé sbírce a zpřístupněn nakladatelům byl teprve před několika lety. Z něj vychází nejnovější vydání nakladatelství Henle s poutavým průvodním slovem Andráse Schiffa. Ten se s velikým obdivem sklání před tímto dílem jakožto mistrovským kusem, patřícím do naprosté špičky komorního repertoáru. Schubertův rukopis popisuje jako energický, plný vitality, obsahující pouze několik málo oprav a přepisů. Na požadavek tehdejšího nakladatele uvést věnování, jak bylo tehdejším zvykem, připsal Schubert k manuskriptu: „Toto dílo není věnováno nikomu kromě těch, kteří v něm najdou zalíbení.“ To lze chápat jako nové pojetí vztahu mezi skladatelem a publikem, do té doby bylo tradicí věnování skladeb konkrétním (většinou zámožnějším) osobám, jež skladateli finančním obnosem vyjádřily vděčnost a podporu, ať už během tvorby či po vydání skladby. V tomto případě, na sklonku života, se tedy Schubert obrací k širokému obecenstvu, což souvisí s postupným přibližováním tehdejšího kulturního života posluchačům napříč společenskými vrstvami, nikoli jen aristokracii. K dedikaci autor připsuje ještě dodatek: „To je tím nejvýnosnějším věnováním.“

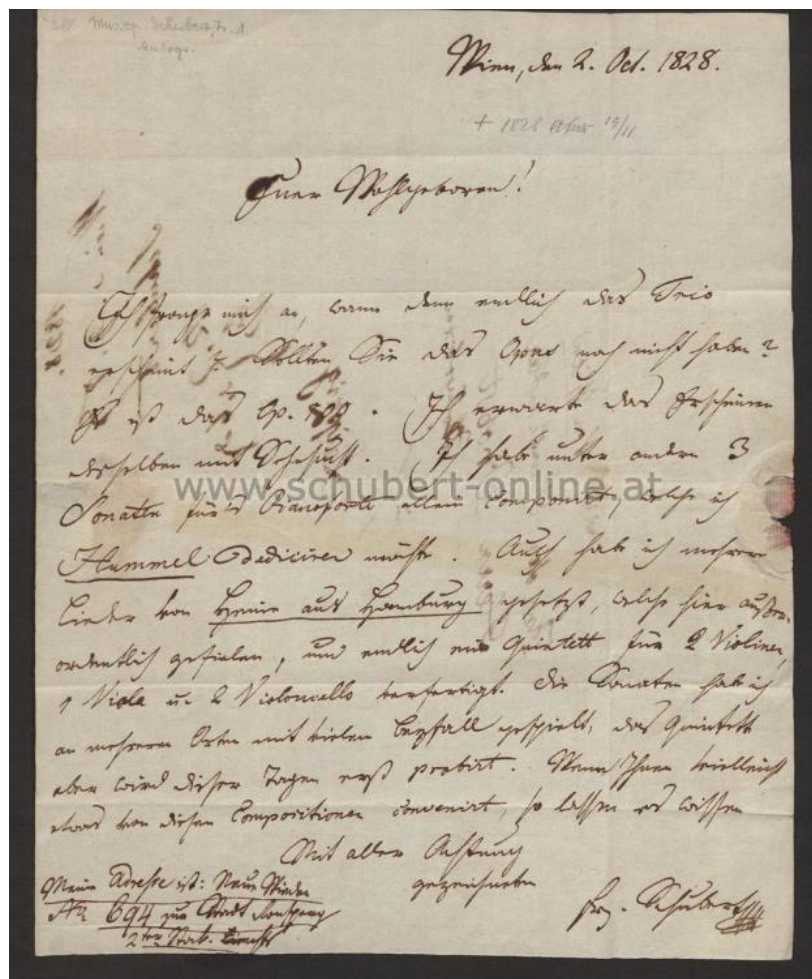
Přestože byla premiéra skladby oceněna velkým úspěchem, z úst kritiků přicházely připomínky na přílišnou délku skladby. Schubert se tedy (nejspíše i díky přemlouvání svých přátel) rozhodl vyjít vstříc obecnému mínění a trio zkrátil téměř o celých sto taktů. Tím se celková délka díla zkrátila na stále velký, avšak pro publikum již přijatelnější rozsah, zároveň však Schubert škrtly výrazně zasáhl do stavební tektoniky čtvrté věty. Došlo k narušení symetrie provedení a skladatel odstranil i některé reference k již uvedeným tématům. Nebylo to poprvé, co byla Schubertova hudební invence donucena přizpůsobit se takřikajíc požadavkům trhu – například jeho Sonáta pro klavír D 568 byla původně napsána v Des dur tónině, avšak jednalo se o předznamenání natolik komplikované, že údajně sám autor měl technické obtíže s provedením skladby. Zahraniční vydavatel dílo v této podobě dokonce odmítl vydat a to vyšlo

teprve pod hlavičkou vídeňského nakladatele, ovšem v tónině Es dur. Také svůj Zpěv duchů nad vodami podle Goetheho neváhal Schubert po nepříliš úspěšné premiéře zkrátit téměř o třetinu.

Přestože okolnosti vzniku obou Schubertových trií nejsou příliš jasné, poslední dva roky skladatelova života můžeme bezesporu považovat za vrcholné období jeho hudební tvorby. Dá se předpokládat, že Schubert, jenž údajně celý život bojoval s rozpolceností své osobnosti mezi potřebu společenské bujarosti a veselí a introvertní povahu lyrického poety, nejspíše právě v této životní etapě nalézá nové vnitřní dimenze, introspektivní stránky osobnosti, které byly již méně ovlivněny bohémským způsobem života jeho přátel a jeho samého. Schubert byl také roku 1827 hluboce zasažen smrtí Ludwiga van Beethovena, jehož obdivoval celý svůj život, i to mohlo mít vliv na výrazovou hloubku a vyzrálost jeho děl z tohoto období. Zároveň se skladatel nemohl vyhnout znepokojení z progradující nemoci.



Fotografie Schubertova rukopisu Tria Es dur



Rukopis dopisu, v němž se Schubert dotazuje H. Probsta na termín vydání svého Tria, op. 100



## Interpretační aspekty

Přelom osmnáctého a devatenáctého století můžeme označit za období již předznamenávající změny v hospodářském, technickém i společenském uspořádání Evropy. Mění se pozvolna také vnímání estetických hodnot; krása přestává být otázkou objektivní symetrie a umění ve všech svých odvětvích má čím dál tím větší roli jako prostředek pro vyjadřování emocí, postojů a lidské individuality. Jedná se však zatím pouze o zárodek nastupujícího vnímání romantiků. Specifikum interpretace komorních děl Franze Schuberta tkví tedy především v nalezení rovnováhy mezi skladatelovým vřele zpěvným vřelým naturelem a kompoziční technikou klasicismu, jíž byl obklopen a vybaven při studiích. Schubertova díla nelze zahrnout do "škatulky" klasické ani romantické; tak, jak si představujeme typického představitele romantismu. Raný romantismus je křehkým žánrem sám o sobě, v Schubertově podání však obzvláště. Je tedy nutné hledat maximální lyričnost a citovost, ovšem dosáhnout jí pomocí zvukové představy kvalit vřelosti klasické, nikoliv romantické. To vše při znalosti dobového kontextu hudebně-teoretického, do něhož nám přinášejí vhled například pojednání Christiana Schubarta, Johanna Joachima Quantze, Leopolda Mozarta, Carla Philippa Emanuela Bacha, Johanna Nepomuka Hummela, Carla Czerneho a dalších. Dále - obzvláště s přihlédnutím k Schubertově oblibě vokálních žánrů - je až životně důležité jeho díla komorní rozebírat také z pohledu užívání rétorických figur. Jedná se o techniku vycházející z antické disciplíny umění argumentace a diskurzu, která klade důraz jak na jednotlivé technické komponenty frází, tak i na tvar a oblouky větších skladebních celků. Byli to právě především skladatelé sedmnáctého a osmnáctého století, kteří přikládali velkou váhu rétorickým aspektům hudby. Byli přesvědčeni, že má-li hudba oslovovat co nejširší spektrum posluchačů, je naprosto klíčové vnímat ji jako jazyk. Lze na ni tedy aplikovat jak stavební, tak i figurativní technické prvky rétoriky, které po staletí ověřovaným způsobem přirozeně rezonují se širokou veřejností bez nutnosti hlubší orientace v skladebně-interpretačních technikách. A zatímco využívání rétorických figur má za cíl učinit hudbu jazykem srozumitelným i pro méně hudebně vzdělané publikum, klade o to větší nároky na teoretické znalosti interpretů, což platí právě i pro tvorbu Schubertovu.

## Problematika čtení notového zápisu

Problematické je interpretační uchopení zejména Tria B dur, vzhledem k absenci autorova rukopisu je nutné zejména dynamické indikace odvozovat z manuskriptů jiných, případně i z dalších autorových děl z tohoto období. Je zapotřebí brát v úvahu také obecné inklinace Schubertovy tvorby (například k již zmiňovanému žánru písně), stejně jako i jeho celoživotní obdiv Ludwiga van Beethovena, z něž lze vyvozovat také částečné tíhnutí k hudební estetice beethovenské.

Je známo, že Schubert byl člověkem spontánním a energickým. Jsou zaznamenána svědectví, že svou hudbu často zapisoval velmi rychle a bez rozmýšlení, jak ji zachytával proudící ze své fantazie. Zápisy po sobě většinou příliš nekontroloval, řídil se hudební představou a je pravděpodobné, že dynamické a artikulační značky používal spíše intuitivně v souladu se zpěvností konkrétní fráze, bez většího důrazu na přísné dodržování dogmatických pravidel. Vycházet z textu je tedy problematickou disciplínou, z čehož vyplývá mimo jiné také rozdílnost v zápisu jednotlivých vydavatelů. Liší se například zápis „akcentů“, které však v Schubertově případě lze chápat spíše jako vyjádření zpěvného afektu vyklenutí fráze než jako běžný dynamický impuls začátku noty. Lze tedy nalézt zápis akcentu jako klasický akcent na notě, ale také jako kratší či delší decrescendo vypsané buď značkou nebo slovně. Ze samotného Schubertova autografu (pokud se vůbec dochoval) tato diferenciaci skutečně není vždy dost dobře patrná, editorské sazby je tedy potřeba brát více jako orientační než doslovné indikace. Do určité míry je možné vycházet z faktu, že zeslabení (decrescenda či diminuenda) Schubert preferoval zapisovat spíše názvoslovím nežli grafickými značkami.



*Schubertův rukopis Nokturna Es dur*



*Totéž dvoutaktí, nakladatelství Breitkopf und Härtel (1973)*



*1. věta Tria B dur, dynamický vrchol, Bärenreiter (1975)*



*Tentýž úsek, Peters (1899)*

Obdobně nejednoznačná je i problematika emfatických indikací, jež jsou nejsou vždy analogické v jednotlivých částech skladby, v některých případech ani v jednotlivých hlasech (například Symfonie č. 5). V případě sforzato, fortissimo a sforzato je tedy často nutné vycházet z kontextu konkrétní pasáže či fráze.

Dalším sporným subjektem je otázka tečkovaného rytmu proti triole či sextole a jejich asimilaci. Zde se různí názory nejen současných interpretů a badatelů, ale neshodli se již Schubertovi současníci, podle zdrojů ani Beethovenův postoj k polyrytmickým pasážím nebyl zcela jednoznačný. Na základě poznámek například Johanna Nepomuka Hummela či Josefa Czerneho (klavírního pedagoga a jednoho ze Schubertových vydavatelů) lze však vyvodit, že sjednocení konfliktních rytmů bylo tolerováno či doporučováno především z technických důvodů. Jsou konkrétní případy, v nichž například Paul Badura Skoda nalézá ospravedlnitelné důvody k rytmické asimilaci, pravděpodobně ji však nelze brát jako výchozí přístup. Nejzásadnější je však zhodnocení logiky postupu melodické linky, jak upozorňuje Beethoven ve svých poznámkách ke Cramerovým klavírním etudám. Z kontextu dobových pramenů a komentářů lze také vyvodit, že neshodující se rytmy by zároveň neměly znít „přetečkovaně“, což je interpretační tradice pocházející ještě z období barokního. V uvažování raně romantické hudební estetiky a zpěvnosti má tato snaha o zdůraznění rytmického konfliktu efekt spíše komický, je tedy na místě opět zvážit individuální kontext konkrétní pasáže.



*Paul Badura Skoda – předmluva k Schubertovým Impromptus, tečkované linky jsou návrhem rytmické asimilace*

Co se týče trylků, zde se prameny spíše shodují. Schubert jako moderní „člověk své doby“ tíhnul ve většině případů k nově vzniklému úzu trylkování ze základní noty, občas přidává předraz.

Máme-li tedy shrnout dosavadní poznatky hudebních teoretiků a historiků: editorská práce nakladatelů je v Schubertově případě poměrně náročnou disciplínou, autor zde svým vydavatelům příliš práci neulehčoval. Je tedy vždy výhodou mít k dispozici několik vydání díla a na základě srovnání jednotlivých edic uzpůsobit hudební vyznění zápisu konkrétnímu kontextu. V Tübingenu a Vídni sídlí dvě pobočky projektu Die Neue Schubert-Ausgabe, který na základě dohledatelných pramenů vytváří co možná nejuvěrnější a nejsrozumitelnější kritické edice Schubertových skladeb. Výsledky jejich práce pak vycházejí pod hlavičkou nakladatelství Bärenreiter.

## TRIO Č. 1 B DUR – ROZBOR

### I. Allegro moderato

První věta Schubertova Tria B dur je kompozicí klasické sonátové formy s repetovanou expozicí, provedením rozvádějícím obě témata a reprízou v návratu základní tóniny. Co do tektoniky a tématisko-motivické práce není tato věta přehlčena množstvím invencí, Schubert zde však geniálním způsobem pracuje s dialogy jednotlivých hlasů, Podle “Afektivních charakteristik tónin” Christiana Schubarta (jehož hudebně-teoretickými pracemi se zejména v osmnáctém a devatenáctém století řídila drtivá většina skladatelů především německy hovořících zemí) je B dur tóninou “radostné lásky, čistého vědomí, naděje a touhy po lepším světě”. S touto ideou otevírá Schubert své Trio B dur radostným vstupem hlavního tématu v unisonu houslí a violoncella. Začátek na funkci tóniky spolu s drženým základním tónem dodává úvodu díla energii sebevědomě otevřených dveří a vytváří geniální úvod do monumentálního díla. Klavírní part je stabilním rytmickým prvkem osminového ostinata a tečkovaného rytmu druhého tématu, jenž je kontrastem ke zpěvným triolám tématu úvodního. Tento rytmický konflikt prolíná celou první větu tria, motivy dokonce ve většině případů znějí zároveň, a dodává její obecné lyričnosti poutavé napětí. Zajímavostí je, že Schubert již na samý úvod narušuje pravidlo periodicity a hlavní téma uvádí jako pětiktovou frázi místo obvyklého čtyřtaktí.

*Rytmický konflikt dvou témat věty*

Po efektním šestnáctinovém rozkladu dominantního septakordu, který se z houslového partu plynule přesune do violoncella a vyvrcholí pauzou, představí se témata v c moll, tedy tónině kvartově spřízněnou. Toto vybočení přidává úvodu prvek dramatickosti, aby se však lyrickým legatem smyčců hudba opět vrátila do základní tóniny. Následuje modulativní pasáž, během níž triolový dialog houslí a violoncella doplňuje sudý rytmus v klavíru, přičemž figura trioly již nezůstává pouze v charakteru zpěvného legata, ale Schubert z ní vytváří pohybový element jednak pomocí intervalové struktury ve směru dolů a nahoru, jednak odlehčenější artikulací s oddělenou a zkrácenou poslední notou trioly. Po gradaci a následném zklidnění se vrací hlavní motivy v B dur, oproti začátku však v kontrastní dynamice piana a obrácených rolích nástrojů - zpěvné triolové téma zazní tentokrát v klavíru. Následuje opět variace již uvedené modulační plochy s dialogovým navazováním motivů a rytmickým konfliktem 3:4 (3:2).

Po vrcholu gradace a následném zklidnění nastupuje violoncello se zpěvnou melodií vedlejšího tématu v dominantní F dur, podle Schuberta tónině klidné a "úslužné". Posléze se připojí part houslí a v unisonu vyklenou smyčce nádherný zpěvný oblouk, tvar fráze je geniálně podpořen pohybem basové linky klavíru. Melodie se poté přesouvá do klavíru, housle s violoncellem přebírají roli houpavého doprovodu. Dá-li se důvěřovat autenticitě zápisu, obecně pracuje Schubert ve skladbě s dynamickou výstavbou fráze s vrcholem na druhé či třetí době, jen zřídkakdy na době první. Tím nabourává předvídatelnost a symetrii frází, čímž jim dodává z mého pohledu jakýsi rozměr mluvené řeči, intonace vyprávění s afektivními vzedmutími bez "strojové" symetrické pulzace.

Následuje krátká kánonická gradace, kde Schubert opět pracuje s obrácením rolí melodické a doprovodné v provedení klavíru a smyčců. Následující část je pasáží "vzdychajících" melodií (onen "vzdech" je znázorněn septimovými a oktávovými zdvihy) a bezstarostných šestnáctinových stupnic, které se ve smyčcových nástrojích klenou nad uzemňujícím doprovodem triol v klavíru. Teprve na samém konci se nástroje propojí téměř v rytmickém unisonu, které je na funkci dominanty k dominantní F dur přerušeno generalpauzou. Z nastalého ticha se vynoří zlověstná oktáva v nepřiliš znělém rejstříku violoncella, motiv rytmicky vycházející ze zpěvné melodie vedlejšího tématu. Tento "prázdný interval" a jeho následné posunutí o půltón (zároveň se synkopicky pulzujícím doprovodem houslí) vytváří kontrastní napětí k líbivé melodii v unisonu klavírních hlasů. Posléze se role vymění, čímž Schubert uzavírá díl expozice

a dává jasný signál k začátku nového dílu formy. Expozice je zakončena na dominantní F dur, crescendo je podpořeno chromatickou gradací klavírního basu.

The image shows a musical score for the end of the first exposition of Schubert's Sonata in F major, Op. 28, No. 14. The score is in F major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part starts with a piano (pp) dynamic and features a chromatic bass line. The violin part also starts with a piano (pp) dynamic. The second system continues the piano part with a crescendo (cresc.) and the violin part with a forte (f) dynamic. The score ends at measure 107.

#### *Závěr expozice první věty*

Provedení započíná Schubert téměř doslovnou citací úvodního pětitaktí expozice – s tím rozdílem, že tentokrát se téma odehrává ve stejnojmenné mollové tónině, která je podle Schubarta „mrzuté a nespokojené stvoření noci, vysmívající se Bohu“. Přes mimotonální dominantu je poté rozvedeno do mohutného fortissima v Des dur, kde dochází opět k rytmickému dialogu motivu v tečkovaném rytmu, jež si předávají smyčcové nástroje, s tématem triolovým v partu klavíru. Následuje pasáž mistrně vystavěné šestnáctitaktové gradace, která není specifikována konkrétními dynamickými značkami („na papíře“ se odehrává ve fortissimu), avšak jednotlivé hlasy svým procházením mezi nástrojovými rejstříky automaticky tvarují dynamiku dílčích frází, jak je typické zejména pro rétoriku klasicismu (anabáze – katabáze). Také po sobě následující akcenty a sforzata jsou jednoznačnými indikátory dynamického vývoje (gradatio, repetitio).

Po vrcholném sforzatu dochází ke dvoutaktovému zklidnění velice prostou fakturou, klavír průchodem v basové linii připravuje modulaci do zpěvné As dur. Zde přichází kuriózní moment, jelikož tuto tóninu označuje Schubart jako „tóninu smrti, hrobu, hniloby, soudu a věčnosti“. V Schubertově podání se však (a nejen na tomto místě)



jedná o pasáž velice vřelou až něžnou, stejně jako v jejím představení v expozici, i zde je melodie violoncella doplňována rozvernými „komentáři“ houslí. Narozdíl od expozice v tomto místě provedení však po osmitaktí přichází modulace do světlé a podle Schubarta radostné a rozesmáté E dur. Následnou desetitaktovou modulační plochu vede Schubert pozvolným sekvenčním stoupáním všech tří hlasů, housle připomínají vedlejší téma. Bas klavíru však již od pátého taktu zůstává na notě f, která je v nejdramatičtější fortissimové pasáži přidanou kvartou zmenšenému kvintakordu c moll. Tento zahuštěný akord vytváří maximální napětí, jež však Schubert neuvolní prostým rozvedením harmonie, avšak nechává hlasy postupně klesat diminuendem v mollovém modu, aby náhle překvapivě „rozsvítil“ pasáž náhlým nástupem durové tóniny a přes dominantní C dur vycrescendoval do mohutného vrcholu v F dur. Hlas houslí a pravé ruky klavíru klesá v protipohybu s violoncellem a basovou klavírní linkou, jež je razantní přetečkovanou variací vedlejšího tématu. Zábavnými opakováními v kontrastních dynamikách dospěje Schubert až do od základní tóniny poměrně dost vzdálené Ges dur. Tu označuje Schubart za „tóninu triumfu, uvolněného vzdechu, ozvěnu duše, která konečně zvítězila nad veškerou lží“. Hlavní téma si opět mezi sebou předávají housle s violoncellem, stejně jako již v několika předešlých případech se v následné pasáži jedná o Schubertovy geniálně plynulé přechody mezi jednotlivými tóninami a barvami. Ukotví se nakonec v B dur, čímž skladatel ohlašuje začátek reprízy věty.

Repríza zde v Schubertově podání není citací začátku, odkazuje na expozici až od momentu, kde se v ní hlavního tématu ujímá v pianissimu klavír, smyčce jsou doprovodnými hlasy (ve violoncellovém pizzicatu zní tečkovaný „konfliktní“ rytmus). Schubert tímto nastoluje otázku, zda tedy samotný úvod věty není pouze exordiem a skutečný úvod expozice lze tedy vnímat až od nástupu tématu v pianissimu.

*Začátek reprízy první věty*

Harmonická odchylka od expozice nastává až osmý takt reprízy, kdy je je c moll rozvedena do As dur, posléze přes septakord a klasickou kadenci subdominanta-dominanta zpět do základní B dur. Přichází znovu pasáž předávání motivku triol a tečkovaného rytmu mezi jednotlivými hlasy. Akcenty probíhají v rámci nízké dynamiky, forte nastupuje jako subito v základní B dur, z níž se opět stejně jako v expozici jakýmsi laškovným žertem jen na moment odchýlí do stejnojmenné mollové. Následující sekvenční pasáž modulací je harmonickými vztahy totožná s analogickou pasáží v expozici, odehrává se však v kvartově příbuzném tonálním kontextu. Také zpěvné vedlejší téma zazní v B dur namísto původní dominantní F dur. Obracejí se i role smyčcových nástrojů – narozdíl od expozice zde téma jako první uvádějí housle. Závěr reprízy je až na tonální posun totožný s expozicí. Coda nastupuje v základní tónině subito fortem. Je sekvencí dvoutaktí, v nichž se doplňuje unisono stoupající gradace akcentovaných triol a crescendo v hlase rytmizujícího synkopického doprovodu. První dvě čtyřtaktí jsou vedena do fortissima, následující čtyři takty vrcholí dokonce ve trojitém forte. Dynamický vrchol věty v As dur (opět podle Schubarta tónina hrobu, soudu) je otevřen do generalpauzy s korunou, která dá akusticky vyniknout mohutnému akordu. Váhavé pianissimo klavírního unisona s přerývanými synkopami smyčců se opět ustálí v do pianové B dur a pouhým střídáním dominanty a tóniky spolu s ustupující dynamikou dává Schubert najevo, že se blíží úplný závěr věty. Ten je nakonec jednoznačně utvrzen fortissimovými akordy.

## II. Andante un poco mosso

Formálně i charakterem poměrně odlišná od své nejspíše původní verze (Nocturno, D. 897), druhá věta je překrásnou zpěvnou ukolébavkou o třech dílech, s kontrastní střední částí. Jako její tóninu Schubert zvolil subdominantní Es dur, „tóninu lásky, oddání, intimní konverzace s Bohem“, a přesně v tomto duchu se odehrávají oba krajní díly. Druhá věta je také jedinou z celého tria, která se neodehrává v domácí dur. Označení metra jako šestiosminové (nikoliv například dvoučtvrtové) naznačuje Schubertovo spíše poklidnější vnímání melodie, kdy se plynutí odehrává v drobnějších hodnotách zápisu. Legata nám zase znázorňují stavbu fráze hlavního tématu, která je v zásadě 2 takty + 1 takt + 1 takt. To je indikací, že by tempo nemělo být zvoleno příliš pomalé, aby frázovací obloučky bylo možné udržet ve zpěvnosti, byť pianissimové. Akcenty jsou spíše houpavými nalehnutími, jejich pomocí Schubert také tvaruje frázi, která tím dostává často tvar odlišný od rétorických principů.

The image displays a musical score for the second movement of Schubert's Nocturne in E major, Op. 9, No. 2. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (pp) dynamic. The second system shows the main theme starting at measure 6, marked with a piano (pp) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The score is written for voice and piano.

*Hlavní téma druhé věty*

Představení hlavního tématu svěřil ve druhé větě Schubert hlasu violoncella, po kratičké klavírní předeře, která po energickém konci první věty nastolí poklidnou něžnou atmosféru věty druhé. Skladatel se opět odchyluje od klasicistní periodicity frází a místo dvou (či tří – už tím by však lehce narušil souměrnost) čtyřtaktí vytváří

melodii o deseti taktech s dynamickým i melodickým vyklenutím do poloviny posledního taktu. Hlavní téma po violoncellu téměř doslovně zopakují housle, part violoncella vytváří komplementární melodický druhý hlas. Na úplném konci fráze dojde k modulaci a posléze se tématu ujme i klavír na počátek quasi provedení dílu, tentokrát zní však téma v dominantní B dur a v dynamice piana; úvodní pianissimo se již vyvinulo do o něco málo zpěvnější dynamiky a barvy tutti. Klidu tématu dodává také poměrně málo pohyblivý hlas, smyčcové nástroje opět doplňují melodii zpěvnými ornamentacemi. Po čtyřech taktech změny Schubert tónorod a subito pianissimem v b moll pokračuje, následnými modulacemi se dostává téma do Es dur. V tomto momentě je zajímavé, že v rámci vybočení do jiné tóniny se změní také funkčně-harmonická stavba tématu: zatímco v úvodu se jedná o dvoutaktovou kadenci tónika - dominanta (s prodlevou základního tónu) – subdominanta – tónika, zde v „provedení“ je postup dominanta – tónika – dominantní septakord – tónika. Jiné harmonické uspořádání dává tématu odlišný emocionální kontext mnohem dramatictějšího vývoje. Téma se také natupuje kanonicky napřed v hlase violoncella a posléze houslí – i to mu dodává charakter nový charakter rozvíjeného dialogu. Hlasy se poté propojí v nádherném zpěvném dvojhlase a po vygradování v protipohybném decrescendu „zakotví“ opět v Es dur, v níž líbezným dovětkem zakončí celý první díl věty.

*Proměna uspořádání harmonických funkcí v hlavním tématu*

Po repetici, již Schubert opět již zcela romanticky nabourává periodicitu části, přichází kontrastní díl v c moll, paralelní tónině. Ta je dle Schubarta „vyjádřením lásky a zároveň nářkem nad láskou nešťastnou“, jedná se tedy zcela logicky o související, byť

kontrastní afekt. Měkký vzdech fortepiana a následný pád do pianissima v kombinaci se synkopickým průběhem hlasů smyčcových nástrojů dává tušit, že poklidné houpání prvního dílu věty vzalo za své. Zatímco smyčce jsou zde v roli až orchestrálního rytmického komponentu, klavírní soprán se točí ve víru až chopinského valčíku. Následná gradace je vystavěna především modulacemi do čím dál více dramatických tónin a „strašením“ staccatových stupnic houslí. Harmonický vrchol pasáže přijde nečekaným sforzatem na dominantním septakordu B dur, který je poté rozveden do Es dur, aby o dva takty později proběhl další „naráz“ obratu dominantního septakordu G dur. Po následném zklidnění přichází chopinovský valčík tentokrát v durovém kanonickém dialogu smyčcových nástrojů, aby se poté přesunul opět do hlasu klavíru, který jej zakončí třpytivými virtuozními stupnicemi. Z C dur Schubert pomocí basového postupu poměrně jednoduše zmoduluje do As dur, v níž přichází návrat poklidného prvního dílu věty. Zpěvného tématu se tentokrát ujímají housle, avšak po pouhých šesti taktech přichází změna předznamenání na C dur (téma přitom zní v E dur). Po dalších čtyřech taktech se hlavního tématu chopí violoncello a to opět v E dur, ovšem tentokrát již s odpovídajícím předznamenáním čtyř křížků. Nestihne však ani dokončit druhé čtyřtaktí a již volí Schubert další tóninu – průzračnou C dur. V ní nechá skladatel violoncello jeho část tématu dokončit, klavír ovšem to štěstí nemá a po přebrání vedoucího hlasu melodie je po dvou taktech přerušen skokovou modulací do Es dur. Touto tonální sekvencí autor odkazuje na analogický postup z provedení první věty tria. Na závěr hudba zakotví v Es dur, v níž předáváním tématu a postupným diminuendem celá věta „usíná“.

### III. Scherzo. Allegro

Třetí věta je poměrně typickým exemplářem svého druhu. Hravý skotačivý A-díl následuje zpěvnější ländlerové trio, následuje Da Capo. Schubert se zde vrací opět do B dur, narozdíl od druhé věty se rozhodl pro zapsání metra jako tříčtvrtěvový takt, což odpovídá tanečnímu vyznění věty. Dvěma unisonovými takty uvádí klavír roztančeného ducha a poté představí samotné téma. To samo vyznívá rozverně, až prostince, také díky unisonové faktuře, jedná se však o pouhý rozklad akordu s průtahem a akcenty na každé době, folklórní naivita motivku je tedy zcela jistě autorovým záměrem. Lze také odhalit vtipnou inverzní podobnost s úvodem Scherza ze Schubertova Klavírního kvintetu „Pstruh“.



Úvod třetí věty kvintetu „Pstruh“



Úvod třetí věty B dur tria

Téma posléze v kanonu zazní i ve smyčcových nástrojích, načež se všechny tři nástroje spojí v rytmické jednotě do dynamického vrcholu první repetice, tímje však pouhé mezzoforte, věta tedy setrvává v neokázale plynoucím duchu.

Po repetici přichází překvapivá stretta, avšak po čtyřech taktech se smyčcové nástroje spojí do unisona hlavního tématu, čímž chvilkový neklid usměrní zpět do kolejí přirozeně plynoucích motivků, jež jsou vesměs poskládány z prostých stupnic či akordických rozkladů. Akcenty či sforzata zde mají funkci spíše jakéhosi „odrazu od podlahy“, škádlivého impulzu, který by však rozhodně neměl hrubým nárazem narušit průběh věty. Po vrcholu na trylku a následném spadnutí do piana Schubert laškovně pozastaví tok na dráždivém intervalu zvětšené kvinty f-cis, puls se zastaví na osminové pauze s korunou. Po této se znovu vrací hlavní téma v unisonu smyčců, zajímavostí jsou akcenty na první ze tří osmin v klavírním partu, které dávají důraz na průtahové noty, jež jsou posléze rozvedeny do akordických tónů tóniky.



*Zastavení na zvětšené kvintě, návrat tématu s průtahy v klavírním partu*

Dále následuje opět žertovné předávání čtvrtovo-osminového staccatového motivu mezi jednotlivými nástroji, ve vrcholném čtyřtaktí ve forte se ozve mimořádně napjatý měkce zmenšený fis moll septakord, který přejde v měkce zmenšený septakord e moll, jenž je hhumorně rozveden subito pianem do B dur. Celá motivicko-tematická práce Schubertova je v prvním díle druhé věty založena tedy zejména na přecházení vtipného tanečního tématu mezi jednotlivými hlasy. Fráze jsou vytvarovány dílčími dynamickými vlnami, jež jsou podpořeny akcentováním buď první doby taktu nebo všech tří, představuje-li si autor gradaci dramatictější.

Stříhem přichází střední triový díl, rozdělený na dvě repetované části. Ten se odehrává v subdominantní Es dur a zatímco v houslích a violoncelle se střídá zpěvná melodie

v křehce nízké dynamice, klavír podporuje neustálou pulzaci fráze staccatovými čtvrtkami na druhou a třetí dobu. Absence první doby taktů dává melodii pocit neustálého toku vpřed bez přílišného romantického rozšiřování agogikou. Střední díl je zakončen krátkým dynamickým vzepětím do zpěvného forte, velmi rychle však téma klesá zpět do nízké dynamiky. Následuje spojovací osmitaktí, kde se za klavírního tepu čtvrtových not v kanonickém protihlase prolíná rozložený dominantní F dur septakord, pomocí něhož se Schubert velmi přirozeně navrátí zpět do B dur tóniny Da Capo.

49

pp

dim.

pp

dim.

pp

Scherzo da capo

*Kanonický rozklad dominantního septakordu před návratem začátku věty*



#### IV. Rondo. Allegro vivace

Také čtvrtá věta zapadá do klasického schématu stavby díla, ovšem nikoli tak bezvýhradně, jak by se na první pohled mohlo zdát. Přestože se jedná ve své podstatě o rondo, formálně lze rozpoznat znaky sonátové formy. Téma věty je rozváděno variacemi, střední polonézový díl lze považovat v určitém smyslu za provedení, jelikož se jedná o poměrně dlouhý a výrazně pozměněný díl. Metrum je dvoučtvrté, taneční charakter věty však naznačuje spíše chápání *alla breve*, také třípůlové metrum polonézy indikuje obecné vnímání frází ve větě v pulzaci půlových dob.

Samotné téma je opět schubertovsky hravý neokázalý motiv, ten téměř ve všech případech v průběhu věty zazní z houslí. Světlá barva znělého rejstříku nástroje dodává závěrečné části tria skutečně jásavý náboj radostné lásky, jak pro B dur tóninu uvádí Schubart. Violoncello se připojuje teprve ve druhé osmitaktové periodě tématu, kde houslím odpovídá vtipnou ozvěnou, aby se posléze oba hlasy spojily do veselého unisona závěru představení celého tématu.

The image displays two systems of musical notation for the final theme of the Trio. The top system is for the violin, and the bottom system is for the piano. Both are marked 'Allegro vivace'. The key signature is B major (one sharp) and the time signature is 2/4. The violin part begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and ends with a piano (*p*) dynamic. The piano part also begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and ends with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a rhythmic variation of the main theme, with dotted lines indicating the relationship between the two parts.

*Radostné téma závěrečné věty tria*

To se následně přesouvá do oktávového unisona klavírního partu, kde zazní v dominantně vzdálené f moll, dialog navazujících odpovědí se tentokrát odehraje mezi klavírem a houslemi. Plynulý bezstarostný průběh přeruší nečekaně úderné čtyřtaktí unisona všech tří hlasů, jedná se o jakousi rytmickou variaci, hrubou kostru hlavního tématu. Kontrastní vsuvce přidávají na zemitosti zejména sforzata na druhém a čtvrtém taktu, která skutečně působí jako metafora dupnutí patou o podlahu při tanci. Ocitáme se také náhle v paralelní tónině g moll, v níž se odehraje i následující osmitaktí, které je pouhým dvojhlasem, kdy v basu klavíru zní téma a housle sekundují

pořouchlým tečkovaným rytmem. Mohutné unisono ve forte se opakuje, následuje pasáž, v níž se tématu chopí violoncello, zatímco klavírní part v unisonu triolami obkružuje hlavní melodickou linku. Při třetím nárazu forte jsou vedoucím hlasem housle, které notou H také zdůrazní, že autor zmoduloval do G dur septakordu. Violoncello se připojuje kanonicky k houslím za dramatického šestnáctinového tremola klavíru, které je virblem, jenž podporuje stupňující se sforzata. Nezvyklým harmonickým postupem přes zmenšeně zmenšený septakord h Schubert rozvede harmonii do líbezného As dur. Housle zpívají melodii, jež se příliš nepodobá tématu věty. (Volnější motivicko-tematická práce než v klasickém variačním rondu se přiklání také k chápání věty částečně jako k práci se sonátovou formou.) Hladké čtyřtaktové frázování melodie je vtipně „okořeno“ drobnými akcenty na nepřízvučných taktech, v nichž housle podpoří také protipohybné terciové sekvence v šestnáctinách klavíru. Pasáž se úplně zklidní do trojitého pianissima s diminuendem, aby se v další quasi variaci opět vynořil rošťácký tečkovaný motiv v klavíru. Rám tématu je trochu nenápadně ukryt v pizziccatech violoncella.



*Jedna z quasi variací tématu ronda*

Pro Schuberta, a zejména B dur trio, typickým bravurním přecházením mezi tóninami v rámci variování tématu se dostáváme opět k fortovému přerušení na septakordu, sforzátové rozklady si kanonicky předávají smyčcové nástroje. Rozsvícené pianissimo v F dur, která je dle Schubarta tóninou klidu, se vrací pasáž líbezného melodie s tetelivým doprovodem šestnáctin. Tentokrát se melodický hlas objeví v pravé ruce klavíru a terciový sekvenční dvojhlas mezi houslemi a violoncellem. Postupným a poměrně dlouhým crescendem narůstá dramaticčnost až k fortissimovému unisonu smyčců, kde na pouhých dvanácti taktech Schubert moduluje mimotonálními dominantami z F dur

přes G dur až do dominantního septakordu C dur. Ani v ní se však zápis dlouho nezdrží a po zastavení na fortepianu přichází další modulační sekvence. Ta probíhá tentokrát již v unisonu všech tří nástrojů a vrcholí v mohutném fortissimu, jež je ještě vygradováno následnými sforzaty až do trojitého forte, z něhož však vedou další zforzata. Přichází poměrně prudké decrescendo, z něhož zbude v pianissimu pouze tragikomicky opuštěný hlas houslí, jenž na tónu f imituje rytmus hlavy tématu. Přejde nečekaný náraz fortového unisona, opět zůstávají housle osamoceny, dalším akcentovaným nárazem zmoduluje Schubert do Des dur, aby potřetí nechal hlas houslí pulzovat do ticha.

Dvojitou taktovou čarou a změnou metra přichází Des dur polonéza, kterou v rámci motivicko-tematického zpracování můžeme považovat za jakýsi díl B. Rytmický motiv čtvrtě a dvou osminových not zaznívá v partu houslovém jako nenápadná připomínka hlavního tématu, rytmus je v augmentaci přenesen také do hlasu violoncella a houslí, rytmické unisono všech tří nástrojů na posledních dvou čtvrtěových dobách v taktu dává polonéze její typickou lehce vertikalizovanou podsaditost. Celý díl je velmi plasticky vystavěn dynamikou do oblouku, jež je po svém vrcholu ve fortissimu ještě mírně zvlněn, avšak nastiňuje posluchači přesvědčivý akustický efekt například představy slavnostního venkovského průvodu, který se zdálky přiblíží a následně se opět vzdaluje. Plasticitu frázi dodává také stoupající a klesající melodický směr jednotlivých hlasů, zejména nejznělejšího houslového partu.

#### *Přechod na polonézu*

Stejně jako v tzv. dílu A také v polonéze pracuje Schubert s překvapivými subito forte vstupy, které jsou prostřídány s pianovým komentářem. A stejně jako před začátkem polonézy, i na jejím konci ponechává houslím vtipnou „morseovku“ na jediném tónu, aby však dal najevo, že se vrací nálada prvního dílu, posledním taktům před dvojitou čarou v klavírním partu předjímá houpavý doprovod, který se objevuje pod hlavním tématem.

Po návratu do dvoučtvrťového metra, čili dalo by se říci reprízy, Schubert téměř doslovně cituje samotný začátek věty, nacházíme se však v subdominantní Es dur. Repríza tématu v základní B dur přijde až později v pianissimu, kde si jej kanonicky předávají housle s violoncellem. Poté se vedení melodie vůbec poprvé v tematické oblasti čtvrté věty chopí violoncello a crescendem doprovodí celou pasáž až k dalšímu uvedení třípůlové polonézy. Tam se jej (v augmentační rytmické variaci) ujímají housle, tečkovaným rytmem kontruje violoncello, klavír zajišťuje rustikálně houpavý doprovod. Tvarováním melodie a rafinovanými harmonickými úkroky Schubert opět vytváří plastickou sekvenci komplementárních hlasů, jejíž tok je – stejně jako v předchozí polonézové části – přerušen kanonickými sforzaty, tentokrát se jej zúčastní i klavírní part. Kánon graduje až do unisona, jež předznamená návrat dvoučtvrťového metra ve fortissimové B dur. Téma zůstává v basu klavírního partu i po subito pianovém skoku, osmitaktovou pasáž doplní housle hopsavým rytmem, než se nástroje znovu spojí v unisonu sforzat. Po sestupu do piana, kde se tématu ujme violoncello, klavír krouží ve virtuozních triolách, přichází opět velké vzednutí sforzátových kanonických sekvencí, následně Schubert v Des dur cituje zpěvné téma s šestnáctinovým chvěním v klavírním partu. I zbytek celého dílu je víceméně analogií expoziční části, můžeme-li ji takto nazvat.

Po poslední vrcholové dynamicky gradační sekvenci do unisona trojitého forte se sforzaty dojde k rychlému decrescendu podobně jako před nástupem polonézy, avšak zde již housle nejsou ponechány napospas opuštěné. Violoncello ve strettě přerušuje s vlastní ozvěnou hlavy tématu. Následují ještě další dvě čtyřtaktová přerušení v unisonu a v Ges dur přichází poslední připomenutí polonézy. V něžném pianissimu zazní tentokrát v Ges dur, podle Schubarta tónině „triumfu nad těžkostmi“, což je skutečně příznačným afektem pro samotný konec více než čtyřicetiminutového čtyřvětého kolosu. „Průvod“ s polonézou odchází směrem k obzoru a postupným diminuendem se celý dramatický závěr, plný náhlých změn nálad a dynamik, zklidňuje. O to větším šokem je nástup kody, která v prestu v základní B dur tónině dává naprosto jasný signál „cílové rovinky“. Osmnáct taktů unisona, které je pouze doplněno o akordické výplně, jsou skutečně monumentálním závěrem. Velmi rychlým decrescendem se všechny tři nástroje dostávají do piana, kde se housle a violoncello „přetahují“ o téma. Odehrává se tak na pozadí nejprostšího možného harmonického postupu - střídání dominanty a tóniky. Spolu se stoupajícím hlasem klavírního partu

přichází ještě poslední dynamické vzepětí v podobě vlny do velice krátkého forte, hned během tří taktů je však nutné dostat se do piana, posléze dokonce do pianissima. Čtvrtá věta – a tím i monumentální Schubertovo první trio – je zakončeno mohutnými akordy na dominantě a tónice B dur.

The image shows a musical score for the final measures of Schubert's first trio, measures 642 to 645. The score is written for three staves: two for the vocal line (soprano and bass) and one for the piano accompaniment. The key signature is B major (two sharps). The tempo and dynamics markings are as follows: *decresc.* (decreasing), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal lines consist of melodic phrases with some rests. The piece concludes with a final chord in the piano part.

*Závěr skladby na pozadí střídání dominanty a tóniky*

## TRIO Č. 2 ES DUR - ROZBOR

### I. Allegro

Jak trefně poznamenal Robert Schumann (viz výše), Schubertovo Trio Es dur je skutečně svým vyzněním dílem maskulinním až heroickým. Tomu napovídá již samotný úvod věty, monumentální asertivní unisono představí hlavní téma. Zde se Schubert příliš nadržuje tonální charakteristice Schubartovy, podle níž je Es dur tóninou lásky, odevzdání a intimní konverzace s Bohem. Zatímco sonátová forma je jasně patrná a rozlišitelná, ohledně tematické práce skladatele v této větě se vedou neustálé diskuze. Existuje názor, že Schubert zde představuje celých šest samostatných, byť motivickou prací příbuzných témat, druhá varianta operuje s tezí, že se jedná o tři témata, z nichž každé sestává ze dvou period.



*První představené téma*

Hned po úvodním čtyřtaktí Schubert odbočuje do paralelní c moll, v níž se ozve ozvěnou odpověď na téma. Po gradaci do fortissima a následném rychlém stažení přichází violoncello s druhým, melodičtějším tématem věty, které zazní v dominantní B dur, dle Schubartových materiálů tónině radostné lásky, čistého svědomí a naděje na lepší svět. Druhé téma nastupuje neperiodicky v šestnáctém taktu, opět důkaz Schubertovy progresivní snahy o nabourávání zažitých schémat.



*Druhé, melodické téma v podání violoncella*

Také symetrie melodického tématu je narušena subito fortem ve čtvrtém taktu, aby se čtyřtaktová odpověď ozvala opět v pianu. Nakonec téma ztratí svoji zpěvnost a je ve fortissimovém staccatu rázně předáváno mezi unisonem smyčců a klavírem. Zde se skladatel vychýlil do Ges dur, což je tónina naprosto nepříbuzná s tóninou základní, opět ukázka Schubertova progresivního „kverulantství“. Následující takty jsou motivickým dialogem klavíru se smyčcovými nástroji (ty jsou většinu času v rytmickém unisonu), v nichž nastávají poutavá dynamická vzdemutí v podobě smyčcových trylků podpořených stoupající chromatikou klavírního partu. Je zajímavé, že v posledním případě jde Schubert proti logice rétorických figur, když závěrečné (a tudíž největší crescendo) zapíše jako klesající stupnici do pravé ruky klavíru. Po strhující gradaci do fortissima přichází zlom do pianissimového ostinata, z něhož se po dvou taktech vynoří třetí téma věty v podání klavíru. Ve staccatu zní motiv v duchu marche funébre, který Schubert posléze používá v doprovodné figuře hlavního tématu druhé věty. Třetí téma první věty, můžeme-li jej takto označit, se opět odehrává v tónině naprosto nepříbuzné se základní Es dur. Tentokrát se jedná o h moll, tóninu s půltónovou vzdáleností, jedná se tedy skutečně o mimořádně vzdálené vybočení. Ve závěti tématu autor moduluje do G dur, pouze však na okamžik, téměř okamžitě se promění v g moll, v níž téma zopakují v unisonu housle s violoncellem, které je již dovedou do „domácí“ Es dur.



### *Třetí téma první věty*

Se třetím tématem pracuje Schubert následně pomocí modulací a variovaní ornamentálními triolami. Když motivická práce dospěje až do D dur, zazní připomínka prvního tématu věty, posléze se v piano ozve fragment tématu druhého. Ve stošetnáctém taktu nastupuje v kanonickém sledu zpěvná melodie ve smyčcových nástrojích za doprovodu triol v klavíru. Tu by bylo možné označit za téma čtvrté, neboť jej nelze přímo odvodit od žádného z témat předešlých, nicméně jedná se z mého pohledu spíše o motiv charakterem blízký druhému tématu, jenž vychází ze společného tematického materiálu. Motiv zní v dominantní B dur, Schubert se tedy alespoň na chvíli opět vrací k zažitým konvencím tonální příbuznosti motivů. Osmitaktí se posléze přesouvá o oktávu výš, kde se poté hlasy smyčcových nástrojů na okamžik spojí v unisonu, aby se pak zase rozdělily. Vůdčí role se v pianissimu ujmou housle, violoncello spolu s hlasem klavíru sekundují komplementárními komentáři. Ve forte se poté připomene rázná staccatová verze druhého tématu, napětí gradace je vystupňováno synkopami v partu houslí a hemiolovými akcenty violoncella a klavírního basu. Následují dvě další gradace tvořené především akcenty a sforzaty, která se přesouvají ze synkopických na těžké doby a obráceně, hlasy smyčcových nástrojů se rozkračují v protipohybných skocích, na závěr i triolovém běhu, který předchází subito piano a návratu mohutného začátku věty. Po opakování se Schubert místo návratu do Es dur dostává přes B dur do přechodové pasáže mezi expoziční a provedením. Ta je tvořena unisonovými staccatovými čtvrtovými notami, jimiž hlasy smyčcových nástrojů odpovídají klavíru. Řídká faktura bez konkrétních harmonických indikací je tím pádem místem velice tajemným, jež je předznamenáním nástupu nového dílu.

Obecně lze říci, že provedení první věty vystavěl Schubert na modulacích, jež jsou v jeho případě geniálně propojované do logických oblouků, byť se jedná často o tóniny



velmi vzdálené. Spolu s provedením přichází změna předznamenání, ocitáme se v D dur, opět tónině velice vzdálené tónině základní, jedná se podle Schubarta o tóninu triumfu a oslavy vítězství. Přestože se však nacházíme v D dur, tematická práce s druhým tématem, s nímž pracuje v provedení Schubert téměř výhradně, začíná v H dur. Téma je augmentováno ve své zpěvné podobě a ve třetím taktu zdramatizováno souzvukem tritonu v klavírních hlasech a zvětšené kvinty v hlasech smyčců. Tento průtah je následně okamžitě rozveden a jedná se spolu s akcentem na první době spíše o jakési nalehnutí, vybočení z dvoutaktové periodicity čtyřtakového tématu. Vedoucím hlasem jsou zde housle, part klavíru melodii vede púltóny v protipohybu k houslím.



*Začátek provedení s protihlasy houslí a klavíru*

Modulací triolovým doprovodem klavíru se téma dostává do h moll (čímž se konečně dostáváme do tóniny předznamenání), cellový hlas jej pomůže dovést do paralelní D dur. Přes harmonickou kadenci d moll - B dur – zmenšeně malý septakord g – mimotonální dominantní septakord C se dostáváme opět ke změně předznamenání na F dur, v níž také pokračuje autorova tematická práce. Jedná se především o předávání motivu mezi hlasy smyčcových nástrojů (povětšinou v unisonu) a klavíru s crescendem až do fortissima. Septakordy jsou ještě dále gradovány synkopivkými akcenty a triolovými výplněmi rozkladů v pravé ruce klavíru, vyvrcholí zvětšeně zvětšeným septakordem A, který je také zároveň návratem do předznamenání dvou křížků. Sestupnými unisonovými triolami s hemiolickými sforzaty a následně fote pianem ve smyčcích se dostáváme opět do klidné dynamiky pianissima, kde se tématu ujímá klavír, smyčce jsou v unisonu doprovodnou melodickou oporou. Nacházíme se nyní ve Fis dur, podle Schubarta tónině vítězství nad překážkami,

úlevného vzdechu a ozvěně duše, jež konečně překonala všechny lži. To se zdá být po předchozích modulačních zákrutách pro tuto pasáž skutečně příznačné. Tématu se následně ujímá violoncello a jsme svědky analogické modulační pasáže, která nás dovede až do další změny předznamenání, tentokrát C dur. Ta je, jak tvrdí Schubart, tónina naprosté čistoty, nevinnosti a naivity. Téma zde zní v basu klavírní faktury, což v kontrastu prostoty tóniny zní poněkud temněji a předjímá, že ještě není konec všemu dění. A skutečně – po analogické vrcholové pasáži synkopických akcentů a rozložených septakordů (pouze s tím rozdílem, že tentokrát přichází fortissimo o něco později) se dostáváme k další modulaci a změně předznamenání. Držené gis violoncella se enharmonicky zamění a dovede zbylé hlasy do Des dur, podle Schubartových slov tóniny, jež je degenerována do smutku, nemůže se smát, může však alespoň usmívat, nemůže plakat, může ale aspoň předstírat grimasu pláče. V této tónině nechá tedy Schubert proběhnout téma v houslích za sekundování violoncella a klavíru, aby hned po deseti taktech opět zmoduloval, tentokrát do čtyř křížků. Téma zazní v odpovídající cis moll, je rozvedeno do H dur, aby vzápětí zmoduloval do jednokřížkované e moll a G dur. Zde se v partu violoncella objeví drásavý držený citlivý tón Ais, který je následně rozveden do připomenutí motivického prvku, který v nás rezonuje především jako připomínka tématu prvního. To decentně naznačuje, že se blíží nástup reprízy, ta však ještě úplně na dohled není. Schubert se opět vrací k motivické práci s druhým tématem, jedná se neustále o předávání mezi hlasy. Dostaneme se zpět do předznamenání základní Es dur tóniny, v rámci něhož probíhají dílčí dynamické vlny v protipohybu mezi klavírem a smyčci. Po úplném ztišení do pianissima se s připomínkou úvodního tématu ozývá klavírní bas s poněkud pokřiveně znějícím *hiatem* d-cis. Klavíru odpovídají housle, violoncello se jen nenápadně doplňuje fakturu pizziccatovými průchody.

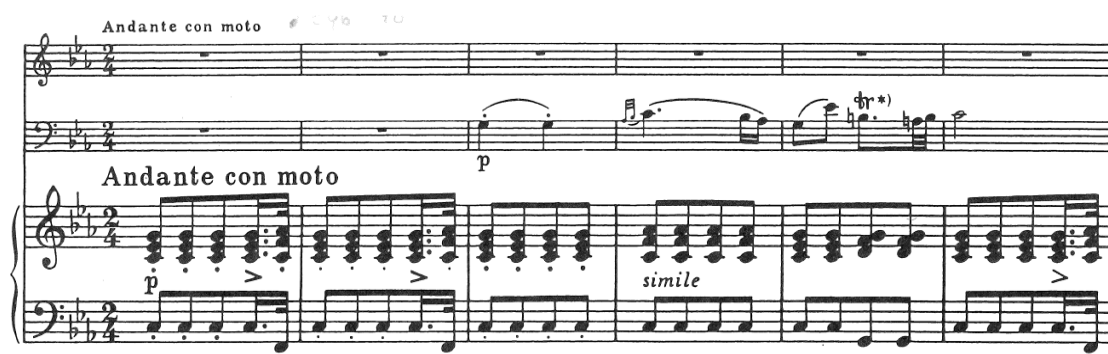
The image displays a musical score for the conclusion of a piece. It is written in G minor (three flats) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a violin part with a treble clef. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a treble clef and a melodic line. The second system shows the violin part with a treble clef and the piano accompaniment with a bass clef. The piano part includes a bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The violin part has a treble clef and a melodic line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pizz.* (pizzicato).

### *Závěr provedení*

Repríza přijde nečekaně jako subito forte po předešlém decrescendu řidnoucí faktury. Druhé téma uvádí Schubert v repríze v hlasu violoncella v základní Es dur, téma třetí zazní beze změny předznamenání v e moll. Téma třetí zazní tentokrát v g moll. Co do motivicko-tematické práce, jedná se v repríze o analogii s expozicí, pouze s dílčími odchylkami v modulacích. Závěrečná coda je mohutným beethovenským zakončením s vrcholem s trojitým forte a ozvěnou ostinatního rytmu v pianu, které zní jako jakési uchlácholení, uklidnění na samotný konec monumentální věty.

## II. Andante con moto

Druhá věta Es dur tria je pravděpodobně jednou z autorových nejznámějších melodií, jež proslavil ve svém filmu Barry Lyndon světoznámý režisér Stanley Kubrick. Přestože se jedná charakterem skutečně o hudbu připomínající smuteční pochod či pohřební procesí, označení „con moto“ varuje interpreta před zvolením příliš pomalého tempa na úkor zachování toku fráze. Atmosféru v c moll uvede klavírní „pochodová“ figura, hlavní téma přednese violoncello ve středním rejstříku, který odpovídá celkovému vyznění počátku věty jako čehosi zastřeného, vzdáleného.



*Hlavní téma druhé věty*

Ve druhé čtyřtaktí téma nadějeplně vybočí do Es dur, aby se však vzápětí opět odevzdaně vrátila do mollové tóniny. Následující motiv (stále ve violoncellovém partu), který můžeme chápat jako závěť úvodní části věty, je inspirován švédskou lidovou písní Se solen sjunker (Podívej, vychází slunce), s níž se Schubert setkal, když Vídeň navštívil švédský zpěvák Isak Albert Berg.



*Úryvek švédské písně*



*Schubertovo zpracování inspirace*

Následně je celé šestnáctitaktí tématu zopakováno v křehkém unisonu klavíru, zatímco smyčce se zhostí role pochodového doprovodu. Poté se vedení ujmu housle, které představí druhé, odlehčenější téma věty. To je zčásti postaveno na již zmíněném motivu švédské písně, především na skoku velkého intervalu – oktávy či sexty. Mění se také charakter doprovodu, z úsečného odměřeného marše se stávají plynoucí triolové rozklady. Je zajímavé, že v prvních dvou představeních tématu je druhá nota pod legatem tečkou zkrácená osmina, poté Schubert mění zápis na šestnáctinu a šestnáctinovou pauzu. Také poloha akcentu se střídavě mění z druhé na třetí osminku v taktu, čímž Schubert opět naznačuje svou představu o tvaru fráze. Následující pasáž se pohybuje převážně ve světlé Es dur, housle a violoncello si předávají motivek zkrácené osminové noty a čtvrtky s tečkou, zatímco part klavíru vyplňuje harmonie šestnáctinovými rozklady. Gradaci do fortissima následují ještě další crescenda do sforzat, která jsou vymodelována především vzestupnými triolami ve violoncelle v rytmickém konfliktu se šestnáctinami v klavíru. Hudba moduluje z Es dur do dominantního septakordu B, zmenšeně malého g a přes mimotonální dominantní septakord do vrcholu v G dur. Ten je dramaticky přeruš generálpauzou a po tajuplném dvoutaktí cellových trylků ve velmi nízké poloze se vrací v c moll hlavní téma. Zazní tentokrát v partu klavíru a je ještě obohaceno o na sebe navazující „vzdechy“ zbývajících dvou hlasů. Posléze se jej v unisonu chopí housle s violoncellem, tentokrát v as moll, a pomocí enharmonického přechodu se dostáváme ke změně předznamenání. Gradace tvořená unisonem smyčců a hustým tepáním drobných hodnot v klavírním doprovodu vede až do trojitého forte v dominantní G dur, aby se posléze hudba ztišila do pianissima, v níž začíná další blok motivické práce s druhým tématem věty. To zazní tentokrát ve violoncelle, ke kterému se posléze do dvojhlasu připojí housle. Následuje analogická gradace crescendy a sforzaty, jíž jsme již byli svědky v předešlém díle. Turbulentní dramatický díl, jenž vrcholí dokonce několika „fffz“ po sobě, se stříhem zklidňuje do piana, faktura řídne a přichází coda s návratem do c moll. Pochodový smuteční doprovod je rozdělen mezi hlasy, následuje ještě poslední krátké vzdmutí forte a v trojitém pianu věta smutně končí. Z interpretačního hlediska je zajímavé, že Schubert na samý závěr věty nevolí označení diminuendem, čili zeslabováním spolu s energetickým „uvadáním“, ale pouze decrescendo indikující odcházení dynamické. Je tedy namístě vyvarovat se s posledními takty přílišnému zpomalování.

### III. Scherzando. Allegro moderato

Třetí věta je typickým schubertovským tanečním scherzem. Rozverná téma se kanonicky ozývá nejprve v klavíru a posléze v hlasech smyčců. Jelikož klavírní linky jsou v oktávovém unisonu stejně jako party houslí a violoncella, představuje se nám první osmitaktí věty v prostinkém dvojhlasu. Nelze si nevšimnout rytmické podobnosti tématu se třetím tématem první věty.

The image shows a musical score for the introduction of the Scherzando movement. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (soprano) and a piano line, both marked 'Allegro moderato' and 'sempre piano'. The bottom system has a violin line and a cello line, also marked 'Allegro moderato' and 'sempre piano'. The music is in 3/4 time and features a canon between the piano and strings.

#### Úvodní dvojhlasý kánon

Dialog se poté přesouvá mezi soprán klavíru a hlas houslí, violoncello doprovází „basováním“ pizziccat. Ve druhé repetici/periodě proběhne protipohybový rozhovor mezi klavírem a smyčci až do náhlého narušení akcentovaným forte, které je doposud prvním dynamickým vybočením ze sempre piana. Enharmonickou záměnou se Schubert nepozorovaně přesouvá do E dur. To je opět modulace do tóniny nanejvýš vzdálené, další důkaz autorovy progresivity. Zde se tematický dialog odehrává po celý úsek mezi klavírem a violoncellem, housle osminovými rozklady vyplňují harmonický podklad. Neortodoxním harmonickým popstupem H7-Es dur se vracíme zpět do základní tóniny, kde se k violoncellu připojí také hlas houslí a kánon proběhne v opačném pořadí hlasů než na začátku věty. Zbytek dílu je postaven v zásadě na předávání rolí k kánonu tématu a přesouvání dialogu mezi různými nástrojovými kombinacemi.

Trio v subdominantní As dur je dílem mohutnějším, robustnějším, což je dáno především „těžkopádnými“ sforzaty na prvních dobách. Rytmický motiv je opět připomínkou tématu první věty – čtvrtová a čtyři osminové noty zkrácené tečkami. Ten je ještě lépe rozklíčovatelný ve druhé části tria, kde zní kanonicky v houslích,

violoncelle a klavíru v dynamice pianissima. Nad ním se klene prostá melodie akordického rozkladu.

The image shows a musical score for measures 39 to 43. It consists of three staves: a top staff for the cello and a bottom staff for the piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Measure 39 starts with a piano (pp) dynamic. The cello part features a melodic line with accents (>) on measures 40, 41, and 42. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns, with a piano (pp) dynamic marking in measure 39 and another in measure 40. The piano part ends with a dominant seventh chord in measure 43.

*Reminiscence třetího tématu první věty*

Opětovný návrat do mohutného fortissima se sforzaty je v seconda voltě subito pianem přetnut. Závěrečný dominantní septakord nás již vrací do začátku věty.

#### IV. Allegro moderato

Tempové označení Allegro moderato není úplně standardním pro závěrečné věty, které bývají většinou spíše snahou o virtuózní zakončení skladby. Touto indikací je však nadepsána například čtvrtá věta výše zmiňovaného „Arcivévodského“ tria Ludwiga van Beethovena, jehož odkazu, jak víme, se Schubert v rámci své vlastní hudební invence snažil přiblížit. Jedná se o větu výjimečné délky (i na Schubertovy poměry), i po autorově zkrácení má dnes hraná verze 748 taktů. Stejně jako v případě B dur tria jedná se zde o kombinaci sonátové formy a ronda, hudební estetikou osciluje mezi beethovenským symfonismem a hravou zpěvností Mozartových oper. Dochází k několikerému prostřídání šestiosminového a čtyřdobého alla breve taktu. Jako první se představí skočné téma v taktu šestiosminovém. Zazní v klavíru, smyčcové nástroje se připojují teprve po šestnácti taktech a celé téma zopakují.



*První téma čtvrté věty*

Následuje předávání motivu mezi nástroji a gradace stupňovaná sforzaty, která vrcholí ve fortissimovém rytmickém unisonu. Po rychlém stažení do nízké dynamiky následuje obdobná gradace, která vyvrcholí opět ve fortissimu a citlivým tónem d v unisonu nízké dynamiky předznamenává změnu charakteru. Změnu na alla breve čtyřdobý takt Schubert upřesňuje dodatkem „l'istesso tempo“, je však otázkou, zda má toto být aplikováno na pulzaci drobných hodnot (osmin) či se jedná o zachování melodického pulzu čili půltaktí. Interpretační tradice se kloní spíše ke druhé variantě.

Druhé téma nastupuje v paralelní c moll a je spíše nostalgickým vzpomínáním, jež si mezi sebou po šestnáctitaktích předávají nástroje opět v pořadí housle – violoncello – klavír.



*Druhé téma v c moll*

Když jej přednese každý ze tří nástrojů, vrací se opět díl šestiosminového metra, který je prokomponovanější variací prvního – prostého - uvedení hlavního tématu. Rozdíl je především v délce not, které již nejsou osminami následovanými osminovými pauzami, ale čtvrtřovými notami s tečkou, což dodává tématu větší zpěvnost. Také doprovod je výrazně zahuštěný a Schubert přidává dílčí fortepiana, crescenda a akcenty. Virtuozní šestnáctinové běhy jsou skutečně beethovenskou symfonickou záležitostí a po více než půlhodinové produkci také velkým požadavkem na fyzickou kondici a soustředění interpretů. Fortepliana ve dvoutaktové kadenci spolu s akcentovanými synkopickými rozklady v klavíru dodávají pasáži na gradaci, ta vyvrcholí mohutným fortissimem, jež je ještě na samém závěru utvrzeno sforzatissimem, které započíná opět návrat čtyřdobého metra.

Tento díl probíhá znovu ve znamení motivické práce s vedlejším tématem, které tentokrát nastupuje kanonicky v reverzním pořadí klavír – violoncello – housle. Po druhém zopakování se crescendem navrací díl šestiosminový, hlavní téma se ozývá v jásavé B dur ve fortissimu napřed ve smyčcových nástrojích, po stažení fortepianem zní v nízké dynamice klavírního rejstříku, aby po chvíli opět vygradovalo do fortissima. Prudké ztišení předznamenává ukončení většího celku, hovoříme-li v tomto případě o sonátové formě, jedná se o expozici. Repetice na začátek věty nebyla obsažena v první edici.

Díl, který z perspektivy sonátové formy označíme za provedení, je skokovou modulací přeunut do h moll. Řídká faktura pianissimových staccat uvádí předvětí hlavního tématu střídavě ve smyčcových nástrojích a klavíru, občasné akcenty na čtvrté osmině spolu s neustálým tepáním osmin klavírního doprovodu dodávají ploše na napětí, které ještě umocní dvě krátká vzednutí ve forte. Pohybujeme se zde stále v h moll, podle

Schuberta tónině trpělivosti a podvolení se osudu. Charakter klavírního doprovodu se promění ve lkavé synkopické rozklady a violoncello přednese v pianissimu smuteční hlavní téma druhé věty. Připomene jej v celé jeho délce, aby se však charakter hudby během pouhých tří taktů změnil do dramatického oblouku, který vzápětí klesne zpět do pianissima, zároveň se opět mění metrum na sudodobé a předznamenání na d moll. V ní se vedení ujímá soprán klavíru s druhým tématem věty. Opět zcela náhle střihem začíná ve forte další šestiosminový díl, změna metra je však indikována pouze klavíru, party houslí a violoncella pokračují nadále v alla breve čtyřdobém taktu. Mohutný triolový doprovod klavíru následují v těsném závěsu smyčcové akordy, pulz je po několik taktů narušen sforzaty na druhou z klavírních triol. Proti těm se vzápětí ozvou se sforzátovými začátky postupně ve smyčcích nástupy druhého tématu, jež vytváří rytmický konflikt 4:3 ve vztahu ke klavírnímu partu.

The image shows a musical score snippet starting at measure 346. It consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for strings (treble and bass clefs). The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand, while the string part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include 'fz' and 'f'. A measure rest marked '8' is present in the piano part. The score illustrates a rhythmic conflict between the piano's triplet and the strings' steady eighth notes.

*Rytmický konflikt druhého tématu věty s triolami*

Dalších přibližně padesát taktů bylo vyřazeno již výše zmíněným autorovým škrtem, jejich rozbor se autorka rozhodla nezahrnout do své práce, stejně jako se takty neobjevují již ani ve většině kritických edic. Po vi-de se ocitáme zpět v základní tónině a čtyřdobém metru. Kanonickými nástupy druhého tématu Schubert tvoří dvě po sobě následující gradace až do fortissima a opětovného nástupu metra šestiosminového. Zde se opět Schubert ukazuje v symfonicky husté faktuře a sekvencí modulací se dostává do h moll, která dovede poměrně dlouhou fortissimovou pasáž až k decrescendu do samého pianissima. Na pouhé čtyři takty se s dalším připomenutím tématu druhé věty změnil metrum pro klavírní doprovod, který se však posléze mění na šestiosminový, aby se po dalším čtyřtaktí vrátil zpět do čtyřdobého taktu. Tato proměna metra proběhne ještě nekolikrát, to je však nakonec ustáleno a

šestiosminovém. V pianissimu nám Schubert připomíná hlavu prvního tématu věty, zároveň se navrácí do základní Es dur tóniny.

Když se v klavírním partu objeví znovu první téma ve své nezměněné podobě a faktuře, lze označit začátek reprízy. Ta probíhá analogicky s drobnými obměnami, odpovídající je také nástup druhého tématu s označením „l'istesso tempo“ pouze s rozdílem tóniny, v repríze se téma odehraje v F dur. Následuje kouzelná pasáž dialogu druhého tématu v klavíru a střídavým navazujícím komentářům čtvrtřových not smyčcových nástrojů. Ve zbývající části věty Schubert motivicko-tematickou prací připomíná témata věty, pracuje se střídáním metra a různorodostí barev jednotlivých tónin. Ve chvíli, kdy se smuteční téma druhé věty ve forte promění do durového tónorodu, dává skladatel znamení, že se již blíží naprostý závěr celého monumentálního díla. Optimistická coda otevřeně zpívá ve forte a fortissimu symfonickou polyfonií hlasů a poslední vítězoslavně vytrysknou ze stupnicového běhu klavíru.

The image shows a musical score snippet for a piano piece, starting at measure 819. It consists of four staves: two for the violin (top) and two for the piano (bottom). The key signature is F major (one flat). The tempo is marked 'l'istesso tempo'. The score includes dynamic markings such as 'arco', 'f' (forte), and 'cresc.' (crescendo). The music features a melodic line in the violin and a more rhythmic, chordal accompaniment in the piano. The piece concludes with a final chord in D major.

*Proměna mollového tématu druhé věty v dur*

## SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

HOLZKNECHT, Václav: Franz Schubert. Supraphon (1972)

MONTGOMERY, David: Franz Schubert's music in performance: compositional ideals, notational intent, historical realities, pedagogical foundations. Pendragon Press (2003)

NEWBOULD, Brian: Schubert the Progressive: History, Performance Practice, Analysis. Routledge (2017)

SCHUBART, Christian: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1806)

Přednášky v rámci projektů European Chamber Music Academy:

Hatto Beyerle, Johannes Meissl, Vida Vujčić, Patrick Jüdt, Hans Peter Blochwitz

[www.schubert-online.at](http://www.schubert-online.at)

[www.imslp.org](http://www.imslp.org)

[en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

[www.henle.de](http://www.henle.de)

[www.sfsymphony.org](http://www.sfsymphony.org)

[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

[mistri.muzikus.cz](http://mistri.muzikus.cz)

[www.operaplus.cz](http://www.operaplus.cz)

[www.casopisharmonie.cz](http://www.casopisharmonie.cz)