

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hra na violoncello

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ: KLAVÍRNÍ TRIO Č. 2 E-MOLL

Judita Škodová

Vedoucí práce : prof. Miroslav Petráš

Oponent práce: odb. as. Mikael Ericsson

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Cello

MASTER THESIS

DMITRIJ SHOSTAKOVICH: PIANO TRIO NR. 2 E-MINOR

Judita Škodová

Supervisor : prof. Miroslav Petráš

Examinor : Mikael Ericsson

Date of graduation :

Academic degree: MgA.

Prague, 2016

ABSTRAKT

Diplomová práce se zabývá Triem pro housle, violoncello a klavír č. 2 e-moll ruského skladatele Dmitrije Šostakoviče. Kromě stručného životopisu samotného skladatele se věnuje také představení Ivana Ivanoviče Sollertinského, výjimečné osobnosti sovětského kulturního života a také Šostakovičova blízkého přítele, jemuž byla skladba věnována. Poté práce nastiňuje okolnosti vzniku i prvního uvedení skladby a dobové reálie, jež měly s největší pravděpodobností vliv na tehdejší Šostakovičovu hudební řeč a tím pádem i na výslednou podobu díla, uvádí také jeho nejvýznamnější interprety. Následuje podrobný rozbor všech čtyř vět tria a to jak z hlediska harmonického a funkčně-tektonického, tak i z čistě instrumentálního pohledu a výrazového působení skladby a jejích celků na posluchače.

ABSTRACT

The master thesis concerns with the Trio for violin, cello and piano Nr. 2 e minor by one of the most significant Russian composers of all times – Dmitry Shostakovich. Presenting a brief biography of the composer, the thesis continues introducing Ivan Ivanovich Sollertinsky, a very interesting personality of the Soviet cultural life and also one of the closest friends and colleagues of Shostakovich, to whom he dedicated his Trio Nr. 2. Following, there is a general introduction of the circumstances that influenced the composer's life in those days, therefore also his musical language and the final shape of his Trio Nr. 2, including the circumstances of its premiere and also the most significant performers of this piece. The greatest part of the thesis concerns with an overall analysis of all the four movements of the composition from both technical and expressional point of view.

OBSAH

1. Úvod.....	9
2. Dmitrij Šostakovič.....	10
3. Dmitrij Šostakovič a Ivan Sollertinskij.....	14
4. Dmitrij Šostakovič a jeho opus 67.....	17
5. Rozbor díla: I. Andante.....	19
II. Allegro con brio.....	27
III. Largo.....	30
IV. Allegretto.....	32
6. Seznam použitých pramenů a literatury	

Úvod

Tvorba Dmitrije Šostakoviče mi byla odjakživa velmi blízká. Jeho dílo obecně pro mě představuje vyjádření nejhlubšího vnitřního rozporu, do morku kostí paralyzujícího smutku, kterým však nepřestávají z dálky prosvítat záblesky naděje a obdiv ke krásám života. Právě tyto jeho dvě kontrastní - a přece tak přirozené - polohy jsou pro mě hlavním zdrojem citové a obsahové hloubky Šostakovičova hudebního sdělení. S jeho Triem pro housle, violoncello a klavír č. 2 e moll, op. 67, jsem se poprvé seznámila ve druhém ročníku svého studia na hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze. Již tehdy mě tato skladba zasáhla přímostí až syrovostí skladatelovy hudební řeči, velkým kontrastem mezi větami, ale zároveň konzistentností celého opusu, který od té doby patří mezi nejčastěji prováděné skladby mého repertoáru komorní hudby. Jako interpret ze svého subjektivního pohledu oceňuji také instrumentální náročnost díla, které klade vysoké nároky na všechny tři hráče víceméně rovnoměrně, a to jak na takříkajíc „nástrojovou“ brilanci, tak i na technické provedení přenosu emocionálního a energetického náboje. Tato skladba je tak každým svým provedením pro všechny tři interprety velikou výzvou jejich individuálních hráčských kvalit a zároveň komorních schopností a zkušeností souboru jako celku. Svou magisterskou diplomovou prací jsem se tedy rozhodla věnovat tomuto pozoruhodnému dílu komorní hudby 20. století, které považuji za jednu z nejzajímavějších a nejvíce osobitých skladeb, jež byly vůbec kdy pro klavírní trio napsány.

Dmitrij Šostakovič

Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič patří bezesporu mezi nejvýznamnější představitele ruské (sovětské) skladatelské školy první poloviny 20. století, spolu se Sergejem Sergejevičem Prokofjevem a Alexandrem Nikolajevičem Skrjabinem tvoří základní hudební pilíře této etapy nejen v rámci sovětského impéria.

Narozen v Petrohradě 12. září 1906, vyrůstal Dmitrij Šostakovič v hudbymilovném prostředí a již v raném věku byl odhalen jeho výrazný hudební talent. Od malička byl veden ke hře na klavír svou matkou, vynikající klavíristkou, a v roce 1919 jej na základě doporučení Alexandra Glazunova přijali na petrohradskou konzervatoř do klavírní třídy Leonida Nikolajeva. Zároveň se věnoval také studiu skladby u Maxmiliána Steinberga, vynikajícího pedagoga, jenž byl přímým žákem Nikolaje Rimského-Korsakova. Ještě před zakončením svých studií na konzervatoři v roce 1925 napsal Šostakovič svou 1. symfonii f moll, kterou premiérovala v roce 1926 Leningradská filharmonie, skladbu, jíž se dostalo velikého úspěchu, uznání a častého provádění na domácí hudební scéně i v zahraničí. Po absolvování konzervatoře se dále věnoval skládání, především však začal svou kariéru jako koncertní pianista (v roce 1927 získal čestné uznání na prvním ročníku Mezinárodní soutěže Fryderyka Chopina ve Varšavě). Ve třicátých letech intenzivně spolupracoval jako klavírista i skladatel s řadou moskevských a leningradských divadel (např. Divadlo pracující mládeže v Leningradě). Do tohoto období patří mimo jiné jeho scénická hudba k baletům Zlatý věk a Světlý potok a jeho opery Nos (na texty Nikolaje Vasiljeviče Gogola) a Lady Macbeth Mcenského újezdu, později přejmenované na Kateřinu Izmailovovou. Byly to především tyto dvě Šostakovičovy opery, jež posloužily tehdejšímu sovětskému režimu jako záminka k označení skladatele za „formalistu, nihilistu a nesrozumitelného moralistu“ ve zdrcující kritice v deníku Pravda, která podle některých prý vyjadřovala názor samotného generalissima Stalina a jež dokonce Šostakoviče označila za nepřítele lidu. Šostakovič tehdy také často sám hrál v biografech vlastní scénické kompozice a skladby napsané k němým filmům (Nový Babylon, Povídka o popovi a dělníkovi, Mičurin, Pád Berlína, Mladá garda, Setkání na Labi, a další), aby pomohl finančně zajistit rodinu po smrti svého otce.

V roce 1937 se stal Šostakovič profesorem na leningradské konzervatoři, zde setrval (s dvouletou přestávkou) až do roku 1948, přičemž od roku 1943 zastával zároveň profesorský post i na konzervatoři v Moskvě, kde vyučoval skladbu. Z roku 1937 také pochází jeho Symfonie č. 5, jež byla premiérována Leningradskou filharmonií pod vedením Jevgenije Mravinského a setkala se s obrovským úspěchem u publika. Během následujících let zkomponoval mimo jiné právě své Trio pro housle, violoncello a klavír č. 2 e moll, které věnoval památce svého zesnulého přítele Ivana Sollertinského. Vznikly i první tři z jeho patnácti smyčcových kvartet a také slavná Symfonie č. 7 tzv. „Leningradskou“, jež měla slavnostní premiéru 29. března 1942 v Moskvě a je bezesporu naprostým právem řazena mezi vrcholná skladatelova díla. Od roku 1948 se Šostakovič živil převážně jako skladatel ve svobodném povolání, a přestože byl skladatelem velmi všestranným, který zasáhl téměř do každého z kompozičních odvětví, nejvýraznější je jeho přínos oboru instrumentálnímu. Věnuje se tvorbě hudby jak komorní, v níž můžeme obdivovat naprosto dokonalé ovládnutí techniky stavby jednotlivých forem, tak i hudbě symfonické, která z něj v tomto oboru učinila bezpochyby nejvýznamnějšího pokračovatele Gustava Mahlera.

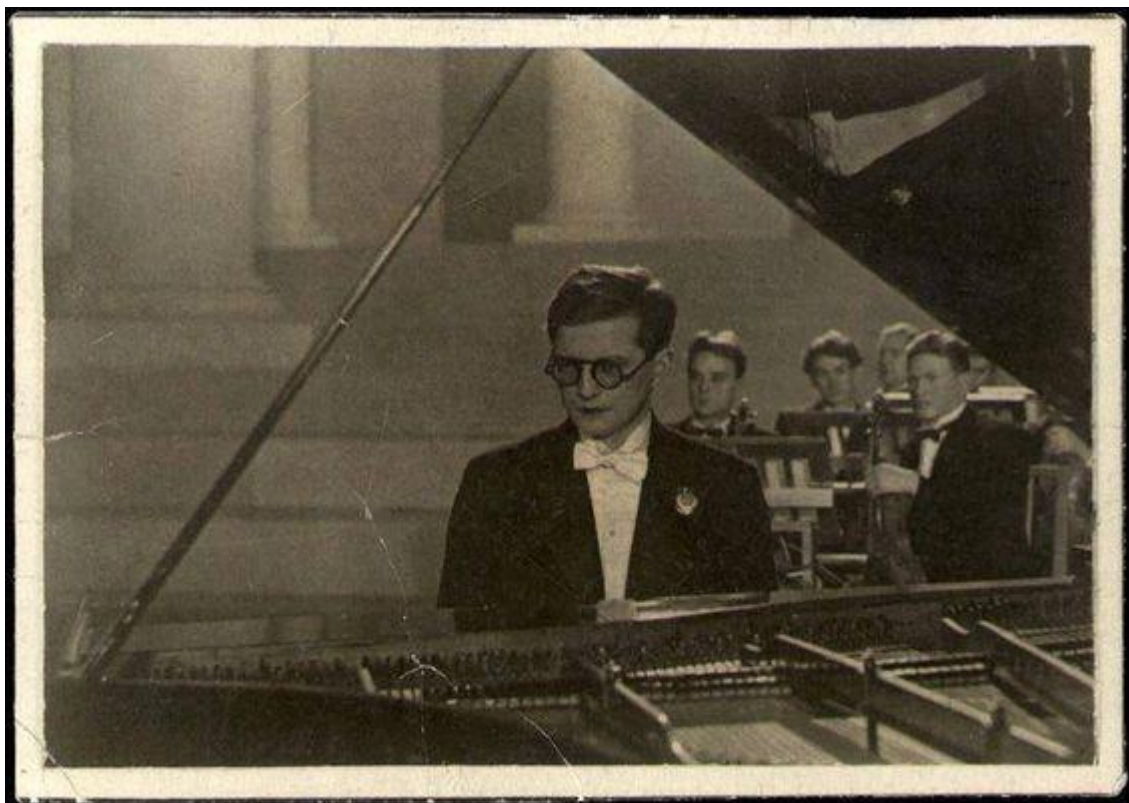
Ač byl Dmitrij Šostakovič pro své politické postoje velmi často kritizován zástupci sovětského režimu, dařilo se mu i přesto držet si pozici vysoce uznávaného a ceněného umělce tehdejší doby. Jakožto člověk výjimečné duchovní hloubky a kultivovanosti se se zcela nezákladnou upřímností pokoušel dostát požadavkům a očekáváním tzv. socialistického realismu. Zároveň však odmítal svou tvorbu formovat podle norem stalinské estetiky, jež reprezentovaly především vyhlášky Andreje Ždanova, takzvaná „Ždanovova doktrína“. Ta byla vydána roku 1946 a stala se základním pilířem sovětské kulturní politiky. 10. února 1948 byla k obecným článkům týkajícím se kultury v SSSR přidána zvláštní vyhláška pro odvětví hudební, která znamenala začátek tzv. „antiformalistické kampaně“. Oběťmi nesmyslné a nepodložené kritiky a perzekuce ze strany státních stranických kulturních institucí se pro svou nonkonformní tvorbu stali kromě Dmitrije Šostakoviče ze skladatelů také například Nikolaj Mjaskovskij, Aram Chačaturjan nebo Sergej Sergejevič Prokofjev. Postih Šostakoviče se projevil zejména jeho propuštěním z konzervatoře, což pro něj byl hluboká rána zejména úbytkem finančních příjmů z pedagogické pozice.

Jeho tvorbu následujících let můžeme rozdělit do tří kategorií: filmová hudba, která mu z větší části zajišťovala základní živobytí, oficiální skladby, jež publikoval s cílem zmírnit alespoň do určité míry režimní postihy své osoby, a závažná díla, která však byla premiérována až po částečném uvolnění poměrů. Mezi tato patří například jeho Koncert pro housle a orchestr č. 1 nebo písňový cyklus Z židovské lidové poezie, k jehož tvorbě dodala Šostakovičovi impuls silná poválečná vlna antisemitismu v sovětském Rusku. Ždanovovy články byly v SSSR praktikovány až do smrti Josifa Vissarjonoviče Stalina v roce 1953, kdy se Šostakovičovi konečně podařilo udělat významný posun v procesu své rehabilitace. Napsal Symfonii č. 10, jedno ze svých vrcholných děl, a světlo světa spatřily také některé z jeho doposud nevydaných „šuplíkových“ skladeb.

Další zlomový moment Šostakovičova života nastal v roce 1960, kdy mu byla nabídnuta funkce generálního tajemníka Svazu umělců, která však byla podmíněna jeho vstupem do komunistické strany, jejíž členem se tedy nakonec skutečně stal. V následujících letech bylo publikováno pod jeho jménem několik novinových článků o důležitosti potírání individualismu v hudbě, které však ve skutečnosti vůbec nenapsal Šostakovič. Jeho vstup do strany také znamenal nutnost splnit dávný závazek, totiž složit skladbu jako poctu V. I. Leninovi, kterou se stala jeho Dvanáctá symfonie s podtitulem „Rok 1917“. Zřejmě i veliký stres a psychické vypětí tohoto období zapříčinily počátek Šostakovičových zdravotních problémů, později mu byla diagnostikována poliomyelitida, kvůli níž byl nucen zanechat hry na klavír.

V následujících letech tvoří velmi závažná díla, jako jsou například Smyčcový kvartet č. 8 či Symfonie č. 13 „Babí Jar“. Významnou je také Symfonie č. 14 z roku 1969, skladba obsahující takřka kompletní rejstřík Šostakovičovy hudební řeči, jíž skladatel věnoval svému blízkému příteli Benjaminu Brittenovi. Ten byl také dirigentem její premiéry v roce 1970.

Jedna z nejvýznamnějších osobností sovětské a ruské hudby vůbec, Dmitrij Šostakovič, zemřel 9. srpna 1975 na rakovinu plic krátce poté, co dokončil svou poslední skladbu, Sonátu pro violu a klavír.



Dmitrij Šostakovič při provedení svého Koncertu pro klavír č. 1 (1940)



Dmitrij Šostakovič jako skladatel



Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič



Vlastnoručně podepsaná fotografie D. Šostakoviče

Dmitrij Šostakovič a Ivan Sollertinskij

Muzikolog, teatrolog a multilingvista Ivan Ivanovič Sollertinskij, jemuž je věnováno Šostakovičovo Trio pro housle, violoncello a klavír č. 2 e moll, patřil mezi skladatelovy nejbližší přátele. Narodil se 3. prosince 1902 ve Vitebsku, vyrostl v Petrohradě, a přestože byl původně absolventem hispánské filozofie na Petrohradské univerzitě a dramatu na Institutu historie umění, působil během svého života především jako muzikolog a hudební kritik. Byl výjimečným jazykovým talentem, dle vzpomínek jeho přátel hovořil plynule šestadvaceti světovými jazyky včetně latiny, starověké němčiny a portugalštiny, a přibližně stovkou dialektů. Svou kariéru započal jako tvůrce mnoha rozsáhlých pojednání o historii a divadle, poté však upřel svůj zájem zejména na odvětví hudební. Většina jeho pracovních aktivit byla spojena s Leningradskou filharmonií, kde působil již od roku 1929 a v roce 1940 byl dokonce zvolen jejím uměleckým ředitelem, v Leningradě zastával také profesorský post na tamější konzervatoři. Sollertinskij byl proslulý svými poutavými a excentricky zábavnými úvodními řečmi před koncerty, z nichž mnoho bylo dokonce posléze otištěno v novinách. Byl Jeho neuvěřitelně rozsáhlé vzdělání a umění komunikace s diváky mělo veliký vliv na formování tehdejšího hudebního vkusu posluchačů, jemuž byla Sollertinského prostřednictvím poutavě představována například hudba Mahlerova, Schönberga a jeho školy, či skladby jazzového žánru.

Hluboké přátelství Šostakoviče se Sollertinským se datuje od roku 1927, k seznámení mladých mužů však došlo o šest let dříve. Tehdy Sollertinského již předcházela pověst výjimečně sečtělého všestranného génia, a jak píše sám Šostakovič: „... a když mě v roce 1921 jeden můj přítel se Sollertinským seznámil, co nejrychleji jsem se hleděl vytrazit, protože jsem cítil, že mi bude velmi zatěžko stýkat se s tím neobyčejným člověkem.“ Tedy teprve o šest let později, během návštěvy u společného přítele v Leningradě, navázali spolu umělci vřelé přátelské pouto, které trvalo až do Sollertinského smrti.

Tak jako na kulturní rozhled spousty návštěvníků koncertů, i na Šostakoviče měl výrazný vliv Sollertinského hudební vkus a všestranný přehled. Představení obrovského množství repertoáru, jehož část získal Sollertinský během svých cest do Západní Evropy přímo od skladatelů, výrazně zformovalo Šostakovičův hudební jazyk. Zavázán loajalitou ke svému blízkému příteli, byl Sollertinský jedním z velmi mála, kteří se postavili za Šostakoviče ve druhé

polovině 30. let během jeho tvrdého omezování a šikany stranickou kulturně-politickou doktrínou. Sollertinského za podporu tehdejšího „nepřítele státu“ režim označil v listě Pravda za „trubadúra formalismu“ a lze předpokládat, že nejspíše pouze zásluhou štěstěny nebyl uvězněn či deportován.

Začátkem nacistického obléhání Leningradu v září 1941 byl Sollertinskij evakuován do Novosibirsku spolu s Leningradským filharmonickým orchestrem, zde pokračoval ve svých uměleckých aktivitách v rámci tohoto tělesa. Následkem jeho přesunu na Sibiř nebylo tak možné, aby spolu s Dmitrijem Šostakovičem oslavil v zimě 1941 dvacetileté výročí jejich přátelství, jak podle Šostakovičových vzpomínek měl v plánu. Ivan Sollertinskij zemřel zcela nečekaně v pouhých jednačtyřiceti letech během nouzové evakuace v Novosibirsku 11. února 1944. Přestože jakožto oficiální příčina smrti bylo uvedeno selhání srdce, existují spekulace, že za jeho smrtí stojí intriky tehdejší NKVD.

Sollertinského neočekávané úmrtí Šostakoviče velmi hluboce zasáhlo. Ve svém článku pro Informačním sborník svazu skladatelů z roku 1944 napsal: „Sollertinskij je velký a zářivý zjev. Zřídka kdy se setkáváme s člověkem, který by byl tak všestranně a hluboce zasvěcený do všech věcí života jako on. Své nejlepší síly však zasvětil hudbě; ji miloval víc než ostatní umění... Smrt I. I. Sollertinského je těžká ztráta pro hudební umění. Jen málo lidí tak vřele a vášnivě milovalo hudbu jako on. Přímo zářil, když se objevilo svěží a talentované dílo. A zuřivě nenáviděl vulgárnost, špatný vkus, rutinu a průměrnost... Je třeba přímo říci, že koncertní programy Leningradské filharmonie byly vždy neobyčejně zajímavé a rozmanité. I to, že Leningradská filharmonie je jedním z nejpřednějších světových těles, je ohromnou zásluhou I. I. Sollertinského.“ Že se však jednalo o úctu a blízkost nejen profesionální, ale také osobní, dokazují Šostakovičova slova v dopise Olze, vdově po Ivanu Sollertinském: „Nemohu slovy vyjádřit smutek, který jsem pocítil, když jsem obdržel zprávu o smrti Ivana Ivanoviče... Ivan Ivanovič byl můj nejbližší a nejdražší přítel. Vděčím mu za veškeré své vzdělání, bude pro mne neuvěřitelně těžké žít bez něj.“



Ivan Sollertinskij a Dmitrij Šostakovič

Dmitrij Šostakovič a jeho opus 67

Roku 1943 se Dmitrij Šostakovič usídlil v Moskvě, aby zde působil jako profesor skladby na konzervatoři. Byl také postaven do čela komise, jež měla za úkol prověřovat repertoár interpretačních fakult, zároveň byl aktivním členem organizačního výboru svazu skladatelů a později i konzultantem Výboru pro umění. Zároveň v tomto období zažívá skladatel veliký tvůrčí rozmach, světlo světa spatří například Klavírní sonáta č. 2, slavná opera Boris Godunov, na níž začal pracovat již před válkou, a 4. listopadu 1943 měla ve Velkém sále moskevské konzervatoře premiéru jeho Symfonie č. 8. Právě v tomto období kariérních úspěchů, kdy si Šostakovičova hudba úspěšně razí cestu světem (jeho skladby hrají v Montevideu, Melbourne, Buenos Aires, Göteborgu ad.), přichází v únoru 1944 zdrcující zpráva o smrti blízkého přítele. Trio pro housle, violoncello a klavír č. 2 e moll, na kterém začal pracovat již v srpnu předchozího roku a jehož první větu právě dokončil, rozhodl se tedy Dmitrij Šostakovič věnovat památce svého předčasně zesnulého druha. Skladbu dokončil v létě roku 1944 zároveň se svým 2. smyčcovým kvartetem a 14. listopadu měl Šostakovičův sedmašedesátý opus premiéru v Malém sále moskevské konzervatoře. Interprety byli D. Cyganov a S. Širinský (členové Beethovenova kvarteta), sám skladatel se chopil náročného klavírního partu.

Šostakovičovo Trio č. 2 op. 67 patří mezi nejzásadnější díla komorní hudby vůbec. Dosáhlo o něco vyšší popularity než jeho Trio č. 1 c moll z roku 1923, které je i tak nesmírně osobitou skladbou, dokazující mimořádný talent, jímž Šostakovič vybočoval již během svých studií na konzervatoři. V porovnání obou skladeb můžeme velmi jasně vidět kontury skladatelova života – kontrast hudební řeči sedmnáctiletého studenta kompozice, experimentujícího s různými formami hudební řeči, a vyzrálého muže majícího již za sebou trpké zkušenosti života v socialistickém Rusku. Do svého opusu 67 však Šostakovič nepromítl pouze své hudební reflexe politického a společenského dění v jeho zemi. Konec druhé světové války je také obdobím, kdy se Sovětským svazem začaly šířit neskutečně děsivé zvěsti o zvěrstvech, páchaných nacisty ve vyhlazovacích táborech po celé Evropě především na obyvatelích židovského původu. Jen těžko si představit, jaká směs pocitů otrásala Šostakovičem v době být ustupujícího, nicméně stále trvajícího celosvětového válečného konfliktu, v době, kdy se

východ seznamoval se stěží uvěřitelnými zprávami o zrůdnostech končící války, v době, kdy jej navíc hluboce zasáhla smrt milovaného přítele a kolegy. Dle mého názoru je to právě třetí věta jeho Tria č. 2, která vystihuje onu palčivě syrovou bolest oproštěnou od veškerého patosu, bolest, která ochromuje celou lidskou mysl i tělo, bolest, která je natolik bodavá a intenzivní, že ji nelze vyjádřit slovy či slzami.

Čtvrtá věta tria je prvním dílem, v němž Šostakovič pracuje s židovsky znějícími motivy a popěvkou, míněnými pravděpodobně jako malou osobní tryznu za oběti války. Ač sám nebyl židovského původu, měl k židovské kultuře velmi blízký vztah a měl v této komunitě mnoho dobrých přátel.

Šostakovičovo Trio pro housle, violoncello a klavír č. 2 op. 67 se zcela právem řadí mezi nejpopulárnější a nejčastěji prováděné kompozice tohoto obsazení. Věhlasnou se stala interpretace samotného skladatele spolu s Davidem Oistrachem a Milošem Sádlem, jež byla také natočena a vydána roku 1947. Další slavné nahrávky tohoto díla vznikly například v provedení Gidona Kremera, Marty Argerich a Mischy Maiského, Issaca Sterna, Yo-Yo My a Emmanuela Axe či Beaux Arts Tria ve složení Daniel Hope, Antonio Meneses a Menahem Pressler.

Rozbor skladby

I. Andante

Mrazivou barvou *con sordina* a umělých flažoletů otevírá violoncello první větu hlavním tématem. Naléhavá stoupající kvarta h-e, jež nás uvádí do tóniny, je hned vzápětí vyplněna klesajícími sekundami, k témuž efektu přistoupil Šostakovič i o pět taktů později, pouze za použití ještě naléhavějšího prázdného intervalu vzestupné oktávy.



Vstup hlavního tématu první věty

S číslem 1 nastupuje druhý hlas kánonu v partu houslí, tentokrát však hlavní téma zazní v paralelní G dur tónině. V následném dvojhlasu smyčcových nástrojů, kde housle díky flažoletové poloze violoncella mají úlohu níže položeného hlasu, je motiv předáván v rytmickém dialogu až do čísla 2, zde se s hlavním tématem připojí i klavír se třetím hlasem kánonu. Zazní téma ve frygickém módu, jímž dodává vstup klavíru poněkud zneklidňující charakter, ještě umocněný oktávoým unisonem obou rukou v hlubokém rejstříku temné barvy. Nejspíše právě přihlídnutí k technickému aspektu dvojhlasu v klavírním partu přimělo Šostakoviče k indikaci *pianissima*, přičemž violoncello i housle mají své vstupy v dynamice *piano*. Zatímco klavír přednáší hlavní téma v původním znění (pouze „pokřivené“ přesunem do frygického modu), housle a violoncello se prolínají ve dvojhlasu, který působí nesmírně plasticky díky melodickým

postupům v protipohybu a přesouvání rytmického pohybu z jednoho nástroje do druhého a zpět. V čísle 4 se poprvé objeví hlava tématu v intervalu sexty a to v houslích, následně se připojí violoncello. Když vystoupí k nejvyššímu flažoletu stupnice (es), zůstává mezi hlasy smyčců po tři doby napjatý interval tritonu, a poté co splynou v rytmické unisono čtvrtvých not, přesune se tritonus do pravé ruky klavíru, zatímco levá přebírá rytmický vzor krácejících čtvrtvých hodnot.



Interval tritonu v partu violoncella i klavíru

Tento následně přechází zpět do smyčcových nástrojů a celé harmonické vypětí úvodní pasáže se zklidní sestupem půlových not napřed v houslích a violoncelle, poté v hlasu klavíru. Dvoutaktí s charakterem jakéhosi smíření je zakončeno v tónickém e moll, k němuž je však přidána septima d a septakord namísto kvintakordu tak naznačuje, že rezignace není definitivní. Lkavý zpěv houslí dává tušit blížícímu se přechodu a změně charakteru, i přes stále se mezi smyčcovými nástroji střídající hlavní motiv.

Poměrně plynulým přechodem nastupuje v čísle 6 změna tempa na Moderato a mění se zde také charakter hlavního tématu. To zní sice opět v unisonu rukou klavíristy, nicméně s mnohem větším rozpětím ve velmi kontrastních ténbrech vzdálenosti čtyř oktáv. Violoncello a housle vytvářejí naprosto nekompromisní mechanicky metronomický doprovod, který navodí znejistění až v čísle 7, kde se čtyřčtvrtvový takt zničehonic mění na tříčtvrtvový, ovšem pouze na dobu tří taktů.

Změna charakteru hlavního tématu a ostinátní mechanický doprovod

Se změnou metra na třídobé dochází také k rozdělení hlasů levé a pravé ruky klavíru, které pokračují kánonem tématu až do čísla 8. Zde přebírá part klavíru funkci neúprosného odtikávajícího doprovodu, zatímco housle nastupují s melodií, která by měla roztouženě nostalgický charakter, nebýt neústupně bodavých osminových not klavírního partu a pizzicat violoncella.

Melodie houslí za úsečného doprovodu violoncella a klavíru

Se vstupem arco marcato ve violoncelle (číslo 9) narůstá dramatický náboj, napětí je stupňováno crescendem, které je svěřeno napřed houslovému, potom cellovému, a nakonec klavírnímu partu. Dynamická i výrazová gradace vrcholí v čísle 10 nástupem hlavy hlavního tématu v hlasu violoncella, stejně jako na úplném začátku skladby, nicméně tentokrát již ve forte, bez dusítka a s odlišnou intervalovou strukturou. Téma je modifikováno a jeho druhý takt není sestupnou výplní prvního intervalu jako ve své originální podobě, ale vzdaluje se pouze o

sekundy od vrchního tónu intervalu. V čísle 11 přichází opět rytmický vzorec hlavy hlavního tématu (čtvrtě nota, dvě osminové a jedna půlová), avšak nyní v partu houslí. Z forte dojde k rychlému stažení dynamiky a následuje dlouhý pozvolný vzestup z *piano* vyznačený jednak dynamicky (*crescendo*), jednak půltónovým stoupáním buď ve čtvrtých hodnotách, nebo půlových ve formě synkop. Klavír tvoří podklad také z již zmíněného prvku půltónu, který Šostakovičovi pomáhá dosáhnout atmosféry napětí a nejistoty. Po dosažení melodického i dynamického vrcholu se housle i klavír vrací znovu do *piano*, aby začaly další melodicko-dynamickou gradaci do forte dva takty před číslem 13, kde zazní v houslích osamocený, leč průrazný motiv dvou osmin a čtyř čtvrtých not, který se posléze ozve v levé ruce klavíru, poté v hlase violoncella a znovu v klavírním partu.

The image shows a musical score snippet with four staves. The top two staves represent the violin part, and the bottom two represent the piano accompaniment. The music starts with a forte (*f*) dynamic. A boxed number '13' is placed above a measure in the piano part. The piano part includes a *marc.* (marcato) section with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Procházení motivu postupně jednotlivými hlasy

Nečekaným a pulzačně destabilizujícím prostřídáním tříčtvrtého a čtyřčtvrtého taktu se první věta dostává do části *Poco più mosso*. Tu uvádí violoncello s rozverným popěvkem v G dur, který si v dalších taktech střídavě předává s klavírem a vytváří tak dialog s jásavým motivem houslí, poutajícím pozornost zejména synkopickými oktávovými skoky.



Bezstarostná melodie a oktavové skoky houslí

Radostný charakter však Šostakovič neponechává příliš dlouho a již v čísle 15 je narušen znovu použitím drásavého půltónového intervalu ve čtyřhlasém unisonu klavíru a poté v partu violoncella. O několik taktů později se vrací dialog rustikálního popěvku a melodie s výraznými oktavovými skoky, ta se však tentokrát objevuje v podání violoncella, zatímco housle a klavír si předávají protihlasný motiv. Po gradaci do E dur se v houslích znovu dostává ke slovu půltónový interval, jehož dramatický efekt je v tuto chvíli ještě více umocněn vysokým rejstříkem tříčárkované oktávy. Výhrůžný motiv zopakuje violoncello v dynamice *fff* a *pizziccatu*, zatímco obě ruce klavíru postupují v oktávách půltóny dolů. Dvoutaktovým třídobým spojovacím můstkem se v čísle 18 ujímá slova jakýsi *danse macabre*, pokřivený valčík v *pizziccatech* houslí a violoncella. Jako první se quasi melodie ozývá v houslovém partu, po osmi taktech je dvojhlas smyčců přerušen klavírem, který vstoupí s osminovou figurou v unisonu obou rukou, po pár taktech se však jeho hlas opět vytratí a hlavní slovo přebírá violoncello.



Pokřivený pizziccatový valčík

Po dynamické gradaci přichází forte v čísle 20 a s ním úderné akordy střídavě smyčcových nástrojů a klavíru. Violoncello poté zanechá čtvrté akcentované akordy klavírnímu a houslovému partu a odpoutá se osminkovým pohybem crescendující stupnice, která vyvrcholí ve fortissimo opět Šostakovičem již užitým nástrojem napětí – půltónem. Následuje čtyřtaktová gradace vrcholící v unisonu hlavního tématu v hlasech houslí a violoncella v taktu 21, zatímco půltónový podklad přebírá levá ruka klavíru.

The image shows a musical score snippet with three staves. The top two staves are for strings and piano, with a fortissimo (ff) dynamic marking. The bottom staff is for the piano, starting at measure 21, marked with ff and showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Dynamický vrchol věty s kánonem hlavního tématu

Part pravé ruky je o takt posunutým druhým hlasem fugy, což prokazuje fakt, že je téma transponováno z originální e moll do paralelní G dur tóniny. Znovu skladatel využívá zneklidňujícího prvku změny metra a po návratu do třídobého se opět ozve úšklebek pokřiveného valčíku, jehož téma tentokrát zazní v klavíru a poté v exponované vysoké poloze houslí.



Průrazné oktávové skoky v klavírním partu

Čtyři takty před číslem 24 Šostakovič připomíná s nástupem kody durových popěvek klesající stupnice, který si mezi sebou předává klavír s houslemi. Prořídnutím faktury, klesáním melodie i postupným zeslabováním se hudba zklidňuje a dává tušit brzkému konci věty.



Zklidňující se charakter, řidnoucí faktura

V čísle 24 je ještě výrazové napětí udržováno stoupajícím půltónovým intervalem v klavíru, avšak jedná se již o pouhou nostalgickou vzpomínku. Před číslem 25 zazní základní rytmický motiv věty – čtvrtě a dvě osminové, ale skutečně jen jako závěrečný usínající povzdech. Také motiv s výraznými oktávovými skoky, který se ještě prolíná jednotlivými hlasy, se vzdaluje dynamicky i nižším ténbrem. Třetím taktem po čísle 26 začíná poslední etapa první věty, v níž je klavír neúprosným motorkem čtvrtě e a nad ním se

pohybujícího osminového půltónu, zatímco smyčcové nástroje hrají v unisonu prostý, a přesto velmi silný a výmluvný motiv a-g-g-fis-fis-e. V pravé ruce klavíru nám Šostakovič připomíná hlavní téma věty.

The image shows a musical score snippet with three systems of staves. The top system is for the first violin, the middle system for the second violin, and the bottom system for the piano. The piano part shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include sf, p, and f.

Poslední připomínka hlavního tématu v klavíru

Violoncello zůstává ve stále stejné poloze, housle se s každou figurou přesunou o oktávu níže, a když už zahrají motiv podruhé v jednočárkové oktávě, přistoupí Šostakovič k rytmické augmentaci do půlových not, během níž se levá ruka klavíru vymaní z půltónové figury a sestoupí melodickou e moll stupnicí až k velkému d, kde ještě naposledy klavírní part připomene (napřed v levé, posléze v pravé ruce) hlavu prvního tématu. Poté se vrátí zpět do drásavého půltónového intervalu e-f, který narušuje tónickou harmonii až do posledního taktu, kde se věta rezignovaně zakončí čtyřdobým e moll akordem.

II. Allegro con brio

Druhá věta s tempovým označením Allegro con brio není stavebně příliš komplikovaná, strukturou témat je ve většině případů tradiční čtyř- nebo osmitaktí. O to více však díky její celistvosti vynikne kontrast výrazů první a druhé věty. Odehrává se z větší části v třídobém metru a celkový charakter je víceméně určen počátečním označením „con brio“ a doplněním o „marcatissimo, pesante“ v případě hlavního tématu. Šostakovič tak naznačuje, že i přes rychlé tempo a rádobý taneční třídobý takt by věta neměla být bezstarostně poskakujícím valčíkem, ale spíše dobře posazeným dupákem, který spíše než radost z tance připomíná vzdorovité podupávání nepoddajného děcka. Jako první nastupují s hlavním tématem housle v tónické Fis dur, klavír je podpoří pouze staccatovými akordy pro vykreslení harmonického průběhu tématu.

28 *Allegro con brio* ♩. = 132

Hlavní téma druhé věty

Po osmi taktech nastupuje v dominantní Cis dur violoncello, které přednese pouze první čtyřtaktí tématu, závětí je opět svěřeno houslím. Poté se v klavíru poprvé objeví rytmický vzorec, se kterým Šostakovič ve větě často pracuje i dále, totiž motiv půlové a čtvrtkové noty.

cresc.

Ve větě často používaný rytmický vzorec

Zatímco houslový part vytváří harmonický podklad rozloženými akordy, obě ruce klavíru hrají prostou stupnici Cis dur, která s *crescendem* přejde v C dur a vyvrcholí v čísle 31 trojitým forte ve flažoletu houslí. Violoncello naváže důrazným bušením akcentovaných čtvrtvých not ais, které jsou posléze přeměněny v osminky, čímž dodají předepsanému *crescendu* ještě dramatictější charakter. Hlavní téma, motiv půlové a čtvrtvých noty, akcenty na první dobu a rozložené akordy jako harmonická výplň jsou tedy základními stavebními prvky druhé věty, se kterými Šostakovič pracuje víceméně v tónické a dominantní harmonické funkci. Až takt před číslem 36 přijde změna v podobě vloženého čtyřdobého taktu a modulace do Dis dur, v níž zazní hlavní téma hlasem houslí, stejně jako na začátku věty. V čísle 37 se setkáváme poprvé s motivem půlové a čtvrtvých noty (respektive osminové noty a osminové pauzy) v partech smyčcových nástrojů, kde skladatel ke každé figurce napsal *crescendo* a smyk od špičky, který je tomuto technicky bližší. Touto modifikací se naruší dosud hojně používané frázování důrazu na první doby. Klavírní mechanika však efekt zesílení v rámci téhož tónu neumožňuje, proto se Šostakovič rozhodl v klavírním partu první dobu nahradit čtvrtvých pauzou.



Figura s crescendem ve smyčcových nástrojích

Takt před číslem 40 skladatel moduluje do g moll, v níž nechává zaznít tentýž motiv v houslích a o dva takty později i ve violoncelle, po šesti dalších taktech se hlavní téma opět vrací do Fis dur. Znovu se jej ujímají housle, zatímco violoncello narušuje tonalitu tématu svými vstupy, jež vytvářejí disharmonický

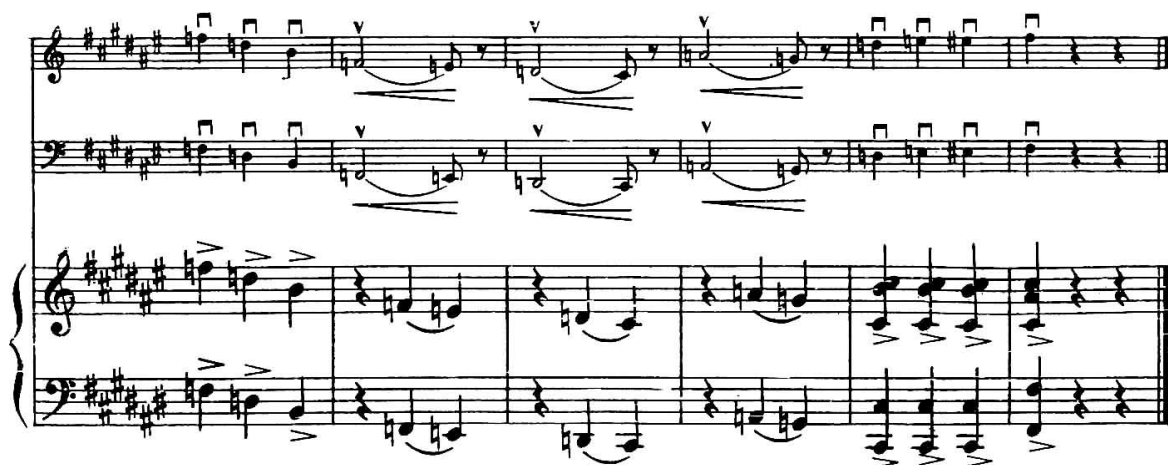
dvojhlas s partem houslí. Tonická rovnováha je opět nabyta v čísle 43, kdy se hlavní téma ozve ve Fis dur. Střední díl věty přichází, po poměrně krátké modulaci, se změnou předznamenání na G dur v čísle 45. Jedná se o modifikaci motivku půlové a čtvrtové noty, který nyní zní v jásavém dvojhlasu houslí a violoncella za houpavého doprovodu rozložených akordů v klavíru.



Rozverný popěvek smyčců a houpavý doprovod klavíru

Harmonicky je tato část velice prostá, pohybuje se víceméně na základních harmonických funkcích s občasným průchodem v pohyblivém basu levé ruky klavíru. Tento díl je možná jediným zábleskem jakési odlehčenosti až naivity v celé skladbě.

Znovu poměrně stručnou modulací se dostáváme k repríze, která je jasně oddělena změnou předznamenání na původních šest křížků. Na rozdíl od úplného začátku věty zde však hlavní téma přednáší klavír za doprovodu pizziccatových secco akordů smyčcových nástrojů. V čísle 52 se v pravé ruce objevuje Šostakovičův oblíbený střídavý půltón, který posléze kolísá nahoru a dolů. Nejrůznějšími variacemi půltónových figur se repríza v čísle 55 vrací zpět do Fis dur, která ji až na několik vybočení provází až do bujarého zakončení věty.



Efektní zakončení druhé věty

III. Largo

Třetí věta je svým pochmurným charakterem velice výstižným vyjádřením paralyzujícího šoku válečnými zvěrstvy, s jakými Evropa doufala, že se po roce 1918 již nesetká. Smutek nad miliony zmařených životů, smutek, který nekřičí, nepláče, o to víc však drásá nitro a ochromuje celého člověka.

Pomalá věta tria je Šostakovičovým pojetím Passacaglie. Ostinátní osmitaktová harmonie prochází v klavírním partu celou větou téměř až do jejího konce, opakuje se celkem pětkrát, zatímco housle a violoncello přednášejí bolestně lkavé téma a jeho obměny. Opět se zde v melodii objevuje drásavý interval půltónu, často přidává Šostakovič ještě hiatus. Téma tím dostává charakter židovského naříkavého popěvku, což lze samozřejmě vykládat jako reflexi na hrůzy právě končící druhé světové války. Dalším nástrojem, který používá skladatel k dosažení drásavého charakteru tématu, je mimotonální půltón, jenž je v melodii velmi často jako průtah na těžké době. Věta se odehrává v b moll, v tónině vzdálené o tritonus od základní tóniny skladby (interval charakteristický pro dórský modus, s nímž Šostakovič pracuje také později ve čtvrté větě). I ostinátní harmonická kadence nehybných třípůlových not je zahuštěna několika tritony či sekundami.

Osmitaktí harmonického podkladu třetí věty

Po uvedení harmonického průběhu v klavíru nastupují housle se zpěvným tématem, které je psáno sice v *espressivo*, nicméně zároveň v intimní dynamice *piana* pouze s občasnými vzdechy v podobě *crescenda* a okamžitého *decrescenda* během téhož taktu. Po osmi taktech nastupuje se svým přednesem violoncello, jehož téma je narušováno vstupy houslí s intervalem oktávy či průchodné malé nony.

Hlavní téma v podání violoncella

Dvojhlas houslí a violoncella, často se sbíhající do disonantních sekundových či septimových intervalů, graduje melodicky i dynamikou, po dosažení vrcholu ve *forte* začne opět sestupovat po půltónech v obou hlasech, které vytvářejí dialog překrývajících se synkop. Ve třetím taktu čísla 61 se hlasy houslí a violoncella oddělí, aby následně vytvořily můstek do reprízy hlavního tématu v čísle 62. To zazní ve violoncelle, ale oproti původnímu tvaru pokračuje téma klesající melodií, na niž bez pauzy naváže hlas houslí a poté předá žezlo zpět violoncellu. Zde, tedy v čísle 63, dojde ke změně harmonického podkladu na Održený interval h-d, jímž Šostakovič zmoduluje poslední šestitaktí do G dur. Tato tónina doprovází postupně odcházející téma smyčcových nástrojů až do

úplného konce věty, průzračného zeslabujícího vzestupu terciového dvojhlasu houslí a violoncella a jejich závěrečného flažoletového povzdechu.

The image shows a musical score for the end of the third phrase. It consists of three staves: a violin part (top), a cello part (middle), and a piano accompaniment (bottom). The violin and cello parts feature a melodic line that rises and then descends, with dynamics markings of *mp*, *p dim.*, and *pp*. The piano accompaniment consists of chords and single notes, with an *attacca* marking at the end. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

Závěr třetí věty

IV. Allegretto

Poslední, čtvrtá věta navazuje plynule *attacca* na větu předchozí. Začíná tajuplným tikáním osminových not h v klavírním partu v dynamice *pianissima*, po čtyřech taktech se připojí housle s ďábelským tématem charakteru tance kostlivců. Znovu využívá Šostakovič působivého půltónu jakožto indikátoru tajemné zákeřné nálady, která provází značnou část čtvrté věty. Ďábelským „rýpnutím do žeber“ jsou pak akcenty na notě e2.

IV

64 *Allegretto* ♩ = 144
pp

pizz.
p

Téma druhé věty za ostinátního doprovodu klavíru

Rázným g ve fortissimu, jež zahrají housle a violoncello, moduluje skladatel do c moll. Zatímco smyčcové nástroje si předávají pizziccatové secco akordy (violoncello vždy na dobu a housle na druhou osminku), hraje klavír v unisonu obou rukou židovsky znějící melodii hlavního tématu. Ta začíná na fis, čili na notě v tritonové vzdálenosti od tematické tóniny.

espress.

pizz.
p

Téma židovského charakteru začínající na tritonu

Téma se odehrává v odvážném až rozverném charakteru v dynamice forte, v čísle 67 však přichází okamžitý skok do piana, z echa se po pěti taktech začne znovu crescendem vracet do původní dynamiky. Po zopakování hlavy tématu (fis-g-c-c-c) se hlavního hlasu ujmají housle, zatímco střídající se secco akordy jsou přesunuty do partu violoncella a klavíru (violoncello se posune z dob na „příznávkové“ druhé osminky). V čísle 68 zazní v houslích první téma, ovšem nyní zahrané smyčcem oproti původnímu pizzicatu na začátku věty. Díky tomu mohl také Šostakovič přidat působivý efekt crescenda na každém dis – citlivém tónu základní e moll, čímž dodal tématu na ještě větší rýpavosti.



Rýpavá crescenda na citlivém tónu

Violoncello změní charakter svého doprovodu v čísle 69, kde se tento změnil na osminy s akcentovanou první a třetí. Po šesti taktech je téma rozvíjeno - stoupá nahoru spolu s doprovodem violoncella i klavíru a přes d moll moduluje s crescendem až do fortissimo appassionato, kde housle pláčou sestupné zesilující půltóny a klavír s violoncellem je doprovází disonantními souzvuky, jejichž strohost je určena v klavírním partu staccatem a akcentem v každé figurce, violoncellu napovídá charakter fakt, že jsou jeho následující takty v pizzicatu, dynamice fortissimo a s akcentem na poslední osminovou notu z taktu. Klesající stupnice klavíru v unisonu obou rukou jsou od čísla 70 prováděny zdánlivě nesouvislými a neuspořádanými souzvuky houslí a violoncella, v jejichž partech se kromě disonancí ozývají také nepravidelně rozmístěné akcenty. Po destabilizaci dvoudobého pulsu vložení pěti tříosminových a znovu jednoho dvoučtvrtového taktu se zároveň s harmonickou modulací ocitáme v čísle 71. Zde Šostakovič vkládá hlasu houslí a klavíru doprovodný motiv stoupajících malých tercií, fortissimová dynamika spolu s indikací pizzicata houslí dodává důrazný bodavý charakter. Violoncello nastupuje o dva takty později s teskným lamentujícím tématem, tvořeným klesajícími a stoupajícími půltóny. Sólová úloha je podpořena poklesem dynamiky

klavírního doprovodu a naopak označením fortissimo espressivo tenuto pro hlas violoncella.

Pětiosminový motiv rozložených tercií

Z quasi h moll tóniny se se změnou metra na dvoučtvrtové v čísle 72 stává H dur, v níž housle přednáší melodii židovského tanečního charakteru, která je narušována „vzlyky“ v podobě crescend s akcenty ve violoncellovém partu. Následuje opět modulace spolu s vložením rušivého elementu v podobě pětiosminového taktu, a s návratem do dvoučtvrtového metra se motiv židovského tance ozve v podání violoncella tentokráte v D dur. Hned vzápětí však následuje zmodulování do E dur, v níž se motiv ozve ve dvojhlase houslí a violoncella, aby byl po dvou taktech ještě připomenut lkavý pětiosminový popěvek.

Taneční popěvek v E dur

Harmonie se na okamžik pozastaví v dominantní tónině H dur, aby se však hned po dvou taktách za pomoci změny předznamenání v čísle 75 ozvalo první téma v D dur, pouze s enharmonicky zaměněným fis za ges. Motiv zazní v pianissimovém unisonu v partu klavírním, zatímco smyčcové nástroje v téže dynamice pouze doprovází nepřízvučnými osminkami. Tím se ztratí doposud tepající průběh quasi tanečního doprovodu s výraznými dobami v basu. Po osmi taktách se terciovém dvojhlasu houslí a violoncella ozve jako kvílení ze záhrobní tajemné pianissimové přelévání pŕltónů. V klavíru zazní ještě připomínka tanečního tématu, ale pouze vzdáleně, vystrašeně. Táž figurace se objeví i o několik taktů později, poté zmoduluje do čísla 77, kde ve vloženém tříčtvrtovém taktu přednesou housle téma, zatím však v pianu, nenápadně a snad i trochu bázlivě. V klavírním partu se mezitím vrací houpavě taneční doprovodná figura.

Taneční charakter doprovodu v klavírním partu

Hudba postupně mohutní a výraz se stává stále dramatičtější, a to jak dynamicky, tak i charakterem – Šostakovič zde připisuje appassionato k partu houslí a violoncella a později do partu klavírního také espressivo. To se děje právě v čísle 79, kde je tanec se smrtí již velmi závažný a vášnivý, obraz ďábelského reje ještě umocňuje střídání dvoudobého a třídobého taktu. Figury se vždy po několik taktách posunou o tón výš, až do totální katarze v čísle 81, kde se odehraje disonantní modulující pětiktaktí, během nějž hrají všechny tři nástroje melodicky i harmonicky takřka na sobě nezávisle.

ff

ff

81

f

Modulace disonančním čtyřtaktím

Po pěti taktech se víření opět zklidní a violoncello s klavírem se vrátí zpět k taneční židovské melodii, posléze se k nim připojí housle, aby v unisonu s violoncellem vygradovali do čísla 82. Zde nastává velmi zajímavý a stavebně působivý moment, kdy v dynamice trojitého forte appassionato zaznívá ve violoncelle dvoudobé téma, avšak rozdělené tříosminovým metrem. Mezitím hraje klavír v tajuplném pianu úvodní motiv, který však je již rytmicky upraven do tří osmin. Dochází tak k velmi zajímavému rytmickému překrývání obou hlavních témat věty.

ff appassionato

82

p cresc. poco a poco sin'a 84

8

8

Rytmické překrývání témat ve violoncelle a klavíru

V čísle 83 se do dialogu violoncella a klavíru vloží housle s naléhavými akcentovanými figurami a celá pasáž vyvrcholí trojitým forte v klavírním partu v čísle 84. Zde se hlavní téma odehrává v B dur ve čtyřhlasém unisonu klavíru, zatímco smyčcovým nástrojům začíná fyzicky poměrně náročná pasáž secco akordů ve vysoké dynamice. Dábelský charakter danse macabre je tu již v plném proudu a posluchači se musí nutně dostavit obraz pekelného kolotoče barev, světél a zvuků, opět zde k dokreslení představy pokřiveného „kulhajícího“ charakteru Šostakovič pracuje se střídáním dvoučtvrtového a tříosminového metra.

Danse macabre v rozjařené dynamice fortissimo

Z B dur se velmi stručnou modulací přesouváme v čísle 85 do Es dur. Violoncello s houslemi se stále drží svých doprovodných secco akordů, klavírní part se na několik taktů oprostuje od dlouhého unisona, téměř vzápětí se však do něj znovu vrací a celá dlouhá gradace vrcholí pomocí crescendo s ritardandem v čísle 86. Zde se opět připomíná pětiosminový motiv rozložených malých tercií, který se ozve v klavíru, smyčcové nástroje zatím přednášejí v decimách zpěvnou, leč velmi naléhavou melodii. V čísle 87 se spolu se změnou metra na dvoučtvrtové dostáváme do E dur, v níž housle s violoncellem přednášejí dvojhlas dábelského tance přerušovaného akcenty violoncella na poslední šestnáctinu. V klavíru mezitím zní stoupající a klesající rozložené malé tercie.

Dvojhlas smyčcových nástrojů a stoupající tercie v klavírním partu

Se změnou na pětiosminový takt se violoncello s houslemi propojí do společného tématu, tvořeného převážně stoupajícími a klesajícími půltóny. Teprve s výrazným oktávovým skokem a přechodem na třičtvrtový takt se hlasy smyčcových nástrojů opět osamostatní a celá pasáž graduje, je rozšířena ritardandem a vrcholí v a tempu čísla 91 úderem mohutného E dur akordu. Následující pětitaktová klavírní kadence rozložených akordů, v níž se střídají kvintoly, sextoly a septoly, je připomínkou třetí věty, neboť se jedná právě o kadenci osmi akordů, které tvoří v klavírním partu minimalistický harmonický podklad celé pomalé části skladby.

Klavírní kadence harmonické struktury třetí věty

Zároveň je tato pasáž jakýmsi spojovacím můstkem mezi dosavadní Šostakovičovou prací s tématy čtvrté věty a reprízovým závěrem celé skladby, v níž se skladatel ještě na okamžik vrátí k tématu první věty. Oba smyčcové nástroje si, stejně jako na začátku, nasazují sordiny a přednášejí hlavní téma první věty, na rozdíl od původního znění však nastupují v opačném pořadí – nejprve zazní e moll téma v houslích a až potom ve violoncelle. Oproti úvodnímu provedení tématu je rozdíl také v tempovém označení; z Andante první věty specifikovaného metronomickým údajem 69 na čtvrtřovou dobu se nyní v a tempu věty čtvrté dostáváme na 168 na notu osminovou, zároveň je téma rytmicky zdiminuováno na poloviční hodnoty. Pasáže se liší i dynamikou, zatímco na samotném začátku skladby zazní téma v nesmělém pianu pouze s připomínkou „tenuto“, v návratu na konci díla se již jako voda z provalené hráze valí ve fortissimu s dodatkem espressiva. Jelikož není ve čtvrté větě violoncellové provedení tématu v umělých flažoletech, jsou housle tentokrát výše položeným hlasem. Dvaatřicetinové legatové stupnice v klavírním partu se řinou pod sólovými hlasy smyčcových nástrojů jako rozbouřené nezastavitelné vlny. Vrcholná expresivita této pasáže je díky Šostakovičově řemeslnému mistrovství skutečně neuvěřitelně působivá.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a single staff with a treble clef, marked 'con sord.' and 'ff espressivo'. The second system consists of two staves: a bass clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The bass clef staff begins at measure 92, marked 'f' and 'legato', and continues through measure 94, marked 'mp'. The grand staff shows intricate piano accompaniment with sixteenth-note patterns and rests.

Vrcholně expresivní návrat hlavního tématu první věty

Repríza hlavního tématu první věty se od svého původního uvedení liší pouze fakturou, harmonická i intervalová struktura je v podstatě zachována. V čísle 94 se ke dvěma hlasům smyčců připojí se třetím hlasem kánonu i levá ruka klavíru v oktávách, zatímco pravá ruka stále kmitá nezastavitelnými dvaatřicetinami. Když je téma představeno všemi třemi nástroji a dozní i v posledním hlase, ještě se naposledy připomene jeho hlava, kterou housle předají violoncellu a to zase levé ruce klavíru, zatímco jeho pravá ruka dodává pasáži podtext sevřeného napětí oscilujícím půltónem e-dis. V čísle 99 přejdou hlasy houslí a violoncella k ostatečnému doprovodu staccatových osminek stejně jako po úvodním dvojhlase v první větě, ovšem tentokrát bez jakékoliv tempové změny. Toto tepání se zároveň podobá začátku čtvrté věty, čehož zde Šostakovič využívá a její hlavní téma v pianové dynamice připomene klavírní part čtvrtý takt po čísle 99.

Postupně odcházející téma čtvrté věty

Držení pianové dynamiky dodává tématu v klavírním provedení děsivě mrazivý charakter, ten je ještě podpořen flažoletovými glissandy houslí a violoncella v čísle 100 a následným přechodem staccatových osmin z arco do col legno, v němž zůstávají po dalších devět taktů.

Působivé efekty různých technik

Šostakovič však posluchače ukolébá ke klidu pouze klamně. V čísle 101 přijde nečekaný zlom v podobě nárazu fortissima ještě umocněného označení *espressivo* a *appassionato* ve smyčcových nástrojích. Ty se vrátí k židovsky znějícímu tématu čtvrté věty začínajícím na tónu vzdálené o tritonus od tóniky. Staccatované osminové noty se přesunou do klavírního partu a vytvářejí tak posluchači již dobře známý doprovodný podklad houpavě tanečního charakteru. Po patnácti taktech unisona se party houslí a violoncella opět rozdělují, zatímco housle hrají téma, violoncellový hlas se pizzicatem připojuje k ostinátnímu doprovodu klavíru. V čísle 103 se osminkové ostinato přesune do smyčcových nástrojů, v klavíru zazní znovu téma čtvrté věty, nicméně již

v pianissimu, jako by již hlavní postava pomalu opouštěla jeviště a loučila se s diváky.

The image shows a musical score for measures 102-104. The top system consists of two staves: the upper staff is for the violin and the lower for the viola. Both are marked with a dynamic of *p* (piano) and include the instruction *arco* (arco). The bottom system is for the piano, with two staves. The right-hand part has a dynamic of *pp* (pianissimo) and features eighth-note patterns. The left-hand part also has a dynamic of *pp*. Measure 103 is enclosed in a rectangular box. There are '8' markings under the piano part, likely indicating eighth notes.

Téma čtvrté věty v ještě nižší dynamice

Skladba však nekončí naprostou rezignací. Housle a violoncello věnují v čísle 104 neúprosnému osudu ještě pokřivený úšklebek v podobě unisonových flažoletů, jimiž posléze vytvoří podklad pro poslední připomínku harmonické kadence třetí věty v klavírním partu. Ta se však oproti svému originálnímu znění zakončí v E dur, naváže na ni jakoby z dálky se ozývající poslední připomínka tématu čtvrté věty v exponované vysoké poloze houslového partu, poté přejde do partu violoncella. Věta a tudíž i celé dílo se zakončí v tónině E dur, dávající posluchači pocit jakéhosi smíření spojeného však s nadějí.

The image shows a musical score for measures 104-105. The top system consists of two staves: the upper staff is for the violin and the lower for the viola. Both are marked with a dynamic of *p* (piano) and include the instruction *pizz.* (pizzicato). The bottom system is for the piano, with two staves. The right-hand part has a dynamic of *pp* (pianissimo) and includes the instruction *pizz.*. The left-hand part also has a dynamic of *pp*. The score ends with a final chord in E major.

Závěrečné smíření

Seznam použitých pramenů a literatury

Notový materiál Musikverlag Hans Sikorski, 1962

Šostakovič, D.: O době a o sobě 1926/1975 (Editio Supraphon 1987)

Havlík, J.: Studijní materiály

https://en.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Shostakovich

https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Sollertinsky

[https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Trio_No._2_\(Shostakovich\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Trio_No._2_(Shostakovich))

<http://primeorchestra.blogspot.cz/2006/02/dmitri-shostakovich-to-my-dearest.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=IUorALVwVHA>

<https://www.youtube.com/watch?v=SAFUMPwh5hA>

<https://www.youtube.com/watch?v=r-A0mFkpQwE>

<https://www.youtube.com/watch?v=bS3cI-4tGtQ>