

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KLAVÍRNÍ KONCERT ANTONÍNA DVOŘÁKA

Alena Grešlová

Vedoucí práce: MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Oponent práce: prof. Ivan Klánský

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Piano

MASTER'S THESIS

PIANO CONCERTO BY ANTONÍN DVOŘÁK

Alena Grešlová

Thesis advisor: MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Examiner: prof. Ivan Klánský

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato diplomová práce má za cíl provést čtenáře seznámením s tímto klavírním dílem české romantické hudební epochy. Text se krátce zabývá jak okolnostmi vzniku, tak i rozbořem z hlediska hudební formy. Druhá kapitola je orientována na sólový part klavíru. V této části se řeší klavírní stylizace a technicko-zvuková otázka. Vedle Dvořákova hudebního textu sólového klavíru jsou zde uvedeny i úryvky z přepracované verze Viléma Kurze a jsou vzájemně konfrontovány. Rozdíly mezi nimi jsou na základě podobnosti klasifikovány do čtyř základních skupin. Poslední kapitola obsahuje shrnutí pódiových zkušeností prostřednictvím rozhovorů s pianisty Ivanem Klánským, Martinem Kasíkem a Ivo Kahánkem.

Klíčová slova: Dvořák, klavír, klavírní koncert, sólový part, klavírní stylizace, Vilém Kurz

Abstract

The main goal of this thesis is the introduction to the Czech romantic piano literature. The first part contains a brief introduction to the origins and analysis from the musical perspective. In chapter two I concentrate on the technical and phonic parameters of the work. Apart from Dvorak's solo piano excerpts, one can take notice of excerpts from the revised version done by Vilem Kurz - and confrontation of both. There are 4 groups in which the main differences between the two versions are divided. The last chapter contains a summary of performance experience by interviews with famous pianists - Ivan Klansky, Martin Kasik and Ivo Kahanek.

Key words: Dvorak, piano, piano concerto, solo piano, piano stylisation, Vilem Kurz

Poděkování

Ráda bych poděkovala odb.as. Martinu Kasíkovi za odbornou pomoc, cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování mé diplomové práce.

Děkuji také za ochotu, shrnutí vlastních zkušeností a projevení důvěry v poskytnutí rozhovorů prof. Ivanu Klánskému, odb.as. Martinu Kasíkovi a odb.as. Ivo Kahánkovi.

Obsah

1	Úvod	8
2	Vznik a formální rozbor	10
2.1	1. Věta	13
2.2	2. věta	19
2.3	3. Věta	21
3	Sólový part klavíru	30
3.1	Osobnost Viléma Kurze	32
3.2	Kurzova stylizace	33
3.2.1	Zvukové zdvojování	33
3.2.2	Rejstříkové rozšíření	40
3.2.3	Klavírnější stylizace	43
3.2.4	Harmonické vyplnění	51
4	Pohledy z interpretačního jádra	57
4.1	Rozhovor s Ivanem Klánským	57
4.2	Rozhovor s Martinem Kasíkem	61
4.3	Rozhovor s Ivo Kahánkem	64
5	Závěr	68
6	Zdroje	69

1 Úvod

Na světě je mnoho skladeb, u kterých si pianista říkává, že by je měl hrát. V podstatě asi není skutečného pianisty, který by za svůj život přehrál vše, co kdy chtěl. Vždycky je výsledný repertoár dílem vytvořených priorit a kompromisů, díky kterým dosahuje jisté vyváženosti nebo naopak – zcela zřetelného zaměření. Sama jsem s touto otázkou vcelku dlouho žila a pozastavovala se nad její marností – vždyť toto vše nikdy nestihnu, a pokud ano, nakonec k čemu... Možnost volby je asi vždycky tak nějak těžší, než jasné zadání a jeho postupné naplňování.

Během svých raných studií jsem navštěvovala soukromé lekce až do svých třinácti let. Nebyla jsem tudíž vázaná žádnými osnovami základních uměleckých škol a vzhledem k amatérskému orchestrálnímu tělesu svého otce jsem studovala například celý rok jeden klavírní koncert. Zpočátku Koncert Izaka Berkoviče, později Johanna Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadea Mozarta, až nakonec Capriccio brillante Felixe Mendelssohna Bartholdyho.

Během dvou let na Základní umělecké škole jsem se v rámci přípravy na přijímací talentové zkoušky na konzervatoř musela poprvé více zabývat sólovým programem. Váhy se nyní teprve začaly postupně vyrovnávat a vcelku rychle jsem pokročila. Během studií na konzervatoři mě však stoh klavírních koncertů nepřestával fascinovat a brzy jsem se tedy k tomuto repertoárovému okruhu opět stočila. Nastudovala jsem koncert Roberta Schumanna, Sergeje Rachmaninova, Maurice Ravela, Ludwiga van Beethovena a Petra Iljiče Čajkovského. Při studiu na Hudební akademii múzických umění jsem se sama snažila dohnat dluh sólových skladeb, a proto jsem se klavírními koncerty zabývala spíše jen okrajově, byla-li zrovna příležitost s orchestrem skutečně vystoupit. Hrála jsem skladby sólové, komorní a přesvědčila se tak v souvislosti s touto komplexnější repertoárovou zkušeností, kde je moje skutečná priorita a co ve mne probouzí tu ryzí radost z hudebního tvoření, interpretování...

Klavírní koncert Antonína Dvořáka se tedy stal mým dalším klavírním snem, plánem, který se již těmito řádky začíná pomalu naplňovat. Nejen, že je to hudba velmi blízká mému vkusu a hudebním preferencím, láká mne výzva splynutí s jeho obtížným sólovým partem, tak ale i vlastenecký pud mne vede k touze si tento koncert nastudovat, zahrát a zabývat se jím.

Touto prací bych tedy chtěla zprostředkovat koncertovanou formu seznámení s tímto českým klavírním klenotem, kterou bych sama toužila vyhledat, rozhodla-li bych se jej hrát již dříve. Myslím si však, že bude i částečnou výhodou, že jsem zatím toto dílo pianisticky nenastudovala. Mé názory tak mají větší šanci být nezkreslené přílišnou technickou imaginací a osobním zatížením.

Speciálně u tohoto díla je posloupnost čtení a následného nastudování o něco více podpořena existencí dvou verzí klavírního partu. V tomto textu se totiž objeví nemalá část uvažování nad preferencemi jednotlivých verzí a to jak z teoretického pohledu, tak i bohatě praktického současných předních českých pianistů.

2 Vznik a formální rozbor

Dílo, na němž spočívá naše pozornost, pro klavír a orchestr je „prvorozeným“ nástrojovým koncertem ze tří sourozenců. Nese totiž opusové číslo 33. Až po něm vzniká houslový koncert s opusovým číslem 53 a nejmladší – violoncellový koncert s opusem 104. Pro úplnost tohoto sdělení je třeba uvést, že první violoncellový koncert A dur vzniká roku 1865 a to pouze s klavírním doprovodem, který byl instrumentován až po Dvořákově smrti. Ten je však, jak z uvedených faktů vyplývá, vydán až posthumně, tedy jej plnohodnotně neřadíme do historického začlenění proslulých instrumentálních koncertů.

Koncert vzniká v těsné blízkosti Moravských dvojzpěvů op. 32 a 9. Smyčcového kvartetu d moll op. 34. Touto dobou na svém kontě nemá Dvořák zatím ani jednu ze svých mši, oratorií, kantát, dokonce ještě neexistují ani proslulé Slovanské tance nebo např. Česká suita. V operní tvorbě však již má na svém kontě rané opusy – Král a uhlíř, Tvrdé palice, Vanda, Šelma sedlák. Z instrumentální oblasti je již na světě celých 8 smyčcových kvartetů, půvabná Romance pro housle a orchestr f moll op. 11 a první čtyři symfonie.

Dílo je prvé v řadě z těch, jež ukazují skladatelův narůst zájmu o klavír jako takový. Po něm totiž koncem roku vzniká ještě Dumka op. 35 pro sólový klavír (zde používá Dvořák poprvé tento název pro svou skladbu, ta ještě však nedosahuje takového obsahu, jak známe Dumky pozdější) a dále nejrozsáhlejší a poměrně neprávem opomíjenou Dvořákovu skladbu pro sólový klavír – Téma s variacemi As dur op. 36. (Burghauser, 1966)

Mnohé prameny v základní charakteristice tohoto Dvořákova opusu uvádějí poznámku o jeho upozadění co do oblíbenosti, či četnosti v repertoáru koncertujících pianistů. Jednou je na vině Dvořákova nezkušenost s klavírem jako takových, kdy se stylizace vymyká přirozeným technickým postupům, ve kterých již může být klavírní interpret tzv. zblhlý ještě před tím, než otevře tento Dvořákův part, jindy je zas důvodem neúspěchu doba, ve které dílo vzniká a která lační po větším efektu, než obtížnosti. (Kolektiv autorů, 1955, s. 24)

Dalším pohledem na tento nepoměr je názor, že orchestrální part zde nebyl ponížen pouze na funkci doprovodu a vlivem jeho prokomponování a symfonické šíře se tak klavír stává v celkové zvukové faktuře spíše jen „prvý mezi rovnými“. (Burghauser, 1966)

Koncert pro klavír Dvořák píše během srpna a září roku 1876 a to poměrně spontánním způsobem, neboť 1.věta byla dokončena 28. srpna, 2.věta již 6.září a 3. věta opět brzy nato – 14.září – to jsou pouhé čtyři dny před narozením jeho dcery Růženy. Když se Dvořák jako otec raduje v tomto období, jistě netuší, že se bohužel ani toto děťátko nedožije svých prvních narozenin. Přesně o rok později se totiž během září a srpna Dvořákova rodina vyrovnává s velkými životními ranami, kdy vedle zmiňované Růženy umírá i tříletý synek Otakar a rodina se tak velmi náhle stává bezdětnou. Stabat Mater je již z předchozího roku zahájeno ve skicách a nyní se k jeho myšlenkám Dvořák opět vrací.

Koncert premiéroval tehdy významný český pianista Karel ze Slavkovských, který Dvořákovi hrával mnoho jiných klavírních i komorních děl. Koncert se uskutečnil pod taktovkou Adolfa Čecha za doprovodu orchestru českého Prozatimního divadla. Byl to tzv. „Slovanský koncert“ a konal se 24. března 1878 ve 12 hodin v sále pražského Žofína. Okolo Dvořákovy dedikace tohoto díla bylo do nedávné doby poměrně velké množství nejasností. Byla totiž nejspíš vepsána na úvodní obálce rukopisu, která se však nedochovala, takže byla nahrazena novou, kde již pochopitelně tento dedikační záznam nebyl znovu uveden. V současné době však probíhá práce na novém vydání tohoto Klavírního koncertu a v této souvislosti byly některé skutečnosti lépe a hlouběji prověřeny. Jedná se například o Dvořákovu korespondenci a jiné osobní prameny. Podle té je dedikace věnována rakouskému hudebnímu kritikovi českého původu Eduardu Hanslickovi, který měl pro Dvořáka zásadní pracovní vliv. Zde je jeden z písemných dokumentů potvrzující toto věnování – korespondence Antonína Dvořáka Václavu Vladimíru Zelenému: (Šmídová, 2003)

„Ctěný příteli! Děkuji Vám i panu Kozánkovi za Váš telegrafický pozdrav, který mne došel právě, když jsem byl na jevišti před započítím opery. O výsledku opery mé snad Vám bude již známo, že byl pro mne co možná nejskvělejší. Take Hanslick psal do své Presse velmi hezkou poznámku. Četl jste ji? Nedávno jsem od něho dostal list s blahopřáním, kde mně oznamuje, že přijímá od mne milerád nabídnutou mu dedikaci mého klavírního koncertu. Prosím Vás, pozeptejte se snad někde, zdali je již Brahms ve Vídni. Psal jsem mu již dvakrát¹ [...]“¹

¹ E. Hanslick – A. Dvořákovi 5. II. 1878 – Wien: [Praha] „Wien 5. Februar 78 Sehr geehrter Herr, Nehmen Sie meine besten Glückwünsche zu dem großen Erfolg Ihrer Oper, den ich im heutigen Blatt der N[eu]en fr[ei]en Presse (wie Ihnen beiliegender Ausschnitt zeigt) gemeldet habe. Die mir von Ihnen freundlichst zugedachte Dedikation werde ich mit Vergnügen und dankbar annehmen. Mit besten Empfehlungen Ihr ergebener Dr. Eduard Hanslick“

Sólový part, tak jak původně vznikl a byl premiérován, je samozřejmě vzhledem k době svého zrodu plně dochován a vydán. Jak už bylo výše uváděno, Dvořák v této době nepsal ještě klavírní sazbu příliš poddajně a plný, bohatý doprovod orchestru k efektivnější zvukovosti rozhodně v tomto případě nepřidal. Jarmil Burghauser dokonce užívá formulaci o tom, že orchestrální sazba jakoby překážela klavíru ve virtuózní vděčnosti. (zde odkaz na Burghausera – s. 20) Klavírní part je tak každopádně poměrně komplikovaný a velmi obtížně se udrží zvukově nad zmiňovanou prokomponovaností orchestru, tak jak jí od Dvořáka známe. Sólový part není vybavený žádnými obzvláště brilantními a dechberoucími efekty a někdy se dojem z něj podobá až beethovenskému klasicismu.

Toto je směs vlivů, díky kterým se koncert nestal ihned po svém vzniku oblíbeným článkem repertoáru současníků jak Karla ze Slavkovských, tak i Antonína Dvořáka samotného. Houslový a violoncellový koncert totiž tuto zdráhavost interpretů vůbec nezaznamenaly a nedá se říci, že by byl klavírní koncert jakkoli hudebně méně cenný, naplněný. Všechny tři věty mají svou charakterovou plnost a Dvořákův skladatelský podpis je zde zcela nezpochybnitelný.

Nelze si nepovšimnout jisté podobnosti mezi hudbou Dvořákovou a Brahmsovou. Oba tito velikáni naplňují hudební formy klasicismu romantickým obsahem, čímž se oba hlásí k tzv. klasicko-romantické syntéze. O vlivu Brahmsova Klavírního koncertu č. 1 d moll na Dvořákovu inspiraci ke komponování vlastního klavírního koncertu však nemáme jisté informace. Provedení Brahmsova díla v Praze se totiž datuje až o rok později. Nicméně Brahms se spolu s hudebním kritikem a Dvořákovým ctitelem Louisem Ehlertem z Wiebadenu k Dvořákově Klavírnímu koncertu (popř. jeho části) vyjadřuje a to velmi kladně. „Váš klavírní koncert se Brahmsovi a mně velice líbil. Obdivujeme v něm zejména lehce tvořící fantazii. Představuji si poslední větu zvláště radostnou a půvabnou.“ píše Ehlert v dopise adresovaném Antonínu Dvořákovi. (Göbl, 2000)

Skutečnost, že se koncert dočkal svého zájmu ze strany předních českých, ale i světových výkonných umělců, je dílem procesu úprav sólového partu, jichž se ujal významný český pedagog a pianista prof. Vilém Kurz. Jeho úprava je plná bohaté klavírní zkušenosti, pianistické i hudební obratnosti, však zároveň i určité formy obdivu a pokory k Dvořákovi. (Šourek, 1955)

Karel ze Slavkovských nebo-li, Karel Slavkovský se narodil 25. ledna 1846 jako syn důchodního ve městě zvaném Běstvína. Byl českým klavíristou. První vzdělání se mu dostalo od strýce Josefa Pospíšila. Po přestěhování do Prahy se jeho vývoje profesního vývoje ujal prof. Zinka, hudební skladatel Čeněk Vinař a klavírista Dreischock. Vedle vyučování, kterému se sám později věnoval u několika šlechtických rodin, působil velmi aktivně jako pianista. Byl známý svým zájmem hlavně o české skladatele a to pokud možno o jejich nově vzniklá díla. Tato čerstvá díla pak uváděl často v Umělecké Besedě. Tímto způsobem spolupracoval vedle Antonína Dvořáka i s Václavem Janem Křtitelem Tomáškem, Janem Václavem Hugem Voříškem nebo Františkem Zdeňkem Skuherským a dalšími.

Vedle premiéry Dvořákova klavírního koncertu se dále podílel na prvním provedení jeho Klavírního kvintetu č. 1 a klavírních Furiantů op. 42, které mu byly dedikovány.

2.1 1. Věta

Vznosná hudba úvodní věty Dvořákova klavírního koncertu se rozlévá do rozvětvené sonátové formy, jak ji známe již z klasicistní epochy hudebně-formálního vývoje. Obsahuje 3 základní témata, která se sama vůči sobě velmi vkusně doplňují svým charakterem a růzností své závažnosti. Díky své délce, způsobu zpracování hudebního materiálu, přítomnosti velké klavírní kadence i brilantní kodě na samotném konci, je věta těžištěm celého díla a je prakticky schopna stát sama o sobě.

Celý op. 33 se otevírá v široké harmonii g moll v orchestrálním partu. Jakoby zde Dvořák sám sebe odkázal na svá smyčcová kvarteta v posíleném počtu hráčů. První – tedy hlavní téma citují violy a violoncella, z dechových nástrojů klarinety, fagoty a lesní rohy, čímž si Dvořák zaručuje naši jistotu ve svém záměru v šíři a teplé barvě této melodie. Hlavní téma tvoří dvě drobné polověty - každá o dvou taktech, přičemž Alfa spočívá v rámci prvního taktu v pouhém zaznění dvou akordů – tóniky a dominanty, aby se v druhém taktu opět navrátila do tonálního domova – tedy do tóniny g moll s drobnou rytmickou ozdobou, která se stává jejím charakteristickým motivem. Beta jí odpovídá malou melodickou smyčkou se stupňovitým sestupem dolů, kde by téma mohlo vyhasnout.

Na této první stránce jej však přebírá alt (všechny výše uvedené nástrojové skupiny se totiž linou v dvouhlasém kontrapunktu) a s malými odchylkami

zajišťujícími kompatibilitu se zbylými znějícími hlasy se téma proplétá dál. Souvislý tok utichá v 7. taktu, kdy téma bez jakékoli modulace zahraje flétna v tónině Es dur, čímž se hudba začne přelévat z horizontálního do vertikálního tvaru a zpět. Nyní se poprvé zvedá napětí, které kulminuje 13. a 14. taktem díky opakování rytmického motivu z 2. taktu tématu ve vyšší a vyšší poloze, až do 15. taktu, kdy se hudba na 3 doby zastavuje v unisonovém „e“ a první silné dynamice, aby o dva takty později spadla do první zkušenosti s dramatem v podobě zmenšeného septakordu.

Nyní hudba dospěla v pomyslnou zkušenost jak s libozvučným a harmonickým začátkem, tak i prvním vzruchem a dramatickou řečí svých motivicko tematických i harmonických prostředků, takže dosahuje jakési plnosti a dál již plyne v celé své šíři. Ve 29. taktu se postupně proud zvuku rozmělní do spojovacího oddílu, během kterého nastává ještě větší uklidnění, aby se v taktu 41 rozeznělo 2. téma – však epizodického charakteru, protože jej jinde ve větě nenajdeme. Zaznívá v tónině As dur a to v podání klarinetové a fagotové sekce.

Navzdory tomu, že je to téma velmi křehké a vlastně ne tak docela nápadné, je složeno z poměrně výrazných hudebních prostředků. Prvním z nich je sinkopa, kterou téma v podstatě začíná, přičemž první odlehčenou dobu Dvořák podtrhuje redukcí na poloviční délku doby, nad kterou ještě značí zkracující tečku. Druhým prostředkem je interval primy, který se v tomto tématu vyskytuje v porovnání s ostatními nejčastěji.

Třetím a posledním prostředkem je pak přísná symetričnost, ve které je téma vystavěno. Dva takty portamentového vzestupu střídá klidné sestupování čtvrtkových not. Tuto melodii Dvořák však pouze cituje a po těchto čtyřech taktech již nemá hudba silná harmonická pouta ani tematickou souvislost a působí, jako by se všechno připravovalo na vstup sólového klavíru. V 59. taktu orchestr ztichne do dynamiky pianissima, kdy hoboje nad zmenšeným septakordem pronáší svou otázku z hudby hlavního tématu, na kterou již odpovídá sám klavír.

Nástup sólového klavíru se odehrává v 66. taktu věty a na pomyslnou otázku hoboje příliš neodpovídá, nýbrž se spíše dál ptá. Hudební materiál, který zde Dvořák klavíru věnoval, je kombinací hlavního a právě tohoto epizodického tématu. Melodická náplň je zcela evidentně z hlavního tématu, je však zašifrován do rytmické struktury výše zmiňovaného druhého téma. Orchester vytváří nosné

sloupy vždy na začátku taktů a klavír jakoby se protahoval po celé té předešlé rozloženými akordy po celé šíři klaviatury, až najednou – v taktu 77 se poprvé setkává s hlavním tématem v diskantu.

Nejprve na dominantním septakordu Es dur, později v as moll... Harmonická nestálost provází hudbu v podstatě až do 91. taktu, kdy se klavír s orchestrem shodují na tónině F dur. Hudba působí snad i díky arpeggiím v klavíru až ukotvovacím dojmem, vypadá to, jako by v F dur chtěla na dlouho setrvat. Ve 103. taktu klavír uvádí opět hlavní téma, tentokrát však tak, jak jej orchestr představil v samotném úvodu – v prosté barvě široké harmonie – přesně tak, jak by jej zpíval chrámový sbor.

Dvěma takty orchestr však stejně opět harmonicky moduluje, tentokrát domů – do g moll, kdy klavír poprvé hraje hlavní téma v tónině celého tohoto díla. Hlavní téma nyní zaznívá sice v dynamice piana, však s velmi prokomponovanými doprovodnými postupy v levé ruce a akordickou sazbou v pravé. Během sedmi taktů zaznívá konečně kompletní téma, na které naváže orchestr, jako by jej nechtěl nechat utichnout, když se konečně dočkal.

Po krátkém „rozhovoru“ klavíru a orchestru tvořeném závěrečným sestupným postupem z tématu se harmonie znovu vydává různými směry, až se ve 130. taktu dostáváme do spojovacího oddílu – stále s hudbou hlavního tématu. Pomyslná zdvižená brada, s jakou se hudba nese a rozpráví více či méně důrazně se sólovým klavírem, pomalu vadne, hudba se stává více a více průzračnou, až se snese malým ritardandem do vedlejšího tématu této věty.

Taktem 148 se otevírá hravé téma v B dur představené smyčcovou sekcí orchestru. Dokud se nepřidá klavír, jehož doprovod levé ruky dává melodii jasný metrický řád a fixní tempo, charakter znějícího téma je výrazně odlehčený, až taneční. Interval sestupné čisté kvinty, jakým je téma otevřeno, je totiž vyplněn vypsáním melodickým obalem, což vytváří velmi něžný až bezstarostný dojem. Na konci tohoto čtyřtaktí v orchestrálním hlase se ocitáme v původní tónině celého díla – v g moll, aby mohl i klavír uvést své téma s patřičným charakterem rozsvícení. Na krátko si tedy sólista půjčuje vedlejší melodii první věty, aby jej opět trylkujíc vrátil ke hře orchestru.

Zpěv postupně sestupuje a vymezuje se na jednodušší intervalové vztahy spíše paralelních postupů a v taktech 169 a 170 zůstává klavír zcela sám. Klavírista dohrává šestnáctinové harmonické výplně, jimiž doprovázel a podává takt 171,

kde vyvěrá třetí a poslední téma této sonátové formy. Toto závěrečné téma opět v B dur nese označení Poco tranquillo a zajímavostí je, že si ho klavír ani jednou nezahraje v plnohodnotném slova smyslu. Melodie spočívá v opět jednoduchém sekundovém sestupu z tónu „f“ až do „b“ s harmonickým podkladem střídající se tónin B dur, F dur a následné modulace do c moll, na kterou odpovídá sólový klavír rytmicko -melodickou figurací.

V taktu 177 orchestr opět zkouší vrátit melancholickou barvu a uvádí druhou polovětu závěrečného tématu, na kterou však klavír neodpovídá jinak a tak se rozbíhá taktem 183 souvislá plocha zpívajícího orchestru a skočného klavírního partu, jak se vzájemně doplňují. Světlost tmavne v taktu 195, kdy se klavír hlasí opět více o slovo a ve zmenšeném akordu s poznámkou poco a poco accelerando shromažďuje hudební napětí. Energie jako by se stále hrnula i přes 200. takt, ve kterém klavír šestnáctinovým pohybem řazeným do kvintol stoupá znova a znova vzhůru k diskantům a orchestr opět cituje vedlejší téma, tentokrát v pianissimu a to od všech možných harmonických stupňů. V 206. taktu se role mění a vedlejší téma hraje klavír, však ten již ve vygradovaném fortissimu a přenáší tak první větu přes pomyslný práh expozice do provedení.

Provedení první věty Dvořákova koncertu jsem ve svém rozboru vymezila mezi takty 212 a 336 a lze jej členit na tři základní úseky. V prvním z nich, který se rozprostírá v taktech 212 – 237 Dvořák zpracovává hudební materiál vedlejšího tématu v harmonicky výrazně proměnlivém prostředí, jak je u tohoto formálního úseku tradičním zvykem. Většina epického obsahu můžeme-li tak hudbu nyní klasifikovat, je v orchestru a klavír spíše hraje v souhlasných pohybových pasážích nebo odpovídá běhy v crescendo s akcentovaným akordickým souzvukem na konci. Druhou část provedení mezi takty 238 a 324 otevírá orchestr slavnostním vstupem, kdy uvádí celé hlavní téma v paralelní tónině – tedy v B dur a následně i Es dur.

Později zůstává už jen tematické torzo a plave v harmonickém neukotvení do postupného diminuenda, až vrcholného zúžení v jeden hlas houslí. Do takto zklidněné hudební hladiny se připojí klavír v taktu 268 hudbou zpracovávající rytmickou figuraci z 3. taktu hlavního tématu. Na poměry tohoto díla se klavírista v levé ruce doprovází poměrně jednoduchým triolovým postupem a pravá ruka svítí v diskantu klesajíc až do taktu 279. Zde opět po čase zní hlavní téma celé a to v podání fagotu a tónině e moll. Klavír tematicky odpovídá a fagot se rozezní znovu s návrhem dominanty, i nyní se zcela symetricky ozve klavírní odpověď a

hudba se za tenkého klavírního zpěvu na okamžik zastavuje před další plochou této části provedení. Fagot si stále drží své téma, nad kterým klavír vane shora dolů sestupnými sekundami vždy opakujíc poslední tón. Průzračná faktura postupně nabírá zvuk a před fortissimo od taktu 296 klavír vygraduje stoupajícími oktávami v unisonu do osudových výkřiků orchestru v jeho sólu mezi 303. a 308. taktem věty. Následným nástupem sólového klavíru v 309. taktu se rozeznívá poslední souvislá plocha 2. úseku provedení, která stále ještě neopustila hudební myšlenku 3. taktu hlavního téma a provádí jí v různých melodických obměnách a to v pestrém harmonickém prostoru. Třetí, nejkratší úsek provedení začíná taktem 325 a je přípravou očekávané reprízy. Typická je pro něj již vazba na základní tóninu, charakter očekávání a nárůstu napětí a v neposlední řadě také nepřeslechnutelný motiv jednoho z nejvýznamnějších děl české, ba i světových literatury - a sice antitetické téma 1. věty Dvořákovi 9. Symfonie zvané „Z nového světa“. Přesto, že toto dílo vzniklo o mnoho opusů a let později, je evidentní, že Dvořák již tuto skicu vlastnil a to buď fyzicky, nebo jen ve své hlavě. I když tedy vzniká tento op. 95 v USA, témata a prvky z něj pocházejí již z Dvořákova slovanského období.

Tři klavírní trylky na tónu „d“ vždy o oktávu výš definitivně přivádí hudební tok v zatěžkaném crescendo až do reprízy, kdy zaznívá v orchestru i klavíru naráz vítězoslavný g moll a orchestr z plných plic zpívá hlavní téma ve své původní tónině. Tato třetí velká formální část první věty reprízuje postupně všechna témata expozice – tedy hlavní, vedlejší i závěrečné. 2. a 3. z nich již vcelku tradičním způsobem a více či méně doslovně vůči úvodní expozici, však zpracování hlavního tématu zde spíše připomíná teprve loučení s charakterem provedení. Vrací se dokonce ony osudové výkřiky oktáv, které se zrodily až v provedení (takt 360-365). Hlavní téma se dočká ale i nového tematicko-motivického zpracování, kdy od taktu 373 orchestr opět cituje 1. téma se souhlasnými akordy na každé době a klavír ponovu na každý tón této melodie reaguje krátkými údernými vstupy oktáv sdružených do triol. Z nového úseku se postupně snášíme do známých postupů, aby Dvořák uvedl i vstup do vedlejšího téma tak, jak jsme již z expozice navyklí. Opačný je však postup, v jakém tato melodie zaznívá, protože v expozici dostal přednost orchestr a nyní si toto prvenství vysluhuje klavír. 2. téma zní v G dur, neboť se Dvořák drží tonálně sjednocené reprízy. Po tradičním čtyřtaktí téma přebírá flétna s hobojem a klavír se uskrovnil do doprovázejících triol. Orchestr vede téma, ve 419. taktu jej uvádí

i v tónině A dur, o čtyři takty dál dokonce v H dur, kde se harmonická sekvence pozastavuje a Dvořák vše jakoby připravoval na uvedení posledního reprízovaného téma. Závěrečné téma zaznívá v 438. taktu opět v tonálním sjednocení a tímto taktem je také zahájena téměř doslovná citace z expozice, což při rozboru této velmi rozvětvené sonátové formy nutně přitáhne svou pozornost. Tato motivicko-tematická „kopie“ se vymezuje až do taktu 461, kdy se již hudba musí vychýlit, aby nedošlo k nekonečné skladební smyčce. Tempem I. v taktu 467, kdy klavír opět bouří vzestupným pohybem v kvintolách a orchestr tiše vře hudbou 2. tématu, první věta nezadržitelně plyne k velké sólové kadenci klavíru, což orchestr podpoří mezi takty 475 – 481, ve kterých může klavírista po rozsáhlé a teprve první větě tohoto díla nabrat nové síly na své kadenční sólo.

Orchestr podává klavíru hudbu ve velkém zvuku a s obsáhlou kapacitou investovaného napětí. Klavír zahajuje kadenci. Jasně hlavní téma v oktávovém ztrojení a tónině C dur střídají plné harmonicky čisté akordické souzvuky. Téma stoupá dál i ve svém 4. taktu, kdy do té doby se zatím pokaždé výhradně vydávalo buďto opačným směrem dolů nebo do pomyslného rozmělnění. Z formálního hlediska nemají kompoziční postupy kadencí většinou významných závěrů, sólový nástroj se zde rozeznívá v opravdu dechberoucí šíři a četných barevných rejstřících. V taktu 506 jakoby klavír v dálce zahlédl chystající se orchestr ke svému připojení a začne tak ohleduplně redukovat svou intenzitu, sólovost i zvukový objem. Trylky v pravé ruce se snáší až do pianissimové dynamiky v 512. taktu a akordickými arpeggii tiše cituje již tolik opěvované hlavní téma.

Vstup orchestrální barvy proběhne v taktu 516 velmi citlivou, až nenápadnou formou. Od taktu 522 se v hudbě objevuje po delším úseku věnovaném výhradě 1. tématu rytmická parafráze v klavíru na 3. téma.

Toho se však už v této větě nedočkáme, orchestrální mezihrou v taktech 526-532 se totiž hudba definitivně řítí v kodu, která vyústí z brilantního klavírního běhu do 535. taktu. I tato virtuózní část sonátové formy uzavírající velkolepou 1. větu se tematicky drží hlavní melodie. Orchestr táhne hudební nit, nad kterou klavír bouří v různých formách technického i zvukového naplňování možností romantické podoby klavíru, jako hudebního nástroje s dlouholetým stovebním vývojem. Tato hudebně-zvuková smršť je završena třemi akordy g moll ve

fortissimu, po kterých nastává ticho, silný dojem z velké hudby a za předpokladu kvalitní interpretace i posluchačova touha po volné větě, jež následuje.

2.2 2. věta

Volná věta Dvořákova koncertu je nádhernou plochou mezi krajními větami, které na sebe svým rozsahem i obsahem lákají větší posluchačovu i interpretovu pozornost. Označením *Andante sostenuto* Dvořák uvádí její křehký a průzračný charakter, který objímá obě užitá témata.

Úvodní pětiktaktí, které skladatel připisuje opět orchestru, uvádí tedy samotné první téma, jak tomu bylo i u předchozí věty. Tentokrát je však orchestr nikterak nerozvádí a úvodní sólo lesního rohu jen uzavírá skupina dřevěných dechů opakující poslední takt tématu a celý tento úvod Dvořák zakončuje korunou, jež posluchačovi nabízí ještě na chvíli zapomenout na jakékoli tempo.

I klavírní part v této větě otevírá 1. téma. Pravá ruka sólisty jakoby si beze spěchu vybírala jednotlivé tóny na svou zlatou nit za relativně nesymetrického doprovodu levačky váhající mezi triolovým a kvartolovým tepem. Je zajímavé, že toto téma se opravdu obešlo téměř bez jakékoli rytmické složky, kromě posledního (tedy čtvrtého) taktu, kde se na třetí době objevuje poprvé rytmická nepravidelnost v podobě dvou šestnáctinových not a ligaturovaného osminového „a“ až do čtvrté doby s korunou. I nyní to nepatrné tempo ustává a orchestr začíná znovu.

Ve své sedmitaktovém vstupu zakončeném opět fermátou již necituje téma, nýbrž na něj melodicko-motivicky odpovídá a navazuje. Výše zmíněná rytmická drobnost v podobě dvou šestnáctinových not sedmitaktí uzavírá a klavír se rozezpívá s 2. tématem této věty. Měkký *e moll* působí nápadně matnějším dojmem, což se k formálně předurčené sekundárnosti této melodie rozhodně hodí. Na rozdíl od meditativní statickosti prvního tématu, tato druhá melodie již využívá svůj melodicko-rytmický potenciál daleko šířeji. Zatímco levá ruka pianisty krouží v akordických rozkladech nyní již pravidelných triol, pravá jakoby našla svá složená křídla a rozlétla se vzhůru nejen díky vzestupné triole na konci taktu 17. Hudba tohoto tématu může pianistům lehce evokovat mnoho *Nocturen* F. Chopina svou vkusnou zdobností, křehkostí a zároveň náročnou zvukovou strukturou každého z tónů.

V taktu 21 si téma půjčí fagot, aby se klavír mohl bez intervalových závazků rozeběhnout. Vývoj následujících taktů je z velké části zcela věrný tomuto 2. tématu, má bezpochyby větší motivicko-tematickou variabilitu a stavební ohebnost. Působivou modulací v taktech 33-35 z a moll až do Des dur na sebe klavír upoutává větší míru posluchačovi pozornosti, aby vzápětí připomněl první téma a jeho konstatováním s klavírním během vzhůru v pianissimu na samotném konci tak uzavřel první část této písňové formy A-B-A.

Jediný rytmický prvek prvního téma této věty je základem hudby, kterou Dvořák otevírá střední část. S označením *risoluto* tvoří nápadný kontrast vůči až sentimentálnímu charakteru předchozího. Tomuto rytmickému motivu skladatel nejprve mění tónorod, posléze i harmonické prostředí. Charakteristickým znakem tohoto úseku je také jistá váhavost mezi rozhodnou tváří *risoluto* a kadenčním bezčasím, které se pokaždé ve třetím taktu dostaví (takt 43 a 46). Komplementární pohyb šestnáctin smyčců nastupuje spolu s novým tempem v taktu 47. Dynamika se od nynějška drží velmi nízko a sólo i doprovod vytváří souvislou plochu, kdy klavír stále udržuje kontakt s rytmickým motivem prvního téma a orchestr již přidává i téma druhé. Poprvé se tak stane v taktu 49, kdy jako první zavzpomíná opět fagot. Později na něj navazuje klarinet a lesní roh. Téma si dechové nástroje podávají a provedení tak plyne zcela přirozeně.

Taktem 57 se faktura partitury mění. Klavírní doprovod je přetvořen v kantilénu vycházející z melodické opory oktávy, nyní sexty, jak ji známe z druhého tématu této volné věty. Před kadenčním sestupem a zahájením třetí, tedy uzavírající části této věty, se do levé ruky navrácí triolová doprovodná výplň a jednotlivé fráze se ohlížejí za navštívenými tóninami.

Repríza, jak můžeme návrat velkého formálního A jistě chápat, vytváří na svém počátku třítaktovou iluzi, že se i nadále bude zabývat převážně hudbou 2. tématu, však taktem 68. začne orchestr zpívat, tak jak na samotném počátku a klavír ho v rytmicky variačních figuracích doprovází. Navrací se i členění do čtyřtaktových frází zakončených fermátou s pozastavením toku hudby a tepu metra. V taktu 76. se klavír opět obrací k rytmické absenci a cituje 1. téma v široké harmonii tóniny h moll. Hudba se tak uklidní jen na několik málo okamžiků, aby připravila bezesporu nejdramatičtější úsek, do kterého klavír i orchestr společně sílí. Osudové zvony klavírních oktáv, které se zrodily z náhlých unisonových běhů vzhůru, trvají pouhé tři, spolu s orchestrem tedy čtyři takty,

po kterých drama opět utichá. Napětí se tak rychle vznětló a zpět uhaslo, že to až evokuje dojem, jako by se vlastně vůbec nestalo.

Návrat nesymetrického doprovodu levé ruky v harmonických rozkladech a apatického konstatování malé tercie nahoru a zase dolů s přidáním dále sestupující sekundy, jak melodii známe ze samotného počátku, střídá harmonie a skládá se tak opět klidná plocha do celkové mozaiky této formy. Hlas levoručního doprovodu se totiž v sólovém klavíru po 90. taktu začíná systematicky zahušťovat a s vzrůstající dynamikou tak vzniká plynulá a oblá kulminace do fortissima s téměř okamžitým ústupem do diminuenda. Tento zvukovo-prostorový efekt je posledním vzmachem společných sil před malou kadenční prodlevou, kdy orchestr po delší době zcela utichá.

Úplnou dohru druhé věty koncertu g moll, ke které nyní dochází od 101. taktu, Dvořák vytváří z naprosto jednoduchého melodicko-motivického prostředku, jakým vzestupná durová stupnice beze sporu je. Pravidelné popoběhnutí dvaatřicetin mezi šestnáctinovými kvartolami vyvolává nadlehčený dojem, jakoby se celá hudba zcela zbavila hmoty a zanikla v tenký paprsek.

V posledním dvoutaktí klavír pokládá tři D dur akordy v pianissimu a z orchestru se díky dřevěným dechům vrací ten stejný zpět i s korunou a doslechnutím.

2.3 3. Věta

Rozbor závěrečné věty Dvořákova klavírního koncertu je ztělesněním setkání dvou hudebních forem v jedné. Intuicí, charakterem témat i formální rolí věty v konfrontaci s dílem jako celkem toto finále vyvolává intenzivní dojem ronda. Zahledíme-li se však do formy hlouběji, nacházíme i typické znaky sonátové formy, jaká již byla plněna Dvořákovou hudbou v 1. větě tohoto opusu. Nabízí se tedy otázka, zda-li nemá tato věta formu tzv. sonátového ronda, však repríza neplní zásadní podmínku, a sice přísné tonální sjednocení. Jak bude později uvedeno, tato závěrečná část totiž plně nerespektuje ani hudební materiál, který by měla znovu shrnout. Výsledný rozbor má tedy odpověď skutečně někde na pomezí a je kombinací těchto hudebních útvarů – sonátové formy a ronda.

Jeden ze znaků sonátové formy, o kterých je výše psáno, jsou tři témata, která se hudebním materiálem proplétají s o něco méně přísnými a odůvodnitelnými zásadami, než ve větě úvodní.

První z nich otevírá finální větu bez jakékoli introdukce i doprovodu. Zaznívá zcela osamoceně v klavírním jednohlasu. Toto téma je vrcholně symetrické, předvětí o délce dvou taktů se skládá ze dvou repetovaných čistých prim, tedy jinými slovy ze tří stejných tónů, jenž jsou součástí nedořčené šestnáctinové kvartoly. Následuje velká sestupná tercie ve staccatu, jež připravuje výrazný oddah, který svou tónovou výškou zpětně vyplňuje předchozí velkou tercii. Následující dva takty jsou hudebně-stavební odpovědí, tedy závětím a jen málo se od předchozí hudby liší. Závětí je umístěno o velkou tercii níže, začíná tedy tónem „b“ a opakuje stejný postup, jen s malými odchylkami v jakosti intervalů, aby jeho závěr vyšel zpět na tóniku. Svou výstižností, stavební perfekcí a díky repetovaným tónům i výraznou úderností bychom v dnešním multimediálním světě mohli zkonstatovat, že je to velmi vhodný hudební prvek k nějaké znělce, krátkému záběru či zvýraznění něčeho, kde je náš zájem v posluchačově zapamatování.

Teprve po tomto čtyřtaktovém konstatování samotného téma jej opakuje sice opět klavír sám, tentokrát však s prokomponovaným doprovodem v partu levé ruky, tak, jak jsme již z předchozí hudby od Dvořáka zvyklí. Tentokrát je však intervalová vzdálenost mezi počátečními tóny předvětí a závětí rozšířena z velké tercie na čistou kvintu, čímž se téma postupně rozvíjí a tato malá perioda se stává novým předvětím delší fráze. Do toccatového úvodního vstupu klavíru se přidává orchestr nejprve jen velmi decentní formou, kdy jakoby stvrzoval těžké první doby každého taktu, jež klavír zvýrazňuje. Ve 12. taktu od doslovné citace tématu klavír postupně upouští, a byť je stále na takříkajícím zvukovém výsluní, ponechává ve svém partu už převážně onen výrazný rytmický motiv prvního tématu, po kterém part levé ruky zachovává sice původní osminový tep, však snáší ho dolů sestupným akordickým postupem. Pravoučnický part vždy odcituje výše zmiňovaný rytmický motiv a rozpouští se v šestnáctinovém pohybu, ke kterému se od 24. taktu přidává i levá ruka, aby spolu náhle nechaly dynamiku chromatickým vzmachem narůst a orchestr se tak mohl zahustit ve svém zvuku i obsazení. Sólový vstup klavíristy utichá a mezi takty 30 a 39 má hudební proud v rukách čistě jen orchestr. V prvním čtyřtaktu je part orchestru textově věrný celému znění prvního tématu této věty, uvádí ho vlastně až nyní zcela poprvé, dále si však také vybírá jen rytmický motiv a vystupuje jeho posunem z jakékoli tonální vazby, kdy zůstává harmonie viset na opakovaném tónu „fis“.

Klavír si v této větě po právu užívá svého prvenství v uvádění témat, kterého je ve větách předchozích skutečně pomálu a svým nástupem ve 40. taktu uvádí ihned téma druhé a to v tónině fis moll. Tato melodie je z již zaznělé hudby nejbližší vedlejšímu tématu ze sonátové formy první věty, nedá se však rozhodně říci, že by tato témata měla nějakou pevnější kompoziční vazbu. Spíše se sobě podobají v jisté taneční stylizaci a lehkosti. 2. téma finální věty má ale rozhodně výraznější vnitřní proud směrem kupředu, ke kterému bezesporu přispívá i komplementární doprovod levé ruky v osminovém pohybu. Ona taneční vzletnost je motivicky dána tečkovaným rytmickým postupem v prvním taktu a oktávoými přírazy v taktu druhém. Zejména ty poskytují posluchači intenzivní pocit směrem vzhůru. Po dobu devíti taktů klavír opět zůstává sám a přednese toto druhé téma za vlastního zpěvu i doprovodu zároveň. Taktem 49 se sólo střídá s orchestrem, které už téma neopakuje, vyjímá pouze třetí a poslední takt, z kterých skládá jakousi tematickou zkratku a z níž se taktem 57 stejně navrácí k nejvýraznějšímu rytmickému útvaru této věty – třem repetovaným tónům a připravuje tak nový vstup klavíru. Slyšíme tak v 60. taktu opět sólový nástroj s příchodem v podobě stoupajících stupnicových sextol a drobné tempově však stále přehledné kadence, ze které se hudba opět vrací k druhému tématu v tónině g moll.

Téma v klavíru na rozdíl od orchestru opět zaznívá kompletní a v taktech 76 a 77 po jeho doznění orchestr opakuje poslední dva takty z něj. Totéž činí i klavír a vytváří tak sekvenci z tohoto závěrečného úryvku druhého téma. Orchestr postupuje osminovým pohybem spíše na podporu klavírního pohybu, který je zahuštěn neustávajícím triolovým doprovodem v levé ruce. Hudba vplyne ve spojovací oddíl, který je zahájen dovedením harmonie až ve zmenšený akord s dynamickým označením fortissima v 86. taktu, ze kterého se klavír tečkovaným rytmem ze zpracovávajícího se tématu snáší v oktávoém unisonu dolů. V 90. taktu si part přebírá orchestr a dvěma takty běh dokončuje.

Hudba ustrne ve svém průběhu v opětovné reminiscenci na rytmický prvek ze samotného úvodu a protentokrát je to hoboj, který na celé první téma na chvíli zavzpomíná. Postupné diminuendo v kombinaci s ritardandem a v neposlední řadě i změnou předznamenání přináší jediné lyrické téma tohoto Finále. S čistým melodickým charakterem ho uvádí pouze klavír mezi takty 103 a 112. Lyrická melodie v tónině H dur je doprovázena klavírními arpegii v partu levé ruky a její nejvýraznější předností je zejména Dvořákova volba intervalového naplnění. Po

prvotní vzestupné kvintě totiž melodie o malou sekundu klesá, aby vzápětí zazněl sestupný hiát, tedy zvětšená sekunda.

Tento melodický úsek ukotvený do dvou dvoučtvrtečních taktů Dvořák opakuje během předvětí ještě jednou, kdy tónová výška klesá ještě níže, aby se během závětí díky dvěma vzestupným sextám dostala ještě o tón výš, než kam dosáhla ve své první polovině. Rytmické rozvržení této melodie spočívá téměř výhradně v průběžném čtvrtřovém postupu, ve kterém je vždy třetí ze čtyř dob změkčena triolovým či šestnáctinovým ozdobením. Hiát ve spojení s oním triolovým sekundovým postupem vytváří poněkud orientální dojem a je jistě vkusným charakterovým osvěžením nejen této melodie, ale i celé věty. I tuto melodii nechává Dvořák ve svém závěru opadnout z tempa, které navrácí až houslová sekce v orchestru opakující toto třetí téma věty s doprovodem klavíru v tečkovaném rytmu pocházejícím z předchozího druhého tématu. Po orchestrálním přednesení tématu za doprovodu klavíru se rozezná tematické pokračování v taktu 123, kdy se orchestr opět stahuje na minimální hybnost a klavírní sólo se leskne ve své árii za nepravidelně se střídajících triol, kvartol i duol v doprovodném partu levé ruky. Tato část je velkou lyrickou plochou, jakou jsme již možná ze zkušenosti prvních dvou témat finále již ani nečekali. Dvořák tak jakoby najednou vystoupil ze své někdy až beethovenské inspirace a ocitl se až v rachmaninovské nadčasovosti. Sled mimotonálních dominant hudbu harmonicky velmi posouvá a partitura tak na okamžik kotví v různě vzdálených tóninách.

Po uvedení tohoto třetího, v rámci sonátové formy bychom mohli tedy říct závěrečného tématu, přichází další formální část, ve které se témata budou postupně znovu objevovat a Dvořák s nimi bude více či méně pracovat.

156. taktem je tedy zahájeno provedení, které orchestr otevírá již známou parafrází na druhé téma věty v podobě kombinace šestého a devátého taktu, jejíž konec již tradičně ústí v rytmické primy z toccatového téma na počátku. Klavír do provedení vstupuje 173. taktem a to také již známými stupnicemi v sextolách, kterými se provedení posouvá k práci s hlavním tématem, jak zaznívá o osm taktů dále. Na rozdíl od expozice, zde je téma doprovázeno nejen bohatým partem levé ruky, ale i zahuštěnější orchestrální fakturou, která hudbu podporuje kopírováním téma samotného. Zpracování prvního téma se do velké míry opakuje, což zapadá do úvodního soudu o formální stránce finále jako takového, kdy jsme připustili nápadnou podobnost s rondem. Rozmezí taktů 181-202 se tak v klavírním partu téměř doslovně opakuje s počátečním úsekem taktů

5-26. Zaznívá opět hlavní téma v původní tónině g moll s harmonicky bohatým a prokomponovaným doprovodem levé ruky.

Místo orchestrální mezihry, která po této ploše nastala předtím v expozici, nyní klavír pokračuje ihned dál a to uvedením 2. tématu. I s ním nejprve věta příliš nepracuje a jeho tvar ponechává spíše v originálních parametrech. I toto téma je nyní v g moll a od expozice se jen něco málo liší – konkrétně v posledních dvou taktech klavírního vstupu, kdy jsou akordicky zahuštěny trioly levé ruky. Po třech taktech s přidáním jedním dvouosminovým, což vytváří rytmicky osvěžující asymetrii, se opět přidává sólový klavír a spolu s orchestrem vstupují do formální plochy, která již svým charakterem vystihuje provedení v pravém slova smyslu. V nejspodnějším rejstříku klavírního partu stoupá hlas v rytmické figuraci 2. tématu – tedy přetečkovaná osminová s dvaatřicetinovou notou vždy po zaznění vyplňující sextole. Harmonie postupuje po sekvenčních schodech až do 223. taktu, kde po dvoutaktové orchestrální vsuvce věrné stále pouze druhému tématu nastává kombinace tohoto vedlejšího (druhého) s hlavním (prvním) tématem.

Sólový part zůstává v hudebním materiálu přetečkovaného tématu v kombinaci s triolovým akordicko-harmonickým podkresem se zamlčenou první osminovou a z orchestru zní krom jiného fagotová fráze v non-legatu citující chromatický postup hlavního tématu. Tato skutečnost není až tak patrná při běžném poslechu, kdy je naše pozornost upřena hlavně na komplexní proud hudby, ale zadíváme-li se po partitury pozorněji, nalezneme více takovýchto třeba i nepatrných kombinačních momentů. Hudbě to rozhodně přidává na kompoziční, umělecké, ale estetické hodnotě. I v taktu 236 je to orchestr, kdo upomíná hudbu na první téma citací rytmického rozvržení prvního taktu. Totéž se opakuje ještě o čtyřtaktí dále, po kterém se však orchestr svého obsahu vzdává a přebírá citaci převážně rytmických úryvků druhého téma.

Sólista citaci opouští a svou účast v momentálním zvukovém objemu dotváří pouze kvartolovou výplní s terciovým zahuštěním, která postupně osiří a stahuje se do diminuenda. Hudba se na pár chvil opět pozastavuje, neplyne tak rychle a spíše očekává spolu s interprety, co nastane dál. Tento drobný spojovací oddíl v rámci provedení má svůj tematický původ v oblasti prvního tématu a zahuštěnými terciovými trylky řazenými do sextol se navrácí druhé téma, tentokrát v tónině e moll. Bude mu věnována poměrně větší část zbytku provedení, jenž je před námi a to nyní konkrétně prvku oktávového přírazu,

který se zdál zpočátku jen jakýmsi nepatrným motivickým doplňkem. Hudba spadá do sekvenčního proudu a to s drobnými odchylkami až do 331 taktu. V průběhu této tematicko-motivické práce ve spojení s harmonickou pestrostí, jak jsme v provedení zvyklí, se jen postupně oktáva mění v tónický kvintakord rozložení na jeden + dva tóny.

Taktem 303 tento kvartolový pohyb řídne co do množství obsažených tónů v jednotlivých harmoniích, naopak se rozšiřuje intervalová pestrost, ve které však kromě skrytých akordických obrátů nemůžeme hledat hlubší pravidelnost. Po postupném diminuendu, utichnutí orchestru a pozastavení harmonického pohybu přichází s novou zvukovou čerstvostí a velkorysým vyzněním nová dynamická i hudebně-strukturální vlna zpracovávající motivickou figuraci, a to pro tentokrát rytmickou i intervalovou, ze 4. taktu druhého tématu. Citace tohoto tematického úryvku je velmi zřetelná, probíhá v jednohlasé linii houslové sekce orchestru se zdůrazněním těžkých dob sforzaty. Harmonické postupy mají opět sekvenční charakter a opírají se tedy o řetěz po sobě jdoucích vztahů. Dynamika této plochy je výrazně gradační a to až do 330. taktu. Drobnou zajímavostí je, že pouze v taktu 325 má klavír ve svém partu onen triolový rytmický motiv, protože jinde jej cituje orchestr a klavír pouze vyplňuje celkové zvukové i metrické zahuštění lomenými oktávami.

Ve výše zmiňovaném 331. taktu se rozeznává orchestr sám a přivádí tak tuto velmi rozvětvenou formální část 3. věty k její poslední části. Tato orchestrální mezihra, popř. tedy předehra k závěru provedení, již anticipuje její tematický plán a naplnění. Je totiž tvořena u Dvořáka velmi oblíbenou cestou - kombinací témat. Opět jde o první dvě témata a formy kombinací se různě proměňují. Budto jsou uváděny zároveň – nejčastěji v orchestru díky pestré instrumentaci nebo téma volně přejde z jedné melodie do druhé, jak je tomu právě mezi takty 331 a 334.

Taktové rozmezí závěru provedení je 331-374 a díky variabilitě zvolené kompoziční techniky – tedy motivické kombinaci – se nic formálně i harmonicky výraznějšího v hudbě neodehrává. Pro dokreslení představy snad jen to, že klavír se nechává orchestrem jednoznačně vést, svým převážně šestnáctinovým pohybem spíše dokresluje zvukovou strukturu těchto míst a v levé ruce udržuje svou i posluchačovu harmonickou vazbu a linii. Čím dál víc však v hudbě převládá repetovaná prima hlavního tématu, což společné napětí stimuluje až k

osamostatnění klavírních pohybů od taktu 362, po kterém už orchestr jen dvakrát udeří stále stejným rytmickým motivem a klavír spěje k repríze.

K vrcholícímu sólu se přidává orchestrální zvuk až v poslední chvíli – přesněji v taktu 373, aby tak podpořil společný vstup v repríze.

Celý koncert spěje ke svému konci, nyní jej od posledních taktů dělí už pouze repríza se závěrečnou strhující kodou. I tento formální úsek se poměrně pevně drží kombinačního způsobu uvádění témat, případně alespoň jejich naznačením.

Repríza jako taková začíná úsekem, který je posluchačovu sluchu již znám z expozice. Tam se nacházel v oblasti druhého téma mezi takty 57-59 a odkazoval tak na předešlé první téma. Po této vsuvce s prvky předchozího tématu však klavír opět uvedl téma druhé. V repríze se tento hudební materiál ocitá ve zcela jiné situaci. Tato původní reminiscence na hlavní téma, od které se hudební řeč brzy odklonila, zůstává v repríze po delší čas a i po sextolovém vstupu klavíru ve stoupajících stupnicích bude tematická řeč i nadále blízká prvnímu tématu (viz. 388. a 390. takt).

Později se sám klavír pozastavuje na dominantní harmonii – tedy v tónině D dur a klesá do hlubších poloh. Odtud se totiž v taktu 400 rodí první návrat k poslednímu tématu ze tří. Tato lyrická melodie zaznívá v tonálním sjednocení a v rámci reprízy má srovnatelný rozsah s původním uvedením v expozici. Jako první uvádí téma orchestr a to v celém jeho znění. Po deseti taktech s již typickým zpomalením tempa v závěru se přidává klavír v doprovodných figuracích s rytmickou strukturou druhého tématu. Orchestr pokračuje ve zpěvu třetího tématu a podává si jej s typicky dvořákovským instrumentačním umem. Až v taktu 420 třetí téma reprízuje i klavírista, tentokrát v B dur. Orchestrální doprovod se stává zvukovo-harmonickým podkresem a klavírní sazba téma rozvíjí, jak tomu bylo i při prvním setkání a následnou práci s touto melodií. Díky potřebným obměnám v harmonickém sledu hudebního materiálu reprízy jsou určitá dvoutaktí zdvojená, či různé harmonické sekvence dojdou ve svém sledu o pár spojů dál. Rozsah oblasti tohoto třetího téma se tedy vůči expozici trochu odlišuje. Jinak tu však žádná epizoda či opětovný návrat k jiné oblasti tematického materiálu není.

V rámci této věty to můžeme vůči třetímu tématu považovat i za jakési zadostiučinění, v provedení nebylo uvedeno a tak má alespoň nyní svůj vlastní prostor.

Proto může být jistým překvapením, že je to právě hudba této lyrické melodie, která naplní v hudební formě velmi atraktivní místo – závěr. Po orchestrálním osmitaktí rekapitulujícím třetí téma v jeho původní podobě s malou výjimkou na samotném konci hudba klavírním sólem slavnostně vstupuje do závěrečné části, dynamika je ve fortissimu a klavírní sazba výrazně široká. Hudba sděluje svou velkolepost stále pomocí hudby třetího tématu, která tak konečně získala své uznání a prostor. Orchester jakoby nechtěl klavír propustit z tohoto slavnostního místa a tak svou čtyřtaktovou vsuvkou pobízí klavír k pokračování.

Ten se tedy v taktu 472 opět rozeznívá a to tentokrát již se zvukovou podporou ostinátního „d“ z orchestru. Tok této specifické hudební formy se naposledy rozpouští v taktech 478-485, kdy se nad stále znějícím dominantním „d“ orchestru prochází klavír po harmoniích, jež různě během tohoto díla navštěvoval. Toto je poslední zvukové pásmo, poslední chvíle téměř bez tempa, mimochodem též poslední plocha bez technického vyžití klavíristových rukou. Ze sledu mimotonálních dominant v sekundakordických obratech se hudební struktura postupně čistí do dominantního septakordu D dur, jenž ústí v již očekávanou závěrečnou kodu.

Na první poslech až epizodicky působící hudební materiál, který pohání celé dílo k velkolepému konci je vlastně stále zpracování třetího téma. Lyrická melodie se však již tolik zašifrovala ve skočném rytmu tohoto virtuózního úseku, že se ještě v kombinaci s citací prvního téma v orchestru její autenticita při poslechu téměř vytrácí. Akordická sazba zpočátku výhradě na tónice během závěti vycestovává do tóniny H dur, aby se přes dominantu zas brzy navrátila a podala celou znějící hudbu do rukou orchestru. Energetická investice všech nástrojových skupin včetně sóla už se nikterak nepozastavuje, dílo spěje ke konci opakováním klavírního zpracování třetího téma, které se nyní po krátké mezihře opět opakuje. Aby byla koda tematicky kompletní, uvádí orchestr ve svém posledním samostatném vstupu před samotnou dohrou i druhé téma s typickým tečkovaným rytmem, tentokrát však ve fortissimu.

V taktu 533 se do hudebního proudu naposledy přidává klavír, svým šestnáctinovým pohybem vyplňuje zahuštění celkové faktury, klesá v unisonu shora dolů, aby na sebe přilákal pozornost opětovným vynořením v akcentovaných kvartolách až do definitivně gradujícího tremola. Hudba naposledy visí na dominantě, orchestr anticipuje naprostý konec podáváním prvního tématu mezi houslemi, violami a violoncelly s kontrabasy, až klavírní

kulminace upadne v tóniku a orchestr krátkou dohrou celé dílo uzavírá s Dvořákovskou velkorysou vřelostí a slovanstvím.

3 Sólový part klavíru

Je pochopitelné, že se tímto dílem převážně zabývají pianisté, neboť je věnované našemu nástroji, který jsme si vybrali za svůj v životním povolání i poslání. Tato naše pozornost se často obrací k hudebním dílům prakticky, až rutinně, jak je v běžném hudebním provozu vítáno a často i zapotřebí. Nikdy by samozřejmě neměla tato rutinnost udusat uměleckou a estetickou hodnotu, která je teprve cestou k výslednému uměleckému sdělení, jak jej od hudby jako takové očekáváme. Obecně jsme však navyklí tuto praktičnost udržovat ve většině a nenechat se tak pohltit teoretizováním a vytvářením interpretačních konstrukcí, které nejsou podloženy zdravým hudebním citem a výsledek tak zdaleka nemůže vést k soudnému pianistickému jednání.

Toto dílo je však trochu ojedinělé. Sólový klavírní part je psán Antonínem Dvořákem v době, kdy ještě jeho zkušenost s tímto nástrojem není tak četná. Skladby, které už klavír obsahují, mají potom výrazně komorní charakter, který autorovi poskytuje příležitost naprosto odlišné faktury a nástrojové stylizace, než jaké je zapotřebí v takovém hudebním druhu, jakým je právě sólový nástrojový koncert. Je pochopitelné, že toto hudebně-teoretické vymezení není zcela absolutní a právě to dělá repertoárovou škálu tak pestrou a rozsáhlou, nicméně platí zcela jistě určitá očekávání, která jsou kladena jak na skladbu samotnou, tak i později na interpreta a jeho hráčské naplnění, popř. hudebně-obsahový přesah.

Přesto, že měl Dvořák téměř jistě o tomto koncertu komornější představu, než např. Ferenc Liszt, zcela jistě nechtěl připravit pianistům tak četná technická a zvuková úskalí, jak se ve výsledku stalo. Vzhledem k tomu, že sám pianistou nebyl – byť u komponování často ke klavíru samozřejmě usedal a přehrával si své kompoziční úryvky – neznal tedy tu typickou grifnost jednotlivých pasáží, akordických rozkladů, či určité formy symetrie, které platí jak v souhře jednotlivých rukou pianisty, tak i obou rukou ve vztahu k orchestru. Přesto, že byl i v tehdejší době koncert relativně hrán, nejspíš by se nedostal v takové četnosti i např. na světová pódia, jak tomu dnes je. Jak již bylo zmíněno, jeho popularita ani dnes nedosahuje míry, jakou si vysloužil svou genialitou koncert violoncellový nebo i koncert houslový, ale to už samozřejmě hovoříme o zcela jiných opusech, kde měl za sebou Dvořák nespočet různorodých děl, následných pódiových zkušeností i interpretačních reakcí.

Tedy významný pianista, pedagog a opravdu zkušený klavírní hráč vytvořil novou, můžeme říci opravnou klavírní stylizaci sólového partu, která se v současné době uvádí pod tou původní Dvořákovou. Vzhledem k tomu, že i sám Dvořák hned nenapsal tuto definitivní verzi ihned, Kurz vlastně pokračoval v úpravách a poskytuje tak pianistům další variantu, která přináší zdvojení, či rejstříkovým rozšiřováním o poznání jistější zvukové prosazení. Jinde zas Kurz obohacuje Dvořákův klavírní text harmonickými výplněmi, což jednak souvisí i s předchozím konstatováním o zvukovém zefektivnění, ale zároveň se již začínáme dotýkat i kompaktnějšího hudebně-hmatového materiálu pro sólový pianismus, kdy se ruce nemusí po klaviatuře přemísťovat „prázdným skokem“, ale pomocí akordických výplní jsou stále v kontaktu s povrchem kláves a hra se tak stává pohodlnější a pro sólistovo myšlení značně srozumitelnější – jednotlivé impulzy se přirozeně rozloží do pasáží, se kterými již má hmatové i sluchové zkušenosti z jiných skladeb a které jeho myšlení tolik nezaměstnají.

Kurzova snaha pozvednout klavírní part na zvukově-sólovější úroveň je pochopitelně pomyslným balancováním na laně stylovosti a zachování autentického díla tak, jak vzniklo z geniality a kompozičního mistrovství našeho Antonína Dvořáka. Některá místa tak spadají spíše blíže hudební představě o tomto opusu zřejmě Viléma Kurze a celkové vyznění hudebně-klavírní „role“ tak získává virtuózní, brilantní, můžeme říci jakoby lesklý charakter. Tušíme však, že Dvořák by zcela virtuózní dílo v tomto případě jen těžko zamýšlel. Je tu tedy i přes veškerou úctu ke Kurzově práci a významu jeho činu pro podporu k pozvednutí tohoto díla do repertoáru předních českých i světových pianistů, jistá stylová kolize, kterou nelze ve snaze o stylovou interpretaci bez rozmyslu přijmout.

Za velký přínos Kurzovi úpravy považujeme i místa, ve kterých zanechal Dvořákův text téměř zcela bez faktické obměny, však prohazuje jednotlivé strukturální vrstvy, popř. melodické linie z pravé ruky do levé a naopak. Takové to opravy, či návrhové varianty sólového klavírního partu považují za možná úplně nejvíce přínosné, neboť neprobíhá sporný moment Dvořákova záměru, či konkrétního harmonického obratu, či možná záměrné strukturální asymetrie, ale jde skutečně pouze o aplikaci pianistických zvyklostí, zkušeností a fungujících návyků jak ze strany aktivních interpretů, tak i posluchačů. Abychom nezůstávaly pouze u tohoto teoretického výčtu typů oprav, jakými se Kurz na tomto klavírním koncertu podílí, bude tato kapitola jednotlivá místa klasifikovat a

představovat Kurzovu práci s konkrétními notovými ukázkami a popisnou poznámkou.

Pro úplnost této části mé práce však považuji za nezbytné osobnost Viléma Kurze krátce představit a zařadit tak jeho práci do patřičné hudebně-stylové epochy a historické situace.

3.1 Osobnost Viléma Kurze

Prof. Vilém Kurz se narodil 23. prosince 1872 v Německém Brodu vědci a spisovateli doktoru Vilému a Eleonoře Kurzovým. Vzhledem k jednotnému jménu se svým otcem se často setkáváme v jeho případě s přízviskem „mladší“. Byl významným českým klavírním virtuosem a pedagogem. Jako profesor působil na Konzervatoři ve Lvově a Mistrovské škole Pražské konzervatoře.

Počátky hudebního vzdělávání získával nejprve soukromě v Kutné Hoře, později v Praze a to již v Högerově klavírním ústavu. Tento hlubší vhled do hudebního světa ho vedl k rozhodnutí, že se hudbě chce věnovat na profesionální úrovni. Stal se tedy žákem klavírního pedagoga J. Holfelda a na varhanické škole si ve třídě E. Z. Skuherského prohluboval své hudebně-teoretické znalosti.

Nejprve se věnoval převážně veřejnému vystupování, kde slavil velké úspěchy. Byl interpretem jak klasické, tak i tehdy soudobé literatury, však např. v soutěži o Rubinsteinovu cenu byla vyzdvižena jeho schopnost interpretace Johanna Sebastiana Bacha. V komorní oblasti podnikl významný krok v založení Českého tria s Bohuslavem Lhotským a Bedřichem Váškou.

Tento název souboru, jehož vznik datujeme až k devadesátým létům devatenáctého století, se rodí vedle institucí jako je Český spolek pro komorní hudbu nebo neméně legendárním pojmem České kvarteto. Jeho tradice je natolik silná, že tento soubor působí až vlastně dodnes. Během let se samozřejmě pod tímto titulem vystřídalo mnoho významných českých instrumentalistů. (Langer, 2016)

Od praktického interpretování se odklonil postupně okolo roku 1898, kdy se stal profesorem Konzervatoře ve Lvově. I pedagogem byl však velmi aktivním a dle dokladů o jeho činnosti nelze považovat jeho konání za pouhé povolání, ale spíše poslání. Stal se – dnes bychom řekli – vedoucím klavírního oddělení. Vzhledem k výhodě své klavírní všestrannosti založil i speciální kurzy, které byly zaměřeny jak na interpretační umění, tak i pedagogickou cestou.

S počátkem 1. světové války se situace komplikuje a dochází k evakuaci Lvovské konzervatoře do Vídně. Rodina se tam stěhuje a Kurz tu působí. Později je však jmenován profesorem vyšší hry na pražské mistrovské škole a stěhuje se tak opět celá rodina do Brna.

Zde získává Kurz již místo opravdu váženého hudebníka, které mu poskytuje profesní i osobní svobodu. Vede svou prosperující školu, vrací se k aktivnímu interpretování a noří se více do hloubky svých teoretických znalostí. Zahajuje svou spisovatelskou činnost a vede odborné přednášky.

V současné době je již vydáno jak jeho instruktivní dílo – Elementární etudy, tak ale i Sonatiny a rondo. Dále se můžeme o jeho myšlenkách dozvědět více v publikacích Technické základy klavírní hry, O klavírních metodách starších i novějších nebo např. Postup při vyučování hře na klavír.

Jeho metoda pianismu vyplývá převážně z názorů T. Leschetitzkého a to i přesto, že oba pianisty nepojí žádná předchozí vazba jako například pedagog - žák apod. Ve své době je vítaným i zejména díky svým technickým poznatkům a předávaným znalostem a zkušenostem.

Ani Brno se však nestává Kurzovi výsledným domovem. V říjnu roku 1928 totiž přechází na mistrovskou školu pražské konzervatoře, kde je jmenován profesorem. Vychoval mnoho žáků, jejichž jména jsou dneska velmi znělá. Jmenujme vedle jeho dcery Ilony Štěpánové-Kurzové alespoň některé z nich – Rudolf Firkušný, Ilja Hurník, Zdeněk Jílek, Viktorie Švihlíková, František Maxián, Pavel Štěpán, A. Grünfeldová, A. Sarauer aj.

Vilém Kurz umírá 25. května 1945 a je pochován na vyšehradském hřbitově v Praze.

3.2 Kurzova stylizace

3.2.1 Zvukové zdvojování

Prvním typem Kurzových úprav je rozšíření počtu znějících tónů v akordu, přičemž jsou zdvojeny pouze tóny, které na příslušném místě Dvořák stejně použil nebo které dotváří jednoduchým způsobem zvukově-objemovou velikost. Tento druh úprav tedy není tak kompozičně zasahující do Dvořákova textu, napomáhá jen k „legalizaci“ zvukového zefektnění, které si občas slavní pianisté připisují i sami (přidávání oktáv v basových oporách kulminačních frází apod.)

První takový případ se objevuje mezi takty 85-87 první věty, kdy Kurz vpisuje do hlasu pro palec pravé ruky oktávové sledování vrchního hlasu po sobě jdoucích terciích s citací prvního tématu. Nejen že je zřejmý zvukový nárůst, ale pianista může investovat i více přirozené váhy, protože ruka s otevřenou dlaní pojme více investované hmotnosti, kterou převádí z lidského těla do kláves, následně cestou kladívek až do strun, tedy i do výsledné zvukovosti.

Dynamika tohoto úseku není posazená vysoko, orchestr nikterak neburácí, tato zvuková podpora nastává hlavně kvůli prokomponovanému doprovodu levé, který má šestnáctinový pohyb organizovaný do kvartol, tudíž zvukově poměrně nabývá a pravá ruka pianisty v dlouhých tónech vítá oktávovou podporu.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system is labeled 'D' (Dexter) and the bottom system is labeled 'K' (Sinister). Both systems show a piano part with a bass clef and a treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes a 'cresc.' marking and a 'p' marking. The bottom system has a fingering '1 2 1' under the first three notes of the first measure.

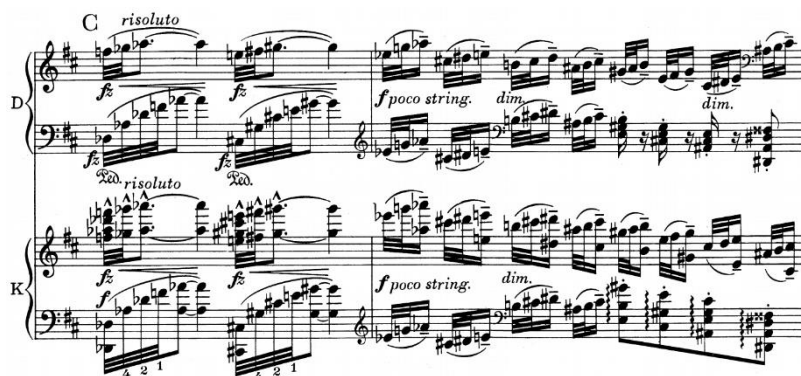
Obrázek 1

Stejně zdvojení z vrchního hlasu do palců pravé ruky nacházíme i ve volné větě mezi takty 27-29. V této situaci si nejsem jistá výhodou zvukového nabytí, neboť v taktech 28 a 29 již Dvořák předepisuje diminuendo, které je v takto husté stylizaci obtížněji uskutečnitelné.

Obrázek 2

Dalším významově sporným zdvojením bych uvedla také místo volné věty a to konkrétně samotný počátek středního dílu, jenž je zahájen 41. taktem. Hudba je předtím až krystalicky čistá, dynamicky velmi průzračná a tempo celého prvního dílu tohoto Andante sostenuta hraničí až se státností.

Nástup středního dílu s poznámkou *risoluto* a dynamikou ve forte tedy vytváří vcelku výrazný kontrast sám o sobě. Nutnost zdvojení v tomto případě tedy nikterak nevyzdvihuji, pouze uvádím pro úplnost. V opozici vůči tomuto opravnému počínání dávám v i myšlenku, zdali oktáva na konci krátkých rytmických figurací v taktech 42 a 43 nenaruší hmatovou hladkost těchto



The image shows a musical score for two staves, labeled 'D' (Dobrot) and 'K' (Klavinová). The score is in G major and 3/4 time. It features a double bar line at the beginning of the section, followed by the instruction 'risoluto' and 'f' (forte). The music consists of rapid sixteenth-note passages in both hands. The right hand has a 'C' above it, and the left hand has a 'C' below it. The score ends with a double bar line and the instruction 'f poco string. dim.' (poco stringente, diminuendo).

Obrázek 3

drobných frází a jejich průběhu.

Podobnost této Kurzovi verze nacházíme i v taktech 353-355, kdy opět vyznění



The image shows a musical score for two staves, labeled 'D' (Dobrot) and 'K' (Klavinová). The score is in G major and 3/4 time. It features a crescendo in both hands, followed by a dynamic change to 'f' (forte). The music consists of rapid sixteenth-note passages in both hands. The right hand has a 'B' above it and a '30' below it. The score ends with a double bar line and the instruction 'pp' (pianissimo). The left hand has 'tre corde' written below it.

hudebního sdělení v pravé ruce dynamicky ohrožuje rychlý pohyb v partu levé. Toto místo je navíc specifické svou terasovitou dynamikou, která je zde zaznačena opakováním označení *crescenda* v každém z uvedených taktů.

Postupně by tedy celková dynamika měla pomocí jednotlivých schodů narůstat. Kurz tedy již od druhé figurace ze čtyř zdvojuje opět vrchní hlas do pravého palce.

The image shows a musical score for piano (D) and keyboard (K). The piano part (D) is in the upper system, and the keyboard part (K) is in the lower system. Both parts are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*fz*) dynamic, and then a crescendo (*cresc.*) leading to a final forte (*fz*) dynamic. The keyboard part follows a similar dynamic progression. The score includes fingerings (e.g., 2, 1, 1, 2, 3, 1, 2) and articulation marks (e.g., *acc.*).

Obrázek 4

Obdobnou formu zdvojování nacházíme v místech, která jsou také v nízké dynamice, však tentokrát posluchačskou pozornost přitahuje více melodický pohyb z orchestru. I přesto, že má klavír v tuto chvíli ryze doprovodnou funkci, shledal Vilém Kurz vhodným jej i tak o trochu více podtrhnout. Další možností nalezení důvodu Kurzova počínání je harmonická plnost, která se samozřejmě zdvojením vrchního hlasu stává zřetelnější a působivější.

Obrázek 5

The image shows a musical score for piano (D) and keyboard (K). The piano part (D) features a complex texture with many notes, including a large chord in the right hand. The keyboard part (K) features a melody with three measures marked 'm.s.' (mezzo-soprano) and a complex texture in the left hand. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Přestože proud tohoto díla plyne svou typicky dvořákovskou šíří a jednotlivá místa s odlišnými tempovými označeními, zahuštěním celkové faktury i rozdílným typem melodičnosti do sebe hladce vplývají, jsou zde pochopitelně i jasné kontrastní předěly, kde se ze zahuštěné např. akordické sazby v klavíru a vysoké dynamiky až fortissima ocitne sám klavírní jednohlas v pianu.

Tento zamýšlený efekt může být samozřejmě působivým momentem, však jeho interpretační úspěšnost nezávisí pouze na kvalitní pianistické přípravě. Hraje zde velkou roli i mnoho dalších faktorů, které ne zcela vždy můžeme od klavíru v daný moment ovlivnit.

Jedná se např. o citlivost orchestru, která jde pochopitelně ruku v ruce s kvalitativní úrovní daného ansámblu a akustiku konkrétního sálu. I na tu má vliv řada aspektů včetně návštěvnosti publika, tudíž je-li dozvuk různými okolnostmi delší, osiřelá klavírní melodie může zaniknout v dozvuku předchozího burácení. Zřejmě toto uvažování vedlo i Viléma Kurze k úpravným návrhům těchto úseků.

Nejen že harmonicky vyplnil melodickou skupinku k hlavní notě na těžké době pravé ruky, čímž získal o něco více času na doznění předchozího, zdvojuje i samotné klavírní sólo oktávou a v neposlední řadě zasahuje i do dynamického



plánu a z Dvořákova piano motivuje interpreta spíše k mezzoforte.

Vilém Kurz podporuje klavír i ve velmi krátkých – jednotaktových úsecích. Následující příklady uvádí místa, kde zůstává klavír buďto úplně nebo téměř zvukově sám právě po dobu jednoho taktu, kterým podá znějící hudební proud hlavnímu tématu první věty.

Tato Kurzova „znělejší“ varianta spočívá ve zdvojení znějícího akordického rozkladu, tentokrát však nikoli za pomoci intervalové přísnosti čisté oktávy, ale kompatibilním střídání velkých a malých sext. V případě těchto uvedených situací

Obrázek 6

se jedná o takty 76 a 384.



Obrázek 7



Obrázek 8

Zdvojení sextami Kurz užívá i taktech 532 a 533, kde však orchestr zní a to ve výrazně vysoké dynamice. Tato textová podpora je tedy k pianistickému užitku, méně už však Kurzův dodatek *con bravura*, u kterého nemůžeme cítit zcela nezpochybněnou autentickou čistotu.

The image shows a musical score for piano (K) and orchestra (D) for measures 532 and 533. The piano part is marked *ffz con bravura* and features complex fingering and articulation. The orchestra part is marked *ff*. The piano part includes a section with a fermata over the first measure of measure 533, followed by a section with a fermata over the last measure of measure 533. The piano part also includes a section with a fermata over the first measure of measure 533, followed by a section with a fermata over the last measure of measure 533. The piano part includes a section with a fermata over the first measure of measure 533, followed by a section with a fermata over the last measure of measure 533.

Obrázek 9

Zvukové zahuštění v dynamice fortissima, jak je v klavíru i orchestru zaznamenáno mezi takty 373-380, je z pohledu Viléma Kurze velmi lehce obhajitelné. I v Dvořákově verzi klavíru má pravá ruka oktávy, pouze levá tuto zvukovou výhodu nezískala. Pocitovou symetrii energetické investice pianisty pro pravou i levou ruku tedy Kurz dotváří vepsáním oktáv i do partu levé. O výhodě této úpravy nejsem přes veškerou pokoru vůči Dvořákovi a jeho autentickému vyznění tohoto díla schopna pochybovat. V neposlední řadě je to i vizuálním vylepšením při pohledu na sólistovu hru. Co je však pro můj soud zavádějící, je Kurzem dopsané označení *leggiero*. Právě tento možná drobný detail způsobuje v četném uvedení celkové ohrožení zamýšleného charakterového vyznění a nálady tohoto Dvořákova opusu. Jak Kurz, tak už ale i Dvořák vyjadřuje záměr *non-legata*, případně *staccata* vyznačenou tečkou nad každou z not. Z tohoto faktu však není zcela jistý „lehký“ záměr, ale možná zcela naopak – určitá dávka váhy a slyšitelné námahy.



Obrázek 10

3.2.2 Rejstříkové rozšíření

Pianista postupně získává zkušenost a to nejen letitým studiem a vlastním cvičením, ale i samotnou praxí a to jak v sólovém repertoáru, tak zejména i v tom komorním, kde stojí často před „zvukovým paradoxem“ nutnosti neohrožit vyznění svých spoluhráčů a zároveň udržení svých melodických pásem na slyšitelné úrovni. Tato zvuková citlivost a schopnost těsně spolupracovat s nástrojem, který momentálně hraje pod našima rukama, je díky Bohu nedisponovatelná a každý si ji opravdu musí buďto sám vypěstovat nebo jí nikdy nedisponuje. Hraje-li pianista v komorním obsazení s nástroji tónového rozsahu položenému spíše ve vyšších oktávách, působí velmi kompaktně, plní-li zvukovou strukturu i alikvótní podporou basového rejstříku. Je-li komorním úkolem pianisty doprovodit, či svou hrou zvukově doplnit instrumentalistu spíše spodního tónového rozsahu, působí naopak zvukově velmi dobře, zvolí-li klavírista upřednostnění spíše diskantů a doplní tak výškové spektrum, které s sebou nutně přináší i charakteristickou barevnost a tónově-kvalitní náplň.

V případě tohoto klavírního partu ve vztahu s prokomponovaným orchestrem se tyto praktikující zvukové skutečnosti pochopitelně prolínají a nezřídka dochází i k jejich vzájemné kombinaci – tedy rozšíření oběma směry zároveň.

Následující notové ukázky a klasifikované rozdíly v textu, jak jej ke svému dílu napsal samotný Antonín Dvořák a jak jej uvádí ve svých návrzích pianista Vilém Kurz, jsou tedy příklady řešící rejstříkovou šíři.

Nejužívanější způsob Kurzových verzí oproti Dvořákovi je v rozšíření oktáv, ve kterých jsou hudební informace toho kterého úseku umístěny. Pro interpretaci to v některých případech není zcela jednoznačné technické usnadnění, potom, co však pianista dané místo nacvičí a jednotlivé pasáže dostane tzv. „do ruky“,

výsledná hra ho stojí menší energetický výdej, což je pochopitelně v takto rozsáhlém a v obou variantách více či méně náročném díle jistě vítáno. Tato podkapitola je někdy obsahově v těsné blízkosti s předchozím úsekem řešícím zdvojení. Do tohoto textu jsem však zařadila příklady, kde je, podle mého názoru, Kurzovou prioritou převážně snaha zvuk barevně rozšířit, nežli jen posílit. Jsem si tedy vědoma jisté formy prolínání vyzdvižených míst notovými ukázkami, které by mohly figurovat jak v předchozí, tak i v této kapitole.

Typickým příkladem sledávám úsek první věty mezi takty 126-129. Kromě zdvojení levé ruky v oktávy, kterému již nepřikládáme v této kapitole takovou pozornost, si můžeme všimnout rozšíření z převážně středního rejstříku klaviatury – tedy od malé po dvoučárkovanou oktávu až na rozsah mezi oktávou velkou a tříčárkovanou. Tento počín je rozhodně slyšitelný a pianista získává

Obrázek 11

výrazový efekt bez většího vypětí.

Dramatický vrchol volné věty nese také jednu z ukázek rejstříkového rozšíření. V tomto místě se Dvořák zcela nepochybně snažil o vyjádření velkého zvuku, kdy se musí klavír s minimem tónového materiálu snažit burácet nad úsečnou melodií ve smyčcovém non-legatu. Již Dvořák předepisuje *marcatissimo*, Kurz pouze odděluje oktávou původně terciové střídání vždy dvou vybraných tónů pro téměř celou délku taktu. Prakticky tedy vznikají pro pianistu decimové přesuny a rejstřík se rozšířil od kontra oktávy až po tříčárkovanou. Vzhledem k střídmu tempu tohoto úseku nejsou intervaly decimy v oktávách pro sólistu nehratelné a naplnění očekávaného charakteru se v tomto případě rozhodně posílí.

The image shows a musical score for piano, divided into two systems labeled 'D' (Dexter) and 'K' (Sinister). Both systems feature a grandioso section with a dynamic marking of *ff marcatisimo*. The notation includes complex chordal textures with many accidentals and slurs, indicating a highly expressive and technically demanding passage.

Následující příklad by fakticky zapadal možná spíše do předchozí podkapitoly o Kurzově zdvojení, ale zvukový charakter mne svým významem a jakostí přivedl k rozhodnutí tuto partovou diferenciaci zmínit spíše zde. Jedná se o 512. a 513. takt první věty, což je konec klavírní kadence, kdy je sólista bez jakéhokoli zvukového „ohrožení“.

Označení pianissima navíc napovídá, že zde Kurz nezdvouje z důvodu posílení hlasitosti, ale barevnosti. Právě tato úprava souvisí s myšlenkou pianistické zkušenosti, o které píší na začátku této podkapitoly.

Kurz zde v akordech s označením arpeggio, které rozšiřuje z původně jen pravé ruky na celý znějící rozklad, přidává spodní oktávu, čímž se klavírista dostává až na poslední tón „g“, který na běžném nástroji leží v kontra oktávě a celková

The image shows a musical score for piano, divided into two systems labeled 'D' (Dexter) and 'K' (Sinister). The top system is marked 'O in tempo' and the bottom system is marked 'in tempo tranquillo'. Both systems feature a section with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a *smorz.* (smorzando) marking. The notation includes complex chordal textures with many accidentals and slurs, indicating a highly expressive and technically demanding passage.

Obrázek 13

zvukovost tak získává na krásné barevnosti a alikvótní škále.

I ve volné větě před návratem k vedlejšímu tématu Kurz pokládá zmenšený akord levé ruky místo klasického kvintakordu do souzvuku objímajícího vnější decimu.

Horní tón tohoto sforzata již tedy připadá partu pravé ruky, která jej ve dvaatřicetinovém pohybu „po cestě“ může zahrát.

Vzhledem k osamocení tohoto harmonického „úderu“ v levé ruce je barevné rozšíření nápomocno k romantičtějšímu dojmu, neboť forma kvintakordu v takovémto případě působí až trochu „beethovensky“.

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The top system is labeled 'D' (Dexter) and the bottom system is labeled 'K' (Sinister). Both systems are in the key of D major (two sharps). The right hand (D and K) plays a continuous sixteenth-note melody, with fingerings 3, 4, and 6 indicated. The left hand (D and K) plays a sforzato chord (marked *fz*) consisting of a quintad chord (G4, B4, D5) and a decima (F5) in the upper register. The dynamics are marked *dim.* (diminuendo) for both hands. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Obrázek 14

3.2.3 Klavírnější stylizace

Toto je asi nejobecnější podkapitola tohoto textu, která poukazuje na hlavní pilíř Kurzova přínosu do stylizace sólového klavírního partu, která shrnuje místa, která tento významný hráč i klavírní pedagog více přizpůsobil klavírním zvyklostem a tradičnější podobě k interpretačnímu ztvárnění.

Zároveň však nejmýstižněji podtrhuje jeho přínos k této Dvořákově kompozici, která není oproti jeho ostatním dílům nikterak chudší o nádherná témata ani typicky přirozený tok geniálních harmonických vyjádření, jen v sobě zkrátka nenese tolik klavírních zkušeností, což je vzhledem ke specializaci a skladatelově zaměření vlastně pochopitelné.

Shrňme si tedy nyní konkrétní typy úseků, či dokonce jednotlivých míst, u kterých i třeba v kombinaci s využitím zdvojení, či harmonického zaplnění převládá hlavně převod z obecného partu na typicky klavírní. Kurz se snaží

vlastně jaksi překonvertovat Dvořákovo kompoziční sdělení klavíristovi na tradičnější formát k interpretačnímu zpracování.

Nejedná se vždy výhradně jen o izolované klavírní řešení samo pro sebe. Je zde zohledněna i praxe souhry, která může být problematická buďto pouze mezi pravou a levou rukou, což je však disciplína, kterou by pianista měl být schopný v základu řešit i v té řekněme méně klavírní podobě partu, ale i mezi klavírem a orchestrem.

První takový případ nastává mezi 73. a 75 taktem první věty. Šestnáctinový pohyb klavíru je sice vtěsnán do kvartolového systému, Dvořák však vepisuje do unisona obou rukou důrazy, které těžké doby posouvají vždy na čtvrtou ze čtyř. Nástup smyčcové sekce na 3. době 73. taktu tak může být poměrně nejasný a obtížný. Kurz tuto situaci řeší úpravou levé ruky, kterou nechává pravidelně klesat vždy od začátku každé doby až do té následující.

Pianista se tím ocitá mimo nebezpečí pocitového posunutí začátků dob a pro nástup orchestru nabízí přehledný průběh dvou předchozích dob.

Pravá ruka je zachována v původní podobě, což není v otázce souhry již tak



Obrázek 15
zavádějící a zároveň je zde zachován Dvořákův záměr a kompoziční řeč.

Stejný způsob Kurzovy varianty nacházíme jen o něco málo taktů dále – přesněji mezi takty 87-90, kdy hraje klavír sice sám, ale přesto je levá ruka revidována z

původní protichůdnou tercií na konci klesajících kvartol na kvartoly pravidelně a přísně od každé doby.

V tomto případě nelze hovořit o motivaci usnadnit souhru, neboť orchestr utichl a



Obrázek 16

pravá ruka velmi zřetelně zapadá do rytmicky neměnného pohybu doprovodu. Nyní je řešení kvůli hmatové logice a symetričtějším impulzům pro pianistovu pozornost.

Poměrně obsažnou hrstkou míst, ve kterých Kurz zanechává svůj klavírnější odkaz pro minulé, současné, ale s největší pravděpodobností i budoucí interprety tohoto díla, jsou brilantní stupnicové běhy. Svým rozsahem zpravidla nepřesáhnou délku jednoho taktu, ale na jejich konci se přidává orchestr a tak je jejich průběh důležitý nejen pro pianistovu čest, ale i dostatečnou srozumitelnost pro dirigenta, potažmo tedy orchestrální členy. V některých případech Kurz doplňuje řadu tónů o nějaké navíc, aby získal tónový materiál po vyplnění pravidelných kvartol, triol apod. Někde však výplní není zapotřebí, a tak jen pianistovi připravuje rozčlenění běhu tak, jak by v jeho průběhu měly přicházet technické impulzy. Hovoříme tak např. o taktu 170, 231 nebo např. 437 z první věty.



Obrázek 17



Obrázek 18



Obrázek 19

Výrazným momentem, kdy Kurz zasahuje do sólistického partu Dvořákova opusu 33 je před zcela závěrečnou kodou ve finální větě, kdy ve svém návrhu rozepisuje původní prostá arpeggia jakéhosi posledního zastavení spádu této části do vypsanych kadenčních rozkladů v každém taktu.

Klavírnější jeho verze rozhodně je, přibližuje se opět až melodické náladě z děl Fryderyka Chopina, jako např. v předchozí volné větě, však nemůžeme se již s takovou jistotou spolehnout na zachovanou stylovost komorního zvuku, až možná niterného ztišení, jak je vepsáno v hudbě Dvořáka samotného.



Obrázek 20

Asi nejtypičtějším „zklavírněním“ Dvořákovy stylizace sólového partu tohoto koncertu je však Kurzova revize v rozdělení znějící hudby v pravou a levou ruku. Zde je mnoho míst, kde technická zodpovědnost tzv. „leží“ neúměrně více jen na jedné z rukou nebo kde je přepisem do martellata naprosto vyřešená zvuková složka a pianista tak nemusí do rukou vynakládat takový tlak, který jednotlivé pohyby pro hru pochopitelně značně zpomaluje a ruka se tak stává nepřírozeně fixovanou.

Kromě jiných drobných úprav tohoto typu nalézáme první takový příklad v taktu 297 první věty, kde mají původně sólistické ruce značně vzdálené přesuny v triolovém pohybu s dvojhmaty na každé první. Dohrát tedy každou z triol v technické kvalitě je velmi obtížné, oproti již známému Kurzově řešení bychom řekli až nehratelné.

Ten totiž v tomto místě nechává naopak tónovou hustotu o něco málo zřidnout a každou dobu dává „na starosti“ jiné ruce. Trioly tak na sebe mají šanci perfektně

navazovat a ani jedna z rukou nemá náhle problém s tím třetí osminku kvalitně dohrát.

The image shows a musical score for piano, consisting of four staves. The top two staves are labeled 'D' (Dexter/Right hand) and the bottom two are labeled 'K' (Klarinet/Left hand). The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The passage is characterized by frequent triplets, indicated by a '3' over a group of notes, and accents, indicated by a '>' symbol. The right hand plays a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. The overall texture is dense and technically demanding.

Obrázek 21

Klavírní situací, která je zvukově řešena Kurzovou zásluhou je místo ve fortissimu mezi takty 325-332. Pod zvukovo-charakterovým napětím jen stěží pianista obstojí s rozklady v samotné pravé ruce s nutným přihlédnutím k rejstříku středních oktáv, kam jsou tento tónový materiál situován. Kurz proto zanechává původní text, jen vypouští vstupy levé ruky z prvních dob a v již zmiňované technice martellata se klavírista s i tak nezbytnou dávkou intenzivní investice může prosadit.

The image shows two systems of musical notation, labeled 'D' and 'K'. Both systems are in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. System D consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The melodic line in D has a slur over the first four notes and a fermata over the fifth. The bass line in D has a fermata over the first two notes and a slur over the last two notes. System K also consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The melodic line in K has a slur over the first four notes. The bass line in K has a slur over the first four notes. Both systems include dynamic markings like *ff* and performance instructions like *martellato*.

Obrázek 22

Obdobná situace nastává i ve třetí větě, kdy má klavír vygradovat hudbu v crescendo s jen nepatrnou podporou orchestru.

The image shows a musical score for piano (K) and double bass (D). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The piano part (K) features a complex, rhythmic melody with many accidentals and a dynamic marking of *cresc. molto* (crescendo molto) leading to *ff* (fortissimo). The double bass part (D) provides a steady, rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *ff*. The score is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system ends with a fermata and a final note. The second system begins with a new melodic line for the piano and continues with the double bass accompaniment. The score concludes with a final note and a fermata.

Obrázek 23

Čím více se koncert chýlí ke svému závěru, tím je zvukové usnadnění vítanější pro možnost ne jen zůstat slyšitelný, popř. Nad zvukovostí orchestru, ale pokud možno ještě směřovat a gradovat k závěru. Dvojnásob to pak platí již v průběhu kody, kde se sólista snaží vyvarovat jakéhokoli oslabení a to ať již ve výraznosti, dynamice nebo srovnání dynamické schopnosti v dialogu s orchestrem.

The image shows a musical score for piano, divided into two systems labeled 'D' and 'K'. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (D) shows a complex texture with many notes and rests. The second system (K) shows a similar texture but with a 'ff' dynamic marking. The number '500' is written above the second system.

Obrázek 24

Dalším důvodem pro Kurze k přepracování rozvrstvení tónového obsahu je i pouhá zbytečnost, se kterou by se jedna ruka potýkala s obtížnou textovou náplní a dostát tak např. dynamice pianissima by bylo opravdovým mistrovským úkolem. Když je tedy možnost znějící hudbu rozdělit do obou rukou, je opět o něco více ušetřena pianistova pozornost, které je v tomto díle od začátku až do konce skutečně třeba.

Obrázek 25

3.2.4 Harmonické vyplnění

Posledním vymezeným typem Kurzových úprav jsou harmonická vyplnění Dvořákovy struktury, kde se buď vyskytla příležitost nechat zvuk touto cestou opět o něco více narůst, nebo měl Kurz zájem na věrnějším kontaktu rukou s povrchem, respektive spíše hloubkou klaviatury.

Určitým typem harmonických výplní totiž docílil na struktuře klavírního partu možnost eliminovat některé z tichých přesunů na pohodlnou a kontaktní cestu po akordickém – tedy harmonickém rozkladu.

Pokud tento pianistův zásah do klavírního textu zachoval Dvořákův konkrétní akordický obrat, pro jejichž volbu měl samozřejmě komponista jeho velikosti bezpochyby jasný důvod a záměr, a je v konkrétním místě aplikován uvážlivě a s mírou, není Kurzovi možno odepřít pozitivní vliv na věc.

Drobná úprava tohoto typu nastává velmi brzy v taktu 118, kdy klavír jen tímto jediným taktem odpovídá na předchozí houslovou kantilénu. Zatímco Dvořák plní intervalem sexty jen počáteční noty každé z dob, Kurz jej kopíruje na každou osminovou notu.

Obrázek 26

Měla-li bych však tento princip Kurzova odkazu zhmotnit některou z notových ukázek, vybírám v podstatě samotný závěr celého díla a to rozmezí taktů 461-465, kde klavírní vstup avizuje formálně a pochopitelně zvukově nosný závěr. Zde je harmonická výplň opět velmi zvukově přínosnou a hmatově komfortním obsahem pro plnou otevřenou dlaň, která tak unese více fyzické váhy ruky v podstatě až ze zádočných oblastí.

The image shows a musical score for piano, divided into two systems labeled 'D' and 'K'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The first system (D) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand (treble clef) plays chords and eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (K) shows a dynamic shift to *f*. The right hand continues with chords and eighth notes, and the left hand plays a similar rhythmic pattern. Fingerings are indicated with numbers 1, 5, 3, 4, and 5. There are also markings for 'Ped.' (pedal) and '8' (octave).

Obrázek 27

Dalším typickým příkladem je naopak úplný začátek, kdy se klavírní vstup probouzí z úvodní introdukce a poprvé se setkává s hlavním tématem.

Dvořák toto setkání líčí pouze jednohlasem v pravé ruce situovaným do úzké zvukovosti pomezí dvoučárkované a tříčárkované oktávy však za harmonicky bohatého doprovodu levé ruky v šestnáctinovém pohybu kvartol. Kurz nabízí harmonickou podporu v podobě oktávy se sextovou výplní. Zvuk se tak nabalí nejen vlivem vyššího množství obsažených tónů, ale i celou aurou alikvótních

The image shows a musical score for piano, divided into two systems labeled 'D' and 'K'. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 6/8. The first system (D) starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand (treble clef) plays chords and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of sixteenth notes. The second system (K) shows a dynamic shift to mezzo-forte (*m.d.*) and mezzo-soprano (*m.s.*). The right hand continues with chords and sixteenth notes, and the left hand plays a similar rhythmic pattern. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, and 5. There are also markings for 'Ped.' (pedal) and '3' (triplet).

Obrázek 28

tónů.

I v této verzi Kurzových zásahů jsou však určitá řešení, která nejsou zcela opodstatněná svou nezbytností a Dvořákův kompoziční odkaz tak částečně přetváří v jinou hudbu.

Příklad k tomuto tvrzení můžeme najít v klavírním zpracování vedlejšího tématu první věty, kde Kurz harmonicky obohacuje triolový postup levé ruky dvojhmaty.

Tento úsek se tak stává hráčsky o mnoho komplikovanějším, přičemž výsledné vyznění této náročnosti zcela rozhodně neodpovídá. Orchester pianistu podporuje spíše v rytmické korektnosti a to v subtilní dynamice pianissima. K takovéto úpravě tedy podle mého názoru není zcela opodstatněný důvod.

The image shows a musical score for piano (D) and keyboard (K). The piano part (D) consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *mp*. The keyboard part (K) also consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *mp*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The piano part has a melodic line with slurs and accents. The keyboard part has a more complex accompaniment with triplets and sixteenth-note runs. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piano part ends with a dynamic marking of *ppp* and the keyboard part with *m.d.*

Obrázek 29

Stejné téma v repríze uvádí klavír trochu jinak – zpočátku bez triol v doprovodu, pouze v akordické sazbě zprvu úzké, později široké harmonie. Vzhledem k předchozím akordickým vstupům klavíru i orchestru by opravdu mohla v nedostatečné interpretační intenzitě působit šestnáctinová kvartola druhé doby poněkud prázdně a hole. Kurz ji tedy opatřuje variantou dvojhlasu, která není zcela nezbytná, ale hudbu zároveň nikterak nekomplikuje.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'D' (Dobry) and the bottom staff is labeled 'K' (Klavír). Both staves are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'in tempo' above each staff. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'm.s.' (mezzo-soprano). The music consists of a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The melodic line starts with a quarter note, followed by a group of eighth notes, and then a quarter note. The harmonic accompaniment consists of chords and single notes.

Obrázek 30

Velmi výrazným příkladem harmonického vyplnění je 3. takt hlavního tématu volné věty v klavíru (celkově 8. takt) a to nikoli co do významu této opravy, však spíše do její schopnosti být posluchačem velmi záhy dešifrována. Kdo tento koncert zná a je informován o těchto skutečnostech ohledně verzí sólového partu klavíru, je určitě poměrně velká pravděpodobnost, že se díky tomuto místu zorientuje v klavíristových preferencích. Uvážíme-li však v jakém stylu uvádí Dvořák toto překrásné téma před klavírním vstupem v orchestru, narazíme na spíše monodický styl za harmonického podkresu smyčců. Melodie tedy není harmonicky zaobalená a není tedy zcela výrazný důvod k tomu, aby to situace v klavíru měnila. Až skleněná zvukovost čistých oktáv, jak vpisuje do not Dvořák toto téma v klavíru, je myslím autentičtější a pokornější verzí vůči této melodii a vlastně i celé větě, co následuje.

The image shows a musical score for two hands, labeled 'D' (top) and 'K' (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic. The right hand (D) starts with a chord of F#4, A4, and C5, followed by a triplet of F#4, A4, and C5. The left hand (K) starts with a chord of F#2, A2, and C3, followed by a triplet of F#2, A2, and C3. The second system continues the piece with various musical notations including triplets, slurs, and fingerings. The right hand (D) has a triplet of F#4, A4, and C5, followed by a slur over a triplet of F#4, A4, and C5. The left hand (K) has a triplet of F#2, A2, and C3, followed by a slur over a triplet of F#2, A2, and C3. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and fingerings.

Obrázek 31

4 Pohledy z interpretačního jádra

4.1 Rozhovor s Ivanem Klánským

1. Začal jste studovat Dvořákův g moll koncert kvůli konkrétní nabídce? Jaké? Pokud ne, jaký jiný motiv jste měl?

Ano, k nastudování Dvořákova klavírního koncertu jsem se dostal díky tomu, že jsem byl tou dobou – tedy v 80. letech oficiálně sólistou České filharmonie. Znamená to, že jsem dostával pravidelný měsíční příjem a byl jsem úkolován studiem jednotlivých koncertů. Jedním z nich byl právě tento koncert. Oni samozřejmě věděli, co si mohou dovolit, že se například takové dílo nenaučím za týden, ale když tam byla nějaká rozumná doba na nastudování, tak jsem toho byl povinen. Potom jsem ho s filharmonií několikrát uvedl, hráli jsme premiéru v Palmě de Mallorce, v Lipsku a samozřejmě i tady v České republice.

Celkem těch uvedení mohlo být asi pět nebo šest. Nejsem si ale jistý, jestli bych se k tomuto koncertu dostal, kdyby nepřišla zmiňovaná konkrétní nabídka. Zejména v tu dobu jsem opravdu čteně koncertoval a tak jsem si spíš vybíral pochopitelně koncerty, které už jsem měl ve svém repertoáru a které už jsem někdy s orchestrem hrál. Tehdy jsem měl v repertoáru okolo deseti klavírních koncertů té základní repertoárové řady, takže jsem neměl sám až takový motiv studovat další a ještě takhle mimořádně komplikovaný. On je totiž náročný i pro orchestr a ostatní tělesa, se kterými jsem tou dobou také vystupoval, si vybíraly spíše koncerty Beethovena, Mozarta, Chopina a podobně, které jsou pro ně značně snadnější.

2. Kolik Vám bylo let, když jste se začal koncert učit?

Tehdy to byl rok 1982, takže mi bylo 34 nebo 35 let – tedy takzvaný raný střední věk.

3. Hrajete od začátku stejnou verzi sólového partu? Jakou? Uvažoval jste někdy o té druhé? Z jakého důvodu?

Ano, je to ale moje verze – tedy kombinace Dvořáka a Kurze. Ona samozřejmě ta Dvořákova původní stylizace je na běžné použití spíš taková komornější. Něco jiného je, kdybychom hovořili o nahrávání – tam je samozřejmě více možností, jak situaci řešit a klavír je zachován v takovém tom zvukovém popředí i ve věrné interpretaci té Dvořákovi původní verze.

Pro běžné koncertní použití, obzvlášť spolupracujeme-li s orchestry, které nedosahují té úplně nejvyšší kvality, je však původně zpracovaný klavírní part poněkud chudý. Kurzova verze je naopak někde až přeromantizovaná a stylizovaná na takový ten velký až lisztovský virtuózní zvuk. Vlastně už je to místy až takový „Busoni styl“... Já se tedy snažím o zachování Dvořákovy původní verze co nejvíce, kvůli tomu komornímu charakteru, který by se neměl úplně vytratit.

Jde to například na místech, kde orchestr není rozepsaný tak moc bohatě nebo tam, kde nemá klavírní part nějakou zásadní roli a spíše jen doprovází. Kde se však jako sólista potřebuji zvukově prosadit – například ve vrcholech, kdy orchestr hraje opravdu velké tutti, tak využívám Kurzových úprav. Poměr kombinací Dvořáka a Kurze ve své verzi asi nedokážu přesně procentuálně vyjádřit, ale řekl bych, že je to nejbližší těm 50% z obou stran.

4. Považujete originální verzi za obtížnější nebo pouze za zvukově méně efektní?

Hlavně zvukově méně nosnou, ale svým způsobem samozřejmě ta lisztovsko-schumannovská technika u Dvořáka nejde v některých místech tak do ruky, jako ta Kurzova verze, která je samozřejmě dílem zkušeného a profesionálního klavíristy. Máme-li porovnání s violoncellovým i houslovým koncertem, ten klavírní je pro sólistu tak nějak vzdálenější tou hráčskou grifností a proto se také o něco méně hraje. Samozřejmě je i jedním z vlivů skutečnost, že jde o poměrně raný opus.

5. Připustíme-li, že je méně zvukově efektní, jste přesvědčený o tom, že to není Dvořákův záměr?

Ano, ten komorní záměr tam jistým způsobem určitě figuruje. Řekl bych, že Dvořák obecně zachází s klavírem jako se stejně komorním nástrojem, jako jsou například housle a nikoli jako s „druhým orchestrem“. Tohle se netýká jen konkrétně tohoto díla, ale obecně všech klavírních komorních skladeb. On ten klavír prostě cítí komornější, barevnější, menší.

To je jeho specifický názor na zvuk klavíru, ale samozřejmě zrovna ve formě toho klavírního koncertu nemůže ten sólista vypadat, jako že tam je jen tak někde v rohu. To je právě ten sporný moment. Kurzova verze je už předimenzovaná a jeho snaha o zefektnění už trochu jde proti dvořákovskému myšlení a proto stojí spoustu klavíristů značná rozhodování jakou tu verzi

nakonec hrát, jestli vůbec koncert hrát apod. Já jsem to tedy vyřešil tou kombinací.

6. Co na koncertu máte rád?

Tak jako vždycky u Dvořáka - mám rád ta nádherná témata, nádherné melodie. Další rozvíjení témat už v tomto případě není tak geniální, jako v koncertu violoncellovém, ale to je pochopitelně o nějakých osmdesát opusů výš, takže to nemůžeme až tak porovnávat. V klavírním koncertu to tematické zpracovávání někdy poukazuje na klavír spíš z technické stránky, než zas přijde něco krásného. Nádherná je samozřejmě instrumentace, v tom se toto dílo naopak jen těžko může s nějakým jiným klavírním koncertem z té běžné repertoárové škály porovnat. Snad možná ještě koncert Petra Iljiče Čajkovského by se k tomuto dal přirovnat, ale jinak je to opravdu ojediněle zdařené. Koncerty Chopina, Schumanna a další zkrátka nejsou v té orchestraci tolik barevné. Také se díky tomu občas přistihnu, když ten sólový part ve Dvořákově hraje třeba ne zcela invenční pianista a naopak výborný orchestr, že poslouchám spíš ten, než sólistu. To už se mi opravdu stalo. Dále je nádherná volná věta i ta Dvořáková schopnost zachovat to neustále vnitřní drama v krajních větách. Možná jen kdyby se pár míst v 1. a 3. větě o něco zkrátilo, mohlo by to také být ku prospěchu věci. Hovořím hlavně o plochách spíše harmonických výplní. Dělat takovéto úpravy si ale samozřejmě nikdo netroufne.

7. Je nějaké místo, na které se při jeho interpretaci těšíte?

Tak samozřejmě, že už vstup klavíru je geniální, na ten jsem se vždy těšil. No a začátek volné věty, ten je nádherný. Na ten jsem se vždycky strašně těšil. Také je tam ale spousta míst, kterých jsem se vždycky bál. Hlavně ve třetí větě, tam jsou obtížná místa, ať už člověk hraje Dvořákovu nebo Kurzovu verzi... Zejména technicky a zvukově to vše nějak dostat s orchestrem do souladu bývá tzv. oříšek. Navíc ve třetí větě jsou i velmi komplikované nástupy klavíru, kdy orchestrální mezihry znějí stejně, ale mají různé počty taktů, nástupy klavíru jsou pokaždé na jinou dobu v taktu a podobně. Pianista má tedy vlastně nervy i přesto, že zrovna nehraje. Toto si člověk musí opravdu racionálně až matematicky uvědomit a zapamatovat, popř. si skutečně vytvořit nějakou mnemotechnickou pomůcku, protože pokud spoléhá jen na instinkt, hrozí reálné riziko, že tzv. „vylítne“.

8. Kdybyste měl příležitost se na něco ohledně koncertu zeptat A. Dvořáka, co by to bylo?

Přesně bych se ho zeptal - jestli on cítí ten klavír jako spíš komornější nástroj i v tomto koncertě a pokud ano, tak proč je potom orchestr rozepsaný tak bohatě a tak plně... Nebo jestli měl i tak pocit, že by se ten klavírista měl prosadit velkým romantickým zvukem i s touto původní klavírní stylizací.

9. Hrajete/hrál jste někdy tento koncert častěji, než jiné nástrojové koncerty? Pokud ano, jak si to vysvětlujete?

Dvořáka jsem hrál třeba šestkrát až osmkrát, zatímco Chopina jsem alespoň padesátkrát... On taky každý orchestr se do toho kvůli té náročnosti úplně nechce pustit, obzvlášť když je to třeba jen na jednu zkoušku... Takže když jsem ho hrál, tak s tou Českou filharmonií a potom ještě jednou v Německu.

10. Co je na sólovém partu nejobtížnější?

Všechno. Technicky je tento koncert velmi obtížný, o zvukové stránce jsme již mluvili, to je také hodně náročné, pokud chceme, aby klavír byl slyšet a chceme-li třeba ve většině míst zůstat věrní té Dvořákově verzi. On vlastně Dvořák vycházel z té komorní zkušenosti, kde se často klavír jako takový musí vůči ostatním nástrojům – např. těm houslím nebo violoncellu dost krotit. Měl tedy zřejmě pocit, že je to ten silný nástroj, kterého není nikdy málo. Tak vzniká tento rozpor. Pokud zvolíme Kurzovu stylizaci, je zas dalším úskalím, aby se z toho ten Dvořák úplně nevytratil. Pamětně je nejobtížnější třetí věta.

11. Jak funguje pamětní stránka?

Pokud člověk hraje, tak vzhledem k tomu, že ty melodie i harmonické postupy jsou velmi logické, tak tam jde ta hudba tzv. dobře do uší a tam problém není. Ten ale nastává právě při těch mezihrách zejména ve třetí větě. Tam je to tempo poměrně rychlé, klavír vpadává do hudby většinou na lehké doby v taktu a pokaždé trochu jinak. Musí si člověk tedy nějak racionálně, mnemotechnicky uvážit, kde ten nástup je. V momentě, kdy to nechá na tom vědomí, že „já se nějak chytím“, tak opravdu může být zle. To je třeba problém, která např. u Chopina nikdy nenastává.

12. Jaký je Váš názor na kadenci? Neuvažoval jste někdy o zkomponování vlastní?

Já si myslím, že u těch romantických koncertů, když je ještě takhle krásná, velká kadence od autora, tak by to z mého hlediska nebylo úplně vhodné. Dokážu si samozřejmě představit vlastní kadence u Mozarta, ještě i u Beethovena, ale rozhodně ne u Dvořáka. Ta kadence je navíc tak propracovaná, že je naprosto zřejmé, že nejde jen o jakýsi nákres, který by si ten interpret měl nějak zkonkretizovat nebo upravit. Je řekněme přísně rozepsaná. Já přitom rád komponuji, u všech Mozartových koncertů, které jsem hrál, jsem si dělal kadence své, ale u Dvořáka bych to určitě neudělal. Na rozdíl od toho celého koncertu, kde se ty opravy řeší, kadence je díky absenci orchestru napsaná naprosto ideálně, tam není co řešit. (Klánský, 2017)

4.2 Rozhovor s Martinem Kasíkem

1. Začal jste studovat Dvořákův g moll koncert kvůli konkrétní nabídce? Jaké? Pokud ne, jaký jiný motiv jste měl?

Ano, byl jsem osloven Českou filharmonií, abych tento klavírní koncert uvedl za jejího doprovodu na zahajovacím koncertu sezóny. Mým motivem tedy byla tato konkrétní zakázka. Já bych se k němu určitě dřív nebo později dostal, protože se mi nevybavuje, že bychom jako Češi měli nějaký jiný romantický koncert – je to v podstatě takový náš Brahms. Vlastně obecně klavírní literatura je na romantické koncerty vůbec spíše chudá... Čili toto je pro nás naprosto stěžejní romantické dílo a je pravdou, že jsem ho koncertně „použil“ vícekrát, než jakýkoli jiný koncert... Hrál jsem ho třeba šedesátkrát... Myslím si, že je to opravdu něco, co by měl český klavírista mít zkrátka ve svém repertoáru.

2. Kolik Vám bylo let, když jste se začal koncert učit?

Tehdy to byl rok 2002, takže mi bylo 25 let. Z této nabídky jsem tehdy pochopitelně zajásal, ale co se koncertu týče, úplně jsem nevěděl, do čeho jdu. To dílo jsem samozřejmě nějakým způsobem znal, ale ne do té míry, jako třeba právě toho Brahmse, takže jsem až postupně zjišťoval, jaká všechna úskalí má.

3. Hrajete od začátku stejnou verzi sólového partu? Jakou? Uvažoval jste někdy o té druhé? Z jakého důvodu?

Zpočátku jsem se rozhodoval a jednotlivé verze opravdu zvažoval. Nakonec jsem se tedy rozhodl pro jakousi kombinaci, protože jsem pochopil, že Dvořák nebyl úplně s tou svou stylizací spokojený a dal tak poměrně jasně najevo, že nebude proti, pokud někdo klavírní part upraví. Já si myslím, že to byl budto Kurzův

hlavní motiv nebo alespoň jeden z nich, proč se do své práce na úpravě toho partu sólového klavíru pustil. Tudiž v místech, kde jsem cítil, že ten klavír potřebuje zvukově podpořit, tak jsem dal za pravdu tomu Kurzovi. Kde se mi to zdálo zbytečné, zachoval jsem Dvořáka. Přiznám se, že jsou i místa, kde jsem tak nějak pořád nebyl úplně spokojený s ani jednou tou verzí a tak jsem si dovolil vytvořit si verzi vlastní.

Nyní, když už mám tedy své varianty vybrané, o jejich přehodnocení spíše neuvažuji. Nemyslím si totiž, že by výběr té klavírní stylizace měl na výsledné vyznění tohoto díla tak zásadní vliv. Je tam mnoho jiných faktorů, kterými je třeba se zabývat. Vlastně se dá říct, že ten koncert je obtížný v tolika směrech, že samotná klavírní stylizace a její výběr není na kvalitě výsledku tak přímo závislý. Je ale možné, že časem dospěju k touze hrát ve své verzi kombinací více Dvořáka. Toto rozhodnutí by však muselo být spjato i s odlišným způsobem časového rozvržení jednotlivých koncertních akcí. Myslím to tak, že pokud bych hrál ve více místech Dvořákovu verzi, potřebovali bychom s orchestrem, tedy převážně s dirigentem, více společného sezkoušení a to hlavně z toho zvukově-balančního hlediska. Neříkám, že je to nemožné i v dnešním provozu, ale ocitáme se v době, kde se většina koncertů s orchestrem připravuje během jedné až dvou zkoušek. Řešení těchto zvukových úskalí samozřejmě vyžaduje čas, který se pak hůře dělí mezi další hudebně zásadní faktory, které je třeba během zkoušení projít. Dirigent by musel během zkoušky pracovat i s akustickými vlivy, tedy by bylo nejlepší, navštěvoval-li by během práce i hlediště, kde se může zvukové překrývání rapidně lišit oproti bezprostřednímu dojmu na pódiu.

4. Považujete originální verzi za obtížnější nebo pouze za zvukově méně efektní?

5. Připustíme-li, že je méně zvukově efektní, jste přesvědčený o tom, že to není Dvořákův záměr?

Tak samozřejmě se jedná v každém případě spíše o takovou koncertantní symfonii, ale pokud není klavír v celkovém objemu zvuku vůbec slyšet, nemůžeme to za čirý záměr považovat. Toto se totiž skutečně děje a klavírista se musí velmi snažit, aby se alespoň trochu prosadil. Něco jiného je to při nahrávání. Díky nahrávací technice se člověk o tento zvukový balanc v podstatě nemusí až tak starat, ale na pódiovém prověření je pak nutná opravdu velká zvuková investice. Já jsem si samozřejmě nějaké své zkoušky s orchestry

nahrával a člověk se někde musí opravdu velmi snažit, hrát mimořádně silně a zvukově krotit orchestrální objem.

6. Co na koncertu máte rád?

Tak předně bych chtěl říct, že ho mám vlastně čím dál raději. Zpočátku jsem byl tak nějak roztrpčený z těch všech krkolomností, co tam na pianistu čekají. Když se ale člověk postupně dostane tak nějak „nad to“, nazře tu Dvořákovu melodičnost, tu pastorálnost, religiozitu a ten jeho hudební jazyk se z díla krásně vyloupne. Je to samozřejmě krásný Dvořák, jak ho známe. Jen ta cesta přes veškerá úskalí trvá vlastně poměrně dlouho a neukládá se v celé své šíři, takže člověk pokaždé začíná řešit ty věci znovu a znovu.

7. Je nějaké místo, na které se při jeho interpretaci vždycky těšíte?

Tak to je zrovna ten motiv, ve kterém Dvořák anticipuje téma své pozdější 9. Symfonie (takty 325-329) a pak ještě to líbezná místo také v první větě (zpěv závěrečného tématu v taktovém rozmezí 450-454).

8. Kdybyste měl příležitost se na něco ohledně koncertu zeptat A. Dvořáka, co by to bylo?

To je zajímavá otázka. Tak určitě co ho inspirovalo. Co ho zaujalo, co ho přimělo napsat takové dílo. Co za ním stojí. To je vlastně to, o co bychom se jako interpreti měli zajímat. Jednak co z toho vychází, co nám dílo samo sděluje, ale i právě to, co předcházelo. Ono to samozřejmě spolu souvisí, co z toho vnímáme a o co bylo inspirací.

9. Hrajete/hrál jste někdy tento koncert častěji, než jiné nástrojové koncerty? Pokud ano, jak si to vysvětlujete?

Ano, rozhodně hraji Dvořáka častěji. Je třeba dodat, že vlivem toho, že tento koncert není tak úplně pianisticky populární v porovnání např. s tím Dvořákovým violoncellovým koncertem, který už si tak úplně čeští violoncellisté nemohou zcela nárokovat, tento klavírní je považovaný spíše za takovou českou specialitu. Je to i vlivem toho, že ve violoncellové literatuře s orchestrem se takových děl moc nevyskytuje a tak se jeho interpretace na český národ moc nedá upnout. Oproti tomuto velkolepému dílu je ten klavírní koncert tak trochu repertoárově zasutý a tak je dramaturgicky atraktivní, když zahraniční agentura zjistí, že ho český pianista nabízí. Je to jistá záruka, že bude interpretace autentická. Toto

očekávání samozřejmě platí i u toho violoncellového koncertu, ale v dnešní době už můžeme říct, že zrovna tak dobře ho hrají i jiní světoví cellisté.

10. Co je na sólovém partu nejobtížnější?

Já myslím, že to jsou zejména neobvyklé postupy. Teď mám na mysli převážně i tu Dvořákovu původní stylizaci, Kurzova verze jich má již podstatně méně, protože je to tedy velká část náplně tohoto jeho úkolu. Mám na mysli postupy, které klavírista do té doby neměl moc kde jinde potkat, protože skladatel klavírista by to takhle prostě nikdy nenapsal, protože je to krkolomné. Napadá mě třeba to místo v druhé větě s terciovými postupy v unisonu (*takty 2. věty: 48, 50, 52*). Samozřejmě, že tyto krkolomnosti vytváří specifickou barvu i charakter, což je jistou formou autentické dvořákovské řeči, ale je to zkrátka velmi obtížné.

11. Jak funguje pamětní stránka?

Ano, i tato oblast přináší poměrně četná úskalí. Jako první mě napadají například klavírní nástupy, které vypadají stejně, ale liší se počty klavíristových prázdných taktů i třeba ve stejných místech. To se ve větě vícekrát vrací. Ještě k tomu jsou například ve stejné tónině, ale od jiných tónů, což si člověk musí vždycky pečlivě uvědomit. Například tyhle stupnicové vstupy ve třetí větě (*klavírní nástupy v taktech 60, 173 a 379*). Liší se počty prázdných taktů, doba nástupu, harmonie... toto je třeba mít perfektně zpracované a zakotvené. Je to vlastně takový labyrint – vypadá to stejně, ale je to jiné.

12. Jaký je Váš názor na kadenci? Neuvažoval jste někdy o zkomponování vlastní?

Tak kadence mi přijde opravdu velmi dobře napsaná. Je taková velká a nosná. Popravdě mě vůbec nenapadlo uvažovat nad svou kadencí, protože mi připadá, že je to důležitá část té první věty, tak jak je. (Kasík, 2017)

4.3 Rozhovor s Ivo Kahánkem

1. Začal jste studovat Dvořákův g moll koncert kvůli konkrétní nabídce? Jaké? Pokud ne, jaký jiný motiv jste měl?

Ano, bylo to kvůli vystoupení s Moravskou filharmonií Olomouc. Ale zároveň jsem měl tento koncert vždy rád (moc nerozumím jeho minimální frekventovanosti na

koncertních pódii) a také jsem ho chtěl mít na repertoáru pro zahraniční koncerty - přece jen se tato laťka od českého pianisty čeká.

2. Kolik Vám bylo let, když jste se začal koncert učit?

V té době mi bylo 30 let.

3. Hrajete od začátku stejnou verzi sólového partu? Jakou? Uvažoval jste někdy o té druhé? Z jakého důvodu?

Hraji originální verzi, s výjimkou několika málo míst, kde je tato verze skutečně nehratelná (např. sextový trylek). O druhé verzi jsem příliš neuvažoval - myslím, že celkové vyznění koncertu posouvá jinam, a kromě toho žijeme v době, která klade velký důraz na původnost a historickou poučenost interpretace.

4. Považujete originální verzi za obtížnější nebo pouze za zvukově méně efektní?

Originální verze je o něco obtížnější technicky, pamětně i interpretačně, protože člověk musí velmi přesně hospodařit s intenzitou úhozu, aby zachoval celkový ráz díla a zároveň se zvukově prosadil přes orchestr. Otázka "zvukového efektu" je podle mého názoru trochu složitější - ale pokud máme na mysli efektnost a zvukovou nosnost ve smyslu třeba Čajkovského 1. koncertu, pak určitě méně efektní je.

5. Připustíme-li, že je méně zvukově efektní, jste přesvědčený o tom, že to není Dvořákův záměr?

Já myslím, že hlavním úskalím tohoto koncertu je určitý rozpor mezi subtilnějším, místy až komorně cítěným klavírním partem (v některých momentech takřka připomínajícím např. klavírní kvintet), což určitě záměr byl, a velmi symfonickou instrumentací i celkovými rozměry koncertu. Vilém Kurz se podle mého názoru snažil odít klavírní part do bohatého romantického hávu (snad podle vzoru velkých romantických koncertů Brahmsa, Čajkovského apod.) a tuto zvukovou disproporci tak vyřešit (spolu s mírným usnadněním některých částí skladby).

Přestože odvedl dle mého soudu výbornou práci, dostal se zákonitě někam do půli cesty - částečně setřel "křehký pel" Dvořákovy verze, aniž by získal nekompromisní zvuk velkého romantického koncertu (což zřejmě ani nešlo). Přesto je jeho verze inspirativní a neomylně ukazuje pianistovi zvuková či technicky problematická místa. Jejich řešení však podle mého názoru leží v

sofistikované práci s dynamickou tektonikou, úhazem a v neposlední řadě v detailně dynamicky diferencované spolupráci s orchestrem.

6. Co na koncertu máte rád?

Mám moc rád právě tuto "křehkou velikost" klavírního koncertu. Výrazově se zabývá velkými tématy, avšak nazírá je intimním pohledem. Je to obtížně postižitelný mix, v případě úspěšného interpretačního řešení však neopakovatelný.

7. Je nějaké místo, na které se při jeho interpretaci vždycky těšíte?

Já jsem se vždycky těšil na "ta smutná místa".

8. Kdybyste měl příležitost se na něco ohledně koncertu zeptat A. Dvořáka, co by to bylo?

Zeptal bych se ho, do jaké míry skládal svůj koncert u klavíru a z jaké části "symfonicky" v hlavě. A taky by mne jistě zajímalo, jaký byl jeho celkový výrazový záměr - a jestli mám tedy pravdu, že nechtěl napsat bombastické dílo.

9. Hrajete/hrál jste někdy tento koncert častěji, než jiné nástrojové koncerty? Pokud ano, jak si to vysvětlujete?

Dvořákův koncert jsem hrál několikrát, ale přiznám se, že četnosti provedení Čajkovského nebo Chopina rozhodně nedosahuje.

10. Co je na sólovém partu nejobtížnější?

Velká náročnost prstové techniky v obou rukou (a rychlých tempech), obtížnost pro mozek a paměť a také nutnost velmi komplexního, až dirigentského přístupu k partituře. Ve zkratce - koncert je obtížný po všech stránkách a navíc málokdy přináší maximální efekt ve smyslu pianistické exhibice. Vnímavá srdce však zahřeje zevnitř...

11. Jak funguje pamětní stránka?

Pamětní stránka vyžaduje dokonalou manuální automatizaci a zároveň přesnou práci s impulsy, jejich množstvím a umístěním.

12. Jaký je Váš názor na kadenci? Neuvažoval jste někdy o zkomponování vlastní?

Kadence mi přišla adekvátní a vlastně nikdy mne nenapadla myšlenka zde Dvořáka "vylepšit. (Kahánek, 2017)

5 Závěr

Přes veškeré tyto stránky opisující i soudící opravy Dvořákových kompozičních výsledků či konečných rozhodnutí se však vyznávám k hluboké úctě a pokoře jeho osobnosti, životní pouti, skladatelské čistotě, lehkosti, genialitě a širí spektra jeho vysoce ceněnému odkazu. Přes částečnou nástrojovou nezkušenost, která se v díle podepisuje již několikrát zmiňovanými prostředky a situacemi, bych opravdu ráda vyjádřila svou velkou vděčnost, že toto dílo mohlo vzniknout a je kompletně dochováno.

Měla-li jsem na počátku této práce pocit, že se díky ní koncertu více přiblížím a mé plánované nastudování bude snad o něco málo snazší, musím se zde s politováním nařknout ze své drobné naivity.

Čím víc tuto skladbu odkrývám a nalézám tak niterná tajemství, která člověk, byť z mnoha četných poslechů, zkrátka nemůže nikdy odhalit, tím více jsem přesvědčená o nutnosti ještě hlubší a práce a delší cesty, kterou s sebou tento koncert a jeho skutečné nastudování přináší. I přes toto odhalení se však nemohu své touhy Dvořákův koncert hrát příliš výrazně vzdát, nabídl-li mi ještě intimnější vhled i do jeho hudební a charakterově-obsahové hloubky.

Dvořákův odkaz je zcela fascinující svou pestrostí a jednotícím kouzlem skladatelovy osobnosti, která je zcela nenucenou formou vtištěna do každého tématu, ba i taktu. Vzhledem k tomu, že jeho klavírní odkaz takto závažným, výrazným a rozsáhlým dílem již nedisponuje, ráda bych, aby se má slova stala snad i jistou formou motivace mladých českých pianistů k výraznějšímu povšimnutí si tohoto českého klavírního díla.

Pokud tedy bude tato diplomová práce smysluplným vodícím, seznamovacím a právě i motivujícím materiálem pro pianisty, kteří se na nastudování Dvořákova klavírního koncertu chystají nebo do něho cítí chuť a odhodlání, musím s pokorou a vděčností zkonstatovat, že byl pro mne smysl jejího vzniku naplněn.

6 Zdroje

BURGHAEUSER, Jarmil. Antonín Dvořák. Praha: Státní hudební, 1966.

KOLEKTIV AUTORŮ. Antonín Dvořák. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1955.

ŠMÍDOVÁ, Ludmila. Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu [online]. Praha: Academia, 2003 [cit. 2017-04-28]. Dostupné z: http://dlib.lib.cas.cz/3181/1/2003_191-210.pdf

Karel Slavkovský [online]. 2014 [cit. 2017-04-28]. Dostupné z: <https://www.zivotpozivote.cz/profil-karel-slavkovsky-502/>

GÖBL, ALOIS. Antonín Dvořák: Nejbližšímu příteli. Praha: Nadační fond pražský podzim, 2000.

LANGER, Milan. Historie souboru [online]. Praha, 2016 [cit. 2017-04-28]. Dostupné z: <http://www.czechtrio.cz/historie-souboru-ii/>

Zdeňka Böhmová-Zahradníčková: Vilém Kurz, SNKL Praha 1954

Vilém Kurz mladší. Wikipedie: otevřená encyklopedie [online]. [cit. 2017-04-28]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vil%C3%A9m_Kurz_mlad%C5%A1%C3%AD

Rozhovor s Martin KASÍK, nar. 1976, Praha 5.4.2017

Rozhovor s Ivo KAHÁNEK, nar. 1979, Praha 16.4.2017

Rozhovor s Ivan KLÁNSKÝ, nar. 1948, Praha 19.4.2017

ŠOUREK, Otakar. Piano concerto in G minor [online]. [cit. 2017-04-28]. Dostupné z: http://imslp.nl/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP06049-Dvorak_pno_concerto_2versions_2pianos.pdf