

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha 2008

Markéta Týmlová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Studijní program: Interpretace a teorie interpretace

Studijní obor: Klavír

DISERTAČNÍ PRÁCE

**KLAVÍRNÍ TVORBA JOSEFA SUKA
A JEJÍ INTERPRETACE**

Markéta Týmlová

Vedoucí práce: Prof. Peter Toperczer

Oponenti práce: Prof. Ilja Hurník, Prof. Jiří Pilka

Datum obhajoby: 26. září 2008

Přidělovaný akademický titul: PhD

Praha 2008

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Study programme: Interpretation and Theory of Interpretation

Field of study: Piano

THESIS

**THE PIANO WORK OF JOSEF SUK
AND ITS INTERPRETATION**

Markéta Týmlová

Leader: Prof. Peter Toperczer

Examiners: Prof. Ilja Hurník, Prof. Jiří Pilka

Date of graduate: 26. září 2008

Titule: PhD

Prague 2008

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

| |
|---|
| <p>Klavírní tvorba Josefa Suka a její interpretace</p> |
|---|

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

Praha dne.....

.....

Podpis studenta

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.

Předmětem mé disertační práce je kompletní klavírní dílo Josefa Suka.

První část se věnuje životu skladatele a jeho lidskému a hudebnímu formování. Zvláště si všímá momentů, které ovlivňovaly jeho vývoj. Byla to především blízkost velkého hudebníka a pedagoga, jeho budoucího tchána Antonína Dvořáka. Neméně důležitá byla pouta rodinných vztahů, láska k rodnému kraji a vlasti a jeho činnost houslisty v Českém kvartetu, které se i Sukovým přičiněním stalo špičkovým tělesem, propagujícím českou hudbu ve světě. Suk působil také jako učitel a rektor mistrovské školy pražské konzervatoře, kde patřili k jeho žákům např. Martinů, Bořkovec, Hlobil, Pícha, Reiner, Vačkář.

Druhý díl mé práce se zabývá rozbořem a interpretací Sukova klavírního díla. V chronologickém pořadí analyzuji jednotlivé skladby s ohledem na vývoj Sukovy kompoziční techniky. V rané tvorbě je ještě znát vliv A. Dvořáka. Brzy ale našel Suk vlastní hudební řeč a ve vrcholných dílech dospěl k nezaměnitelnému originálnímu slohu, jako v cyklech O matince nebo Životem a snem. Při hudební analýze klavírních děl ukazují také na důležité okolnosti jejich vzniku a na souvislost s jinými význačnými díly, která Josef Suk v dané době složil.

V interpretačním rozboru vycházím z vlastních pianistických zkušeností se Sukovým dílem – praktickou část této práce představuje má nahrávka kompletního klavírního díla Josefa Suka (soubor 4 CD). Srovnávám různé možnosti interpretace na příkladech nahrávek několika významných skladeb.

V závěrečné kapitole hodnotím Sukův přínos pro rozvoj české klavírní hudby.

Der Gegenstand meiner Doktorarbeit ist das komplette Klavierwerk von Josef Suk.

Der erste Teil behandelt die Lebensgeschichte des Komponisten und seinen menschlichen und musikalischen Werdegang. Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen die Einflüsse, die sein Wachstum formierten. Das war vor allem die Nähe des großen Musikers und Pädagogen, seines künftigen Schwiegervaters Antonín Dvořák. Nicht weniger wichtig war das Band der Familie, die Liebe zur Heimat und seine Tätigkeit als Quartettspieler - Das Böhmisches Quartett war seinerzeit ein Spitzenensemble von Weltruf, es propagierte die tschechische Musik in der Fremde. Suk wirkte auch als Pädagoge und Rektor der Prager Meisterschule. Zu seinen Schülern gehörten z.B. Martinů, Bořkovec, Hlobil, Pícha, Rainer, Vačkář.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der theoretischen Analyse und der Interpretation von Suks Klavierwerk. Nach der chronologischen Auflistung aller Klavierkompositionen analysiere ich einzelne Werke mit Rücksicht auf die Entwicklung von Suks Kompositionstechnik. Im Frühschaffen spürt man noch Dvořáks Einfluss. Bald aber fand Suk seine eigene Musiksprache und im Höhepunkt erarbeitete er einen unverwechselbaren, originellen Stil wie im Werk „Von der Mutter“ oder „Erlebtes und Erträumtes“. Bei der musikalischen Analyse jedes Werks zeige ich auch auf wichtige Umstände der Entstehung und auf Zusammenhänge mit anderen bedeutenden Werken Suks aus der jeweiligen Zeit. In der Darbietungsanalyse gehe ich von meinen Erfahrungen als Klavierspielerin und Interpretin aus – der praktische Teil dieser Arbeit stellt meine Aufnahme von dem gesamten Werk von Josef Suk dar (ein 4-CD-Komplett). Ich vergleiche verschiedene Interpretationen an Beispiel von Aufnahmen wichtiger Werke.

Das abschließende Kapitel gehört einer Zusammenfassung von Suks Beitrag zur Entwicklung der tschechischen Klaviermusik.

Ich versuche dem musikalischen Nachlass und der menschlichen Größe des Komponisten gerecht zu werden.

Děkuji panu profesoru Toperczerovi za vedení práce a odborné připomínky.

Obsah

| | |
|---|------------|
| Úvod..... | 1 |
| | |
| 1. Přehled života a díla | 3 |
| 1.1 Seznam popisovaných skladeb..... | 12 |
| 2. Raná tvorba (1892 – 1897)..... | 14 |
| 2.1 Fantaisie-Polonaise op. 5 | 16 |
| 2.2 Klavírní skladby op. 7 | 17 |
| 2.3 Humoreska C dur | 20 |
| 2.4 Nálady op. 10..... | 21 |
| 2.5 Klavírní skladby op. 12..... | 30 |
| 2.6 Vesnická serenáda..... | 41 |
| 3. Střední tvůrčí období (1900 – 1902)..... | 42 |
| 3.1 Suita op. 21..... | 42 |
| 3.2 Jaro op. 22 a..... | 54 |
| 3.3 Letní dojmy op. 22 b..... | 73 |
| 4. Tvorba vrcholného období (1907 – 1923)..... | 81 |
| 4.1 O matince op. 28..... | 83 |
| 4.2 Životem a snem op. 30 | 101 |
| 4.3 Ukolébavky op. 33..... | 133 |
| 4.4 O přátelství op. 36..... | 140 |
| 4.5 Epizody..... | 143 |
| 5. Přínos Josefa Suka pro českou klavírní hudbu..... | 146 |
| | |
| Závěr | 149 |
| | |
| Bibliografie | 150 |

Úvod

Ve své disertační práci se zabývám klavírní tvorbou Josefa Suka. Těžištěm práce je nahrávka jeho kompletního klavírního díla.

Josef Suk je významný český skladatel, jehož klavírní dílo je ve svém celku poměrně málo známé. Častěji se hraje jen několik skladeb, s nimiž jsem se i já seznámila v průběhu svých hudebních studií. Upoutaly mě natolik, že jsem chtěla poznat další. Čím více jsem pronikala do Sukovy klavírní tvorby, tím konkrétněji jsem se začala zabývat myšlenkou nastudovat ji celou. Uvědomila jsem si, že jediná kompletní nahrávka byla pořízena Pavlem Štěpánem v sedmdesátých letech 20. století. Od té doby neexistuje takto široce pojatý soubor Sukova díla. Proto jsem uvítala možnost, kterou nabízelo doktorandské studium na Akademii múzických umění v Praze, věnovat se dlouhodobě systematicky klavírnímu dílu skladatele a nahrát je ve zvukovém studiu AMU. Svou prací chci přispět k propagaci Sukovy hudby, k oživení zájmu o jeho tvorbu a interpretovat ji z pohledu mladé generace.

Teoretická část se proto zabývá interpretačními problémy Sukova díla. V úvodní kapitole přináším informace o Sukově životě. Domnívám se, že není možné oddělit dílo skladatele od jeho života. Nepředkládám podrobný životopis, který si lze přečíst např. u J. M. Květa.¹ Považuji však za nutné zmínit důležité momenty, které formovaly Sukův umělecký vývoj. Podle mého názoru je pro interpreta důležité znát osudy skladatele. Čím lépe známe okolnosti vzniku skladby a pohnutky jejího tvůrce, tím více pronikáme do její hloubky. U Suka to platí dvojnásob. Mnohá jeho díla vznikla v těsné souvislosti s konkrétními událostmi, které poznamenaly jeho život. Dobrým příkladem je klavírní cyklus *O matince*. Samozřejmě má dílo svou platnost nezávisle na osudech tvůrce. Máme-li však možnost poznat osobnost autora a podnět, který vedl ke vzniku díla, určitě to dá naší interpretaci jiný rozměr. Sám Suk si například přál, aby při provedení symfonie *Asrael* bylo v programu napsáno, že se jedná o skladbu věnovanou památce Dvořáka a Otylky. Cyklus *Životem a snem* nazývá deníkem.

Za životopis zařazuji několik vybraných ukázek z dobových materiálů, které dotvářejí obraz Josefa Suka očima současníků.

Ve druhé kapitole se zabývám Sukovou ranou tvorbou. Na úvod cituji dopis J. Suka jeho příteli O. Šourkovi, ve kterém podává tu nejvýstižnější charakteristiku

¹ Jan Miroslav Květ, *Josef Suk, Život a dílo*, Praha 1935

svého skladatelského vývoje. Do této kapitoly zařazuji rozbor skladeb od Fantaisie-Polonaise po Vesnickou serenádu a interpretační poznámky k nim.

Třetí kapitola obsahuje analýzu děl středního období tvorby: Suita op. 21, Jaro op. 22 a a Letní dojmy op 22 b.

Čtvrtá kapitola nese název Tvorba zralého období a zahrnuje díla O matince, Životem a snem, Ukolébavky, O přátelství. Sem zařazuji podle roku vydání i Epizody.

Kromě formálního rozboru se u většiny skladeb zabývám i jejich interpretací a připojuji své postřehy a náměty k jejich provedení. U cyklů Jaro, O matince Životem a snem připojuji také charakteristiku jejich nahrávek. Zvolila jsem ukázky různé interpretace našich předních klavíristů: Pavla Štěpána, Františka Maxiána a Ivana Moravce a pro srovnání jednu zahraniční nahrávku anglické klavíristky Margaret Fingerhut, která podobně jako Pavel Štěpán nahrála větší část Sukova klavírního díla.

Do páté kapitoly zařazuji krátké hodnocení přínosu Josefa Suka pro českou klavírní hudbu a dokládám několika citáty z jeho dopisů a přednášek jeho umělecké krédo.

Přehled života a díla

„...Jak tam bylo ticho za dob mého dětství! A právě to ticho bylo příčinou, že jsem již jako dítě chápal duši toho kraje a duši lidu. Říká se někdy, že prý moji spoluobčané mohou být na mne hrdi, ale to není správné, protože já jsem hrdý a pyšný na to, že jsem se tam narodil, že jsem se tam naučil přemýšlet, a té mé vděčnosti k rodnému kraji nebude nikdy konce.“²

Josef Suk se narodil 4. 1. 1874 jako nejmladší ze tří dětí učitele křečovické školy. Malý Josef vyrůstal obklopen láskou a péčí rodičů i starších sourozenců. Otec byl laskavý a zároveň přísný a vážný. Pevnou rukou řídil školu a vlastní děti vedl k pracovitosti a zodpovědnosti. Matka moudře vedla hospodářství, milovala své děti a vytvářela své rodině dokonalé zázemí. Otec brával synka do třídy už od čtyř let. V pěti letech se naučil malý Josef číst a psát a postupně objevoval kouzlo otcovy knihovny. Tam začala jeho láska k literatuře. V raném věku přečetl celého Shakespeara a mnohá díla ruských a severských autorů. Nejsilnější zážitky však byly spojené s hudbou. S nadšením poslouchal zkoušky tzv. Křečovické kapely svého otce. Největší hudební svátek byla každoročně půlnoční mše. K varhanám sedal skladatelův otec, skvělý muzikant a zpěvák, k písni „Narodil se Kristus Pán“ se připojil s nadšením celý kostel. Suk na tyto chvíle vzpomínal celý život. Sám později hrával na varhany a tvrdil, že tak dobře, jako kdysi tatínek, to nedovede.

Až do osmi let chlapec hudbu jen poslouchal, sám se hrát neučil. Teprve když se blížil tatíkův svátek, poslala ho maminka k vesnickému muzikantovi, panu Plachému, aby naučil malého Josefa několik písniček na housle. V den svátku pak synek způsobil otci velkou radost a bylo rozhodnuto, že se stane muzikantem. K houslím přibyl ještě klavír a varhany a nastala tvrdá práce. Malého Josefa námaha neodradila, dělal rychlé pokroky. Brzy se sám pokoušel skládat.

V jedenácti letech ho vzal otec k přijímacím zkouškám na pražskou konzervatoř. U zkoušek si ho poslechl profesor Benewitz, ředitel konzervatoře a houslový pedagog, a přijal ho ke studiu. Tím předčasně skončilo Sukovo bezstarostné dětství. Mladý konzervatorista snášel odloučení od rodiny těžce. V prvním ročníku bydlel sám, ve druhém společně s Oskarem Nedbalem. Hrávali spolu na klavír a při čtyřruční hře z partitur se seznamovali s hudební literaturou.

² J.M.Květ. Živá slova Josefa Suka. Praha.1946.K dětem v Čerčanech, str.134

Housle vyučoval profesor Benewitz, výrazná osobnost pražského hudebního života. Žáci ho milovali a báli se ho, představoval pro ně velkou autoritu. Vedl také školní orchestr, do něhož se Suk směl zapojit už ve třetím ročníku, protože byl pokročilý houslista. Na dojem ze společného poznávání a tvoření velkých hudebních děl vzpomínal Suk později: „V orchestru to nebylo jen lámání prstů, tam se živila duše.“³

Benewitz brzy rozpoznal mimořádný Sukův talent a chtěl z něho vychovat světového koncertního houslistu.

Kromě houslí a orchestru u Benewitze navštěvoval Josef Suk hodiny komorní hry u profesora Hanuše Wihana. Pod jeho vedením se žáci učili pronikat do struktury hudebních děl, porozumět jim po stránce formální a vypracovávat je do detailu.

Harmonii a kontrapunkt vyučoval profesor Stecker. Během studia u něho začal Suk pracovat na klavírním Triu c moll. Do výsledné podoby ho přepracoval až později u Dvořáka. Patří k nejranějším Sukovým dílům, která jsou dodnes hrána.

Nejrozsáhlejší skladba mladého Suka je Mše B dur. Vznikla o prázdninách po třetím ročníku, nabitým silnými dojmy z hraní v orchestru, návštěv koncertů a opery. Suk si této rané skladby vážil, rád a často se k ní vracel a upravoval ji.

Rok 1891 znamenal důležitý mezník v Sukově studiu. Na konzervatoř nastoupil Antonín Dvořák coby nový profesor kompozice a vzal od Steckera dvanáct jeho nejlepších žáků, mezi nimi Suka, do své třídy. Noví studenti se Dvořákovi představili na slavnostním Hudebním večeru chovanců skladatelů 15. 1. 1891. Od Josefa Suka zazněly tři skladby: cellová a houslová Balada d moll a Trio c moll (ve starší verzi). Dvořák se stal svým studentům přísným a moudrým učitelem a rádcem a velkým vzorem po stránce umělecké i lidské. Věnoval se vyučování velmi svědomitě, výuku prodlužoval nad rámec povinnosti. Vyžadoval od svých žáků rozsáhlé znalosti hudební literatury, aby si osvojili znalost forem a instrumentace, při vlastní práci je však nabádal k samostatnosti. Vedl je vlastním příkladem k zodpovědnosti a sebekritice. „Kdybych měl mluvit o svém Mistru, tu by nestačilo ani několik večerů. A to jen kdybych chtěl mluvit o jeho dobrotě, jeho opravdovosti a jeho ohromné upřímnosti. Z každého slova vyznívala moudrost a ze školy ho celá třída doprovázela domů, bylo to, jako kdyby apoštolové a učedníci šli za Kristem...Byl-li kdo chápavý, mohl se z jednoho slova naučit více, než mnohdy z učených knih.“⁴

³ J. M. Květ, Josef Suk. Praha, 1935, str. 43

⁴ J. M. Květ, Živá slova, str. 113

Vedle nové verze Tria c moll vznikla další komorní skladba – klavírní kvartet. K tomuto kvartetu se váže následující historka: Suk přinesl do hodiny druhou větu z kvartetu, přehrál část na klavíru a když skončil, Dvořák pronesl: „Chlapíci!“ a dal mu na tvář polibek. To bylo pro Suka velkým povzbuzením a závazkem, že udělá vše pro to, aby nezklamal Dvořákovu důvěru.

Klavírní kvartet byl jeho absolventskou prací. Získal za něj cenu České akademie a státní cenu. Studium u Dvořáka si Suk ještě s dalšími spolužáky o rok prodloužil. Velkým vyznamenáním pro něj bylo pozvání k Dvořákovým v létě na Vysokou.

V sedmém roce jeho konzervatorního studia vznikla Dramatická ouvertura op.4, kterou mladý skladatel úspěšně své studium uzavřel. V červenci 1892 dokončil klavírní Fantaisii –Polonaise op. 5. V téže době vznikla na popud Dvořáka, který dál se zájmem sledoval vývoj mladého skladatele, Serenáda Es dur pro smyčcový orchestr. Před odjezdem do Ameriky dal Dvořák Sukovi radu: „Suku, teď je léto, tak udělejte něco radostného, aby to nebyly stále ty velikoleposti do moll.“⁵ O tom, s jakým zdarem se Suk s výzvou vypořádal, je fakt, že Serenáda Es dur je dnes jednou z jeho nejhranějších skladeb vůbec.

V posledním roce Sukova studia se definitivně ustálilo složení kvarteta, které se formovalo už dříve ve třídě profesora Wihana. K prvním houslím zasedl Karel Hoffmann, k druhým Josef Suk, violy se ujal Oskar Nedbal a cello Otto Berger. Brzy slavilo kvarteto první úspěchy v Měšťanské Besedě. Po obrovském úspěchu v pražském Rudolfinu 22. 10. 1892 se hudebníci shodli na názvu České kvarteto. Událostí, která otevřela Českému kvartetu cestu k mezinárodním úspěchům, byl koncert ve Vídni, pořádaný rok po koncertu pražském. Mezitím kvarteto pilně zkoušelo a hrálo po českých městech. Vídeňský koncert 19. ledna 1893 znamenal nevídaný triumf. Následovaly další koncerty ve Vídni, které přinesly Českému kvartetu cenná přátelství s mnoha vlivnými lidmi. K nejcennějším patří náklonnost J. Brahmsa.

Ve vzácných chvílích oddechu od kvartetní činnosti se Suk věnoval komponování. Na podzim 1892 a na jaře 1893 vznikla část cyklu Klavírní skladby op.7 (Idylky a Capriccietto jsou staršího data). Na jaře 1893 napsal Suk ještě Klavírní kvintet g moll. Touto skladbou se Suk pochlubil Dvořákovi po jeho návratu z Ameriky.

V Českém kvartetu došlo ke změně ve složení: ke konci roku 1893 zastoupil těžce nemocného cellistu Bergera profesor Wihan. Jeho příchod znamenal

⁵ J. M. Květ, živá slova, str. 114

prohloubení repertoáru a obohatil práci kvarteta o cenné zkušenosti dlouholetého kvartetního hráče. Letní soustředění kvarteta v Brandýse nad Orlicí, domově Wihana, byla náročná, ale velmi obohacující. České kvarteto jezdilo brzy na turné po celé Evropě a všude bylo přijímáno s nadšením. Vydobylo si výjimečné postavení u obecnosti i kritiky. Soudobí skladatelé si pokládali za čest, když jejich díla poprvé provedlo právě České kvarteto. Jejich interpretaci Beethovena nebo Schuberta označovali kritikové za objevnou a převratnou. Především ale prosazovali českou hudbu, do té doby málo známou. Uváděli i díla současných českých skladatelů. V tom je největší zásluha Českého kvarteta. Také díky němu vznikl v roce 1894 v Praze Český spolek pro komorní hudbu.

Cesty s kvartetem byly náročné. Kvarteto odjelo na turné vždy na celý podzim až do Vánoc a zase v lednu na jarní sezónu. Během jednoho turné odehrálo ve 210 dnech 111 koncertů. Časově náročné a vyčerpávající byly přejezdy, mnohdy na dlouhé vzdálenosti a v nepohodě. O to obdivuhodnější je, že i na cestách našel Suk čas a energii komponovat.

Za dobu Dvořákova působení v Americe složil Suk kromě zmíněného kvintetu a Klavírních skladeb op. 7 programní ouverturu k Pohádce zimního večera, Humoresku C dur a Klavírní skladby op. 10. Během náročného turné s kvartetem vznikl Kvartet B dur op. 11 a po návratu Dvořáka z Ameriky Klavírní skladby op. 12. Hra s kvartetem obohacovala Suka jako skladatele – poznával komorní hudbu českou a světovou, pronikal do děl velkých mistrů jako byl Beethoven. Výsledkem snahy ovládnout dokonale klasickou formu je Sonatina (později přepracovaná na Suitu) a Symfonie E dur.

Kromě úspěchů s Českým kvartetem i ve skladatelské práci prožíval Suk štěstí v osobním životě. Náklonnost mezi ním a Dvořákovou dcerou Otylkou se prohloubila v lásku. Suk tuto šťastnou dobu popisuje později “A potom začala nejkrásnější doba mého života. Zeyer mne požádal o hudbu k pohádce Radúz a Mahulena. Pracoval jsem na díle v lesním dvorku v místě letního pobytu Dvořákova na Vysoké. V pokojíčku bylo pianino a venku v zahrádce poslouchala mne moje dívka Otylka. Jaro v duši, jaro v hudbě. Mohu říci, že jsem se v hudbě k Radúzovi a Mahuleně našel a že toto dílo působilo na mou tvorbu po celou řadu let.”⁶

Radúz a Mahulena je Sukovo do té doby nejvýznamnější dílo s vlastní osobitou hudební mluvou, bohatou a originální melodickou invencí, která čerpá sice z lidových písní, nikde je však nenapodobuje, jen zachovává jejich podstatu,

⁶ J. M. Květ, Živá slova, str. 115

specifický ráz. Po formální stránce je dílo dokonalé, výrazově velmi působivé a přiléhavé k Zeyerově textu. Orchestrace je po vzoru Dvořáka úsporná a zvukově bohatá. Dílo je pro Suka přelomové, našel v něm svůj osobitý lyricko-epický výraz. Některé motivy, zejména motiv vyjadřující smrt, ho provázely celou další tvorbou.

V roce 1898 se konal sňatek Josefa Suka s Otylkou Dvořákovou. V následujících letech šťastného manželství vznikla díla vyjadřující radostný životní pocit, pohodu, optimismus – Deset zpěvů pro ženský sbor op. 15, Čtyři skladby pro housle a klavír op. 17, Pohádka – suita ze scénické hudby k Radúzovi a Mahuleně, Čtyři zpěvy pro mužský sbor, Suita pro klavír op. 21 (přepracovaná Sonatina), hudba k legendě Pod jabloní na básnický text Zeyera, oslavující zralou lásku muže a ženy.

V prosinci 1901 se manželům Sukovým narodil syn Josef, velkou radost však kalila srdeční choroba Otylky, která se začala projevovat v těhotenství. Postupně se stav ženy zlepšil a Suk vyjádřil vděčnou radost v klavírním cyklu Jaro op. 22 a a Letními dojmy op. 22 b. Mezitím pracoval na Fantazii g moll pro housle a orchestr, ale odložil ji k přepracování na další rok. Fantazie vyjadřuje neklid a obavy, nejasné tušení pohromy, zároveň je plná vroucího citu a něhy. Patří bezesporu k nejlepším houslovým koncertům 20. století. Úzkost a neklid se ještě stupňují ve Fantastickém scherzu g moll pro velký orchestr op. 25 a symfonické básni pro velký orchestr Praga. Myšlenka oslavit Prahu vznikla během turné po Španělsku. Tam ho 1. 5. 1904 zastihla zpráva o smrti A. Dvořáka. Suk okamžitě odjel domů, zdrcen ztrátou drahého tchána a v obavách o zhoršené Otylčino zdraví. V těžké době pak nacházel útěchu v komponování Prahy, monumentálního díla oslavujícího milované město a vyjadřujícího lásku k vlasti.

Zároveň začal psát symfonii Asrael, původně zamýšlenou jako skladbu oslavující velkého skladatele Antonína Dvořáka. Během komponování Asraela se vážně zhoršil zdravotní stav Otylky. 5. července 1905 zemřela ve věku pouhých sedmadvaceti let. „Takový úděl osudu buď člověka zničí, nebo vynese na povrch vše silné, co v člověku dřímalo. Zdálo se, že mne stihne to prvé, ale zachránila mne hudba.“⁷ Smrt milované ženy změnila původní plán symfonie. První tři věty jsou věnovány památce Dvořáka, čtvrtá a pátá památce Otilie Sukové. Symfonie Asrael byla poprvé provedena v Národním divadle 3. 2. 1907. Hudba Asraela jako i pozdější Sukova díla byla některými kritiky označována za příliš subjektivní. Suk sice vyšel z vlastní bolesti, ale otázka života a smrti se dotýká všech lidí. Suk navíc dokázal velkou bolest překonat a dospět k poznání, že posilou v utrpení je všelidská

⁷ J. M. Květ, Živá slova, str. 116

láska. Ta překonává hrůzu ze smrti a je nejvyšším pozemským cílem člověka. Tak vyznívá závěr Asraela a v tomto duchu se nese další tvorba Josefa Suka až k myšlenkově vrcholnému dílu Epilog.

Po zkomponování symfonie Asrael se Sukova nejpálčivější bolest utiřila a vznikl intimní klavírní cyklus O matince, věnovaný malému synáčkovi. V témže roce začal pracovat na novém symfonickém díle - Pohádce léta. Dokončena byla roku 1909. V Pohádce léta je oslavena příroda a její útěšná, posilující moc. V roce 1909 vznikl také nejobsáhlejší a nejzávažnější klavírní cyklus Životem a snem, který Suk charakterizoval jako „jakýsi deník umělcův“⁸. Další závažnou skladbou je Druhý smyčcový kvartet z roku 1911. Byl na svou dobu natolik průbojný, že vyvolával zčásti nadšení a zčásti odpor. Suk byl označen v Německu za největšího anarchistu spolu s Schönbergem. O rok později byly dokončeny Mužské sbory op. 32.

Práci na skizze k nové velké orchestrální skladbě – Zrání – přerušila nemoc Sukova otce a jeho smrt v květnu 1913. Zanedlouho pak zemřela i jeho matka. Suka zároveň trápila i jiná okolnost: útoky odpůrců Antonína Dvořáka v čele se Zdeňkem Nejedlým. Po urážlivé kritice Dvořákových Svatebních košil z pera J. Bartoše vyjádřili čeští umělci včetně Josefa Suka svůj odpor proti zlehčování Dvořákova díla článkem v Národních listech nazvaným Protest. Na tento článek reagoval Zdeněk Nejedlý v časopise Česká kultura: „Kdybych já měl říci své mínění o Dvořákovi, nemohl bych dnes říci více než tolik, že mne Dvořák nezajímá. Pro mne jest to odbytá mrtvá kapitola z české hudby, kde pro ducha bádavého a tvořivého není mnoho co dělati.“⁹ Spolu s Dvořákem Nejedlý ostře napadal i Suka. Označil ho za intrikána, osočil ho, že manipuluje lidmi a ovlivňuje repertoár Filharmonie a Národního divadla. Suka nespravedlivá kritika zdrtila. Odjel do Křečovic a uvažoval i o omezení kvartetní činnosti v Čechách. Nakonec se Suk nad celou záležitost povznesl a život kvarteta pokračoval dál se stejnou intenzitou.

Rok 1914 znamenal rozpoutání 1. světové války a práce na Zrání tím byla opět zdržena. Začátek války znamenal nejistotu a obavy z mobilizace.

V září napsal Suk Meditaci na staročeský chorál Svatý Václave. Poprvé byla uvedena Českým kvartetem na koncertě Červeného kříže 4. 9. 1914. Kvarteto ji pak hrálo při svých koncertech jako protiváhu k povinné rakouské hymně.

Koncertní cesty Českého kvarteta byly válkou stále více omezovány. V té době měl tedy Suk více času na komponování. Především pracoval na Zrání.

⁸ J. M. Květ, Živá slova, str. 117

⁹ J. Suk, Dopisy o životě hudebním i lidském, str. 108

Skladba byla dokončena v létě 1917. O tomto svém díle řekl: „V pevně spjaté hudební formě naleznete všechny stupně lidského citění. V díle se ponořuji opět do jasů a tragických stínů života, ale ke konci zdůrazňuji ve velké fuze: Práce jest ta osvoboditelka. Po velké a vášnivé gradaci nastupuje ke konci hluboké ticho, ve kterém ale chví se hymnus životního kladu. Krásně mi to napsal přítel Bezděk: ‚V tom posledním klidu je láska k zemi, lidstvu, zvířatům a rostlinám.‘¹⁰ Zrání mělo premiéru 30. 10. 1918 v Praze na slavnostním koncertě pořádaném ke vzniku samostatné Československé republiky. Českou filharmonii řídil Václav Talich. Zrání mělo obrovský úspěch. Sukův přítel Boettinger jistě mluvil za mnohé, když mu psal: „...slyšeli jsme a viděli Vyvoleného, poklonili jsme se, jásali a bouřili a volali slávu Tobě, drahý náš příteli...jak jsme pyšní my všichni, že máme dnes takového umělce, takového Suka! Včerejšek byl spontánní, živou odpovědí na všechny pekelné útoky proti Tvému umění a Tvé osobě.“¹¹

Bohužel útoky na Suka neustaly, právě naopak. Z. Nejedlý nařkl Suka a České kvarteto z kolaborace s Rakouskem-Uherskem. Obvinil je, že pořádali dobročinné koncerty pro státní instituce bývalé monarchie. Případem se zabývala Maffie – čestný soud československé odbojové organizace. Ten prohlásil Suka a České kvarteto nevinnými – až 26.1. 1919. Na stranu Suka se okamžitě postavili umělci v čele s malířem H. Boettingerem. Suk se pod vlivem těchto událostí nervově zhroutil a několik měsíců se vzpamatoval doma v Křečovicích. Sílu a útěchu mu dodávali blízcí přátelé, kromě Boettingera především R. Veselý, O. Šourek, V. Talich, V. Štěpán, M. Bezděk a další. Trvalým následkem bylo však podlomené zdraví.

V dubnu 1919 odcestoval Suk s kvartetem do Holandska, Francie a Anglie, všude byli vítáni s největším nadšením. Provedení Sukových děl (Meditace a Druhý kvartet) bylo úspěšné, vyšly skvělé kritiky. V Holandsku bylo přijetí zvláště nadšené a vřelé. Suk píše v dopisech do vlasti, že zde má České kvarteto pověst přímo legendární. Ocenění v cizině působilo jako balzám na Sukovy poničené nervy.

Suk byl rozhodnut nevydat už nic ze svého díla, stále v sobě nesl hořkost z útoků Nejedlého. V roce 1920 napsal dvě vlastenecké skladby Legenda o mrtvých vítězích op. 36 b, která je věnována našim vojákům padlým v cizině, a sokolský pochod V nový život op. 35. Pochod V nový život byl zprvu přijímán s rozpaky. To Suka jen utvrdilo v úmyslu už nic ze svých skladeb nedat k tisku. Skladba O přátelství z roku 1920, věnovaná manželům Boettingerovým k 10. výročí sňatku,

¹⁰ J. M. Květ, Živá slova, str. 119

¹¹ J. Suk, Dopisy o životě hudebním i lidském, str. 161-162

proto vyšla až o čtyři roky později. V témže roce začal dozrávat skladatelův plán uzavřít myšlenkově své životní dílo velkou symfonickou skladbou, která by doplnila Asrael, Pohádku léta a Zrání a ve které by byla vyjádřena a završena jeho životní filozofie. Práce na obrovském díle trvala dvanáct let. Mezitím Sukovi přibyla pedagogická činnost. Členové Českého kvarteta byli roku 1922 jmenováni profesory Pražské konzervatoře, Suk se stal profesorem mistrovské školy a několikrát zastával i funkci rektora. Vyučování se věnoval s největší odpovědností a zaujetím. Znamenal pro své žáky totéž, co kdysi znamenal pro něho Dvořák. Věnoval se jim s nezištností a láskou a oni mu ji opláceli. Vychoval celou řadu významných umělců a skladatelů, k jeho žákům patřili mimo jiné Martinů, Bořkovec, Ježek, Ponc, Hlobil, Pícha, Štědroň, Vačkář, Reiner, Kalaš a mnozí jiní, mezi nimi i mnoho cizinců.

Náročná funkce rektora vyčerpávala Suka fyzicky i duševně, vedle ní stále pokračovala činnost Českého kvarteta. Sukův nepřilíš stabilní zdravotní stav se často horšil. V květnu 1926 se léčil v Luhačovicích po kataru průdušek, podruhé znovu v roce 1933. Pro zdravotní potíže a špatný nervový stav byl nucen ukončit své působení v kvartetu. Bylo to právě v jubilejním čtyřicátém roce od založení Českého kvarteta. Několik sezón hrál pak místo Suka Stanislav Novák, ale Sukův odchod znamenal konec tohoto slavného souboru.

V roce 1932 dokončil Suk Epilog, což znamenalo rovněž velké vypětí. Epilog je věnován Václavu Talichovi, velkému dirigentu a dokonalému tlumočníku jeho symfonických děl. Premiéra se konala 20. 12. 1933 v Praze za řízení V. Talicha. Provedení mělo triumfální úspěch.

Takto sám tvůrce shrnul myšlenkovou náplň díla: „Dílo prochází zase celým lidským životem, do přemýšlení o smrti a do hrůzy z ní zazní píseň pozemské lásky a vše to vyústí v nadšený zpěv osvobozeného lidstva. Není smrti, to, oč usilujeme, o to usiluje a bude usilovati lidství od věčnosti do věčnosti. Beze smrti nemohl by povstati život nový a věčný, a proto dle slov Písma: Smrti, kde hrot tvůj, kde osten tvůj?“¹²

Po ukončení tohoto vrcholného díla se vyčerpaný Suk přestěhoval z Prahy do Benešova, aby měl blíž ke své rodině do Křečovic a aby žil stranou rušného života. Jeho 60. narozeniny byly oslavovány velkolepě zejména uváděním jeho děl. Byl mu udělen titul čestného doktora filozofie Masarykovy univerzity v Brně a za Epilog získal Smetanovu cenu za rok 1933.

¹² J. M. Květ, Živá slova, str.118

Od roku 1934 trpěl Suk vleklými zdravotními potížemi – vyčerpáním, nervovými záchvaty a nespavostí, zánětem průdušek. 29. 5. 1935 zemřel v Benešově na selhání srdce.

Na jeho pohřbu promluvil mimo jiné Václav Štěpán, který se přihlásil jménem českých hudebníků k Sukovu odkazu: „ Kéž Tvůj duch je svou dobrotou, bohatstvím a poctivostí všudypřítomen mezi námi. Kéž čeští skladatelé jdou vždy ve Tvých šlépějích, ne epigonským rozřeďováním, které jsi tolik potíral, ale v tradici Tvého nesmlouvavého úsilí o myšlenkovou velikost, formovou ukázněnost, invenční originalitu a technickou vytříbenost. Kéž naši umělci výkonní nepřestanou pomáhat šíření a pochopení Tvého umění, neboť je povede k pokoře, nezištnosti, k službě, která je nejvyšším ideálem hudební reprodukce.“¹³

A jak viděli Sukovu osobnost a dílo jeho přátelé a žáci?

„Josef Suk a Otokar Březina nevyzpívávají již jenom svůj život, dějiny své duše, ale chorál všech bytostí této země. Jejich vidění je žhnoucí, nadosobní, sluncem lásky hoří jejich srdce a k poslednímu Tajemství Kosmu –samotnému srdci lásky – upírají se jejich zanícené oči, oči proroků strašného, ale zároveň i sladkého života země, oči pokorných objevitelů Kosmu.“¹⁴

„...byl typem umělce nesensačního, neafektovaného, nápadného jen svou prací a nevtíravou příjemností své osoby.

...Všimněte si, že každé jeho dílo je tuhým bojem za něco krásného proti něčemu špatnému.

...V nás žácích probudil brzo synovskou příchyllost a důvěru...Opravoval naše skladby, jako by byly jeho. Mnoho toho teoreticky nenamluvil, ale nebyl-li jsi, kamaráde, dosti pitomý, stačilo ti, abys věděl, oč jde. A zpíval-li někdy vášnivě tu tvoji vzácnou melodii, radoval ses jako dítě a cítil ses rázem slavný a obávaný. A vzal-li tě s sebou na víno, byl to svátek, z kterého jsi žil celý týden. Tak to bylo.“¹⁵

¹³ O. Pičman, Lidská tvář Josefa Suka, Město Benešov 2002, str. 107

¹⁴ Miloš Bezděk, Josef Suk a Otokar Březina, in: J. M. Květ, Josef Suk, Studie a vzpomínky, str. 451

¹⁵ Vačkářův projev po smrti J.Suka, in: J. M. Květ, Živá slova, str.193 - 194

Seznam popisovaných skladeb

(letopočet v závorce označuje rok prvního vydání)

Fantaisie-Polonaise op.5 (1893)

Klavírní skladby op. 7 (1894)

1. Píseň lásky
2. Humoreska
3. Vzpomínky
4. Idylky
5. Dumka
6. Capriccietto

Humoreska C dur s.op (1894)

Nálady op. 10 (1896)

1. Legenda
2. Capriccio
3. Romance
4. Bagatela
5. Jarní idyla

Klavírní skladby op. 12 (1896)

- I. Allegro moderato
- II. Adagio, ma non troppo
- III. Allegro, ma non troppo
- IV. Andante con moto
- V. Allegro vivace
- VI. Allegretto
- VII. Andante

Vesnická serenáda s.op. (1898)

Suita op.21 (1901)

I. Adagio. Allegro vivace (Attacca ad libitum) - II. Menuetto. Moderato (Attacca ad libitum) – III. Dumka. Adagio ma non troppo (Attacca ad libitum) – IV. Allegro ma non troppo

Jaro op.22a (1902)

1. Jaro
2. Vánek

3. V očekávání
4. *** (attacca subito)
5. V roztoužení

Letní dojmy op. 22b (1902)

1. V poledne
2. Hra dětí
3. Večerní nálada

O matince

Prosté klavírní skladby svému synáčkovi op.28 (1908)

1. Když byla matinka ještě děvčátkem
2. Kdysi zjara
3. Jak zpívala matinka za noci chorému děcku
4. O matčině srdci
5. Vzpomínání

Životem a snem

Deset skladeb pro klavír op.30 (1909)

1. Allegretto moderato (S humorem a ironií, místy rozduřně)
2. Allegro vivo (Neklidně a nesměle, bez silnějšího výrazu)
3. Andante sostenuto (Tajemně a velmi vzdušně)
4. Poco allegretto (Zamyšleně, později stále výbojněji)
5. Adagio. K uzdravení mého syna (Klidně, s hlubokým citem)
6. Moderato quasi Allegretto (S výrazem tiché, bezstarostné veselosti)
7. Adagio non tanto (Jednoduše, později s výrazem drtivé moci)
8. Vivace (Jemně, švitorně)
9. Poco andante (Šepotavě a tajemně)
10. Adagio. Zapomenutým rovům v koutku hřbitova křečovického (Snivě)

Ukolébavky op.33 (1914)

1. Nad spícími děcky
2. Popěvek
3. Sentimentální sebareparodie (na pouliční písničku)
4. K uzdravení
5. Vánoční sen
6. Smrti, přijď jen tiše!

O přátelství op. 36 (1924)

Epizody s.op. (1924)

1. Andante
2. Ella-polka
3. Lístek do památníku
4. O Štědrém dni

Raná tvorba (1892 – 1897)

Josef Suk Otakaru Šourkovi, Praha, 25. 5. 1921¹⁶

Milý příteli!

Že jsme si řekli o Fantastickém scherzu to, co já dávno vím a cítím, vrtalo mi mozkiem. Mnohé dílo z mládí mám rád a sám jsem dojat, když je slyším, ale klavírní kvintet, ouvertura „Pohádka zimního večera“, Symfonie E dur a Fantastické scherzo jde jaksi mimo mé tvoření, tím jsem si jist. Přemýšlel jsem o tom, kde mám hledati příčinu (vždyť jsem vždy poctivě pracoval a zdravě cítil), a když jsem od počátku rozebral své dílo, uvědomil jsem si konečně, že tato díla, která nejdou z nitra, vpadají vždy v dobu jakési nespokojenosti, kdy jsem hledal a ve svém nitru nenalézal – proto jsou více zevnější než citová. Díla toho druhu předcházejí ale vždy jakémusi novému hnutí ve mně, které mne vede k dílům stále opravdovějším, citovějším a hlubším.

Zašel jsem si ve vzpomínkách až k samým počátkům, do doby, kdy jsem se náramně divil, že Stecker a Dvořák spatřují ve mně nadaného mladíka. Dvořák mne vedl, ale neučil vlastně - málokdy mně co opravil -, byl mi tedy spíše rádcem než učitelem. Důkazem toho jest, jak projevil Dvořák přání, bych osvobodil se od patosu kl. Kvarteta a Dram. ouvertury zazpíváním něčeho zdravého v dur. Povstala z toho naše milá Serenáda pro smyčcové nástroje, hodně sice dvořákovsky zbarvená, ale přece jen v poslední větě jeví silnou snahu po oprostění se z tohoto vlivu. Technická stránka dílka jest takřka dokonalá a nikde neubíjející mladistvý cit. Tedy dílko skromné, ale ve svém smyslu dokonalé. To akcentuji oproti dílům, jež následují. Dvořák odjel do Ameriky, ztratil jsem učitele a rádce a byl jsem sám, ale cítil jsem povinnost tím více pracovati a vyznamenati se, až se mistr vrátí. Tedy klavírní kvintet! Začínám opět pateticky, ale není to již zdravý patos prvých děl, jsem citový, ale není to již tak mladistvé a horoucí cítění volných vět dřívějších. Rozšiřuji si formu oproti svým dřívějším dílům, - jsem povídavý, pomáhám si sekvencemi v gradacích. Vědomí zodpovědnosti před sebou mne činí nervózním, - chci výše – zajisté - , ale cit zápasí s technikou a zase naopak. Proto vzniklo dílo vnější, které – ovšem – se velmi líbilo – kdo z posluchačů mohl vycítiti ten rozdíl, který teprve dnes chápu?

A hledám dále: Různé povídání o programové hudbě vede mne ku kompozici ouvertury k Pohádce zimního večera. Myslím, že hlavně toto povídání na mne účinkovalo, ačkoliv se též pamatuji, jak jsem zbožňoval Shakespearovu „Pohádku“.

¹⁶ Josef Suk, Dopisy, str. 217 - 219

Ale, běda! Forma pracně slévaná na různé děje z pohádky a děje násilně vtlačené do formy. –

V desátém opusu konečně dostávám pevnější ruku a z těch zmatků vlastním snažením vyprošťuji se zcela naším milým kvartetem B dur. Ta hezounká, již mnohem více sukovská než dvořákovská první věta, - volně deklamovaná (a jak rozumně dělána), a především adagio, které vzbudilo tehdy tolik podivení, ba i odporu (ve Vídni) a které účinkuje dnes po letech svým citovým obsahem tak silně na hrající a poslouchající. –

Jak po tomto dílku tak upřímně citovém mohla následovati symfonie E dur? Ptám se sebe a odpovídám: Byl jsem asi velmi rozumný chlapec, měřil jsem své schopnosti a přišel jsem asi k náhledu, že mnohem více toho neumím, než umím, a že se musím učit, že musím se zdokonaliti ve formě, že instrumentaci, kontrapunkt a jiné pomůcky musím ovládati jako věc samozřejmou. A v téže době studujeme s Wihanem díla klasiků a romantiků až po Brahmse. Tyto vlivy a touha po zdokonalení technickém asi mne vede k symfonii E dur. Vyplnila jistě své poslání, - divím se sám, jak je to vše přesné, jako kdyby to dělal profesor na berlínské „Hochschule“ – ale tato přesnost je hlavní ctností toho díla. (Až na scherzo později psané.) Tedy opět dílo, kdy cit ustupuje do pozadí před prací, - ale dílo samo je mi právě tou opravdovostí práce bližší než kupř. klavírní kvintet a později to staframentské Fantastické scherzo. –

A po této události měním se já a se mnou moje dílo. Pí. Hlávková zasílá mi Zeyerovu pohádku k hud. zpracování a já miluji dívku – Otilku-Mahulenu. Všecky učenosti jdou k čertu, mé srdce je plno lásky, sdílnosti, - učí se soustrasti k strastem jiných a je při tom stále dětsky prosté.

Fantaisie – Polonaise op. 5

Vznik skladby spadá do doby, kdy byl Suk teprve rok Dvořákovým žákem (1892). Toto rané dílo zaujme svým plným, bohatým zvukem, mladistvou energií a virtuozitou. Dlouhé plochy ve forte v krajních částech je potřeba rozvrhnout a výrazově odstínit. Například v prvních šesti taktech hlavního tématu (tempo di polonaise) můžeme hrát všechny tóny akordů plným orchestrálním zvukem, „pompézně“, jak je uvedeno na začátku. Podruhé se téma ozve o oktávu níž. Barva může být tlumenější. Při zvýraznění vršků a nepatrném oslabení ostatních hlasů zůstaneme ve znělém zvuku, který však už nezní tak velkolepě jako úvodní fanfára. Snažíme se o zpěvnost melodické linky a tón může být vřelejší. Z nižší dynamiky můžeme pak stavět gradaci k Tempo I. Ve středním dílu – *L'istesso tempo* – odstíníme oba vrchní hlasy, aby zněly plasticky a vzájemně se doplňovaly jako v rozhovoru.

Klavírní skladby op. 7

Cyklus skladeb, složený v rozmezí dvou let, ukazuje Sukovo hledání vlastní individuality. Opus 7 zahrnuje skladby nestejně zdařilé. Mladý skladatel se ještě potýkal s vlivy tehdejší salónní hudby. Vzorem na cestě hledání vlastního hudebního výrazu mu byl učitel Antonín Dvořák. Můžeme zde sledovat stopy jeho vlivu, zároveň je opus 7 dokladem toho, jak se začal utvářet Sukův vlastní osobitý styl.

Číslo 1 - **Píseň lásky** (1893) je z dosavadních Sukových skladeb nejvýznamnější. Je založena na jediném motivu, který se objevuje i v pozdějších Sukových skladbách jako symbol lásky. Vzletné gradace ve střední části svým dravým výrazem a harmonickou smělostí převyšují žánr salónní hudby. Výraz je ve vrcholech ještě přepjatě patetický, to však vyvažuje zdařilá výstavba frází, zajímavá práce s tématem a jeho motivy, jasný harmonický a modulační plán. Skladba je pro svou výraznou melodiku, vášnivý výraz a mladistvý rozlet pianisticky vděčná. O její popularitě svědčí i úpravy pro různé nástroje a četná vydání.

Při interpretaci Písně lásky je dobré podtrhnout nosné gradace, mohutný a barevný zvuk vrcholů, zajímavou práci s motivem a další výše zmiňované klady a zároveň potlačit určité slabiny, zvláště v krajních částech. Melodická linka je až příliš členěna pauzami na kratší fráze. Mohla by se tedy rozpadat, působit příliš zajíkávě. Celý první díl (18 taktů) by měl tvořit souvislou linii, nepřerušenu novými začátky tématu. Pauzy musíme chápat jako součást melodické linie, měly by být vyplněny napětím. Tím prodloužíme fráze a dodáme melodii delší dech. Celá první část by měla tvořit jediný gradační oblouk k vrcholu (takty 9 a 10) a zpět. Výraz má být vřelý, ne sentimentální, agogika decentní. Stále je třeba myslet na plynulost a jednotné tempo, aby skladba nevyzněla roztříštěně.

Číslo 2 – **Humoreska** (1893) je protikladem k předchozí skladbě. Lehce plyne v rytmu valčíku. Vylehčenost a vzdušnost jí dodává vstup melodie na lehkou dobu, propracovaná artikulace, lehoučká staccata, triolová zhoupenutí a tečkovaný rytmus. Skladba začíná VI. stupněm (g moll v hlavní tónině B dur), pak postupuje přes septakord VI. stupně na dominantu a konečně tóniku. Zajímavý a nečekaný je postup na septakord II. stupně v pátém taktu - má otevřený závěr, otvírá prostor pro planulé navázání závětí. Prolínáním tónin dur a moll získává skladba charakter úsměvu lehce zastřeného melancholií. Krátký střední díl přinese vzrušení díky modulacím a prolínání hlasů. Vrchol

se pak rychle rozplyne a hudba se vrátí k původní hravosti a bezstarostnosti. Závěr je líbezný, hravý, ještě více vylehčený zdobením vrchního hlasu. Skladba je vtipná, nápaditá, plná překvapivých harmonických spojení – to dává možnost širokého spektra barevných odstínů zvuku, náhlých změn nálady. Hned je zvuk třpytivý, hned zas mírně zastřený mollovou tóninou. Artikulace by měla být zřetelná, nesmazaná pedálem. Výraz oživí jemné agogické nuance, stejně jako vtipné akcenty.

Číslo 3 – **Vzpomínky** (1892) byly původně psány jako píseň na slova Lenauova, potom teprve přepracovány pro klavír. Hudba Vzpomínek je velmi emotivní, ve výrazu až přepjatá. Gradace nedosahují vnitřní energie a působivosti Písně lásky. Postrádají tah a dlouhý dech je krácen až stereotypně působícími sekvencemi. Výrazově není skladba tak bohatá, setrvává v náladě lehké melancholie až sentimentality. Smutek není ještě prožitý, výrazové prostředky jsou konvenční. Interpret může tyto slabiny zmírnit tím, že propojuje fráze v co nejdelší celky (např. neuzavřeme druhý takt, ale propojíme ho s následujícím). Průtahy a odtahy spíše potlačíme, aby nevyznely naříkavě. Střední díl oživíme ostřejšími a vylehčenými staccaty, výraznějšími akcenty obohatíme rejstřík nálad. Gradace je třeba hrát s velkým vnitřním napětím. Agogické výkyvy, podobně jako v Písni lásky, by měly být uměřené.

Číslo 4 – **Idylky** (1891) tvoří dvě drobné skladby.

První má měkký pastorální výraz, zpěvnou melodii a plyne v mírném tanečním rytmu. Některá místa svou stylizací připomínají styl Bedřicha Smetany (např. takty 36 až 43). Takty 29 až 32 je třeba plasticky vypracovat. Ve středním hlasu se přidává imitace, která svým dynamickým vrcholem propojuje dvoutaktí tvořená melodií.

Druhá Idylka je zamyšlenější, niternější. Působivé je harmonické zpracování motivu. V jedenáctém taktu hudba nečekaně moduluje do des moll – získá tím až nadzemskou lehkost. Při interpretaci je důležité využít všech modulací a změn tónorodu k barevnému odlišení motivu. Hudba by měla mít klid, ale je třeba volit takové tempo, aby se dílčí fráze dobře pojily, aby se udrželo napětí a plynulost pohybu.

Číslo 5 – **Dumka** (1892) je zdařilým spojením lidově působící melodiky s jadrným polkovým rytmem. Má tři díly, střední je v charakteru kontrastní. Melodikou, rytmikou, harmonickými postupy i způsobem ozdobování melodie vykazuje Dvořákův vliv. Zároveň se tu projevuje snaha o samostatné zpracování žánru dumky. V příklonu k slovanskému

žánru, k slovanské melodice je počátek cesty vedoucí k nalezení vlastního lyricko-epického slohu, který se plně rozvinul v Radúzovi a Mahuleně

Melodická linka představuje plynulý zpěv, vznáší se nezávisle a nerušeně nad doprovodem, doprovod kráčející po čtvrtěových notách by neměl narušovat její plynulost. V ozdobování tématu je třeba zvýrazňovat zajímavé změny artikulace, která dotváří jemné proměny nálady. Střední taneční díl by měl tvořit co největší výrazový kontrast k zadumaným krajním částem.

Číslo 6 – **Capriccietto** bylo složeno v létě 1891, je tedy nejstarší skladbou cyklu. Má taneční rytmus a hravý, rozmarný charakter. Ten je dán prudkými kontrasty dynamiky a výrazu (*forte appassionato* se střídá s *piano scherzando* na krátké ploše čtyř taktů), také prolínáním tónin (téma začíná v a moll, končí v F dur). V taktech 9 a 10 zní téma v altu, nad ním se rozvíjí zpěvná protimelodie. Oba hlasy je třeba dobře odlišit artikulací. Spodní hlas – téma - hrajeme portamento. V taktech 13 a 14 zní totéž s tím, že melodie ve vrchním hlase je v artikulaci změněna – místo *legata* je rozčleněna odtahy a *staccaty*. Téma v altu zůstává v portamentu. Tím se takty 13 a 14 odliší v charakteru od taktů n9 a 10 – jsou hravější, rozpustilejší. Tato skladba nepřináší velké technické ani výrazové obtíže, vyžaduje ale kvalitu úhozu a smysl pro detail.

Humoreska C dur

Složena v roce 1894, byla věnována řížskému nakladateli Pavlu Neldnerovi, příteli a propagátorovi Českého kvarteta v Pobaltí. Polkový rytmus je ozvláštněn akcenty, posunutými vždy na lehkou dobu v taktu, hudební fráze začínají od druhé doby. To podtrhuje vtip a svěží taneční charakter. Při hře je důležité zachovávat předepsanou artikulaci, která je významným prvkem tohoto charakteru skladby. Je proto třeba zvolit prstoklad tak, aby všechna legata a frázovací obloučky byly propojeny prsty. Pedál užíváme jen opatrně, jinak by zanikly zajímavé artikulační detaily. Tón by měl odpovídat charakteru – musí být průzračný a křehký, zároveň hřejivý a plný humoru.

2.4 Nálady op. 10

Nálady vznikly částečně na cestách s Českým kvartetem na jaře 1895. Oproti dřívějším opusům vykazují větší propracovanost a samostatnost jednotlivých hlasů, jednotu formy a zároveň výrazovou rozmanitost. Suk tu zřetelně pokročil na cestě od salónně zbarvených skladeb k hlubšímu výrazu. Podle vzoru Smetany a Dvořáka se přiklání k slovanské lidové písni, kterou zpracovává svébytným způsobem a která se stane základem jeho melodiky.

1. Legenda

První skladba cyklu promlouvá vážným, velebným hlasem, má zvláštní, tajemné staroslovanské kouzlo. V tom lze spatřovat předzvěst pozdějšího díla Radúz a Mahulena.

Skladba je třídílná. Je vystavěna z jediného tématu. Jednotlivé periody jsou nestejně dlouhé, vzájemně jsou melodicky i harmonicky propojeny. Jejich plynulé navazování dodává hudbě dlouhodečnost:



Téměř v celé první části tvoří doprovod arpeggiované akordy, podtrhující zadumaný, starodávně působící výraz. Znějí jako harfa či loutna, doprovázející vypravěče.

Střední díl zpracovává úvodní téma. Jeho zkrácená podoba zabírá čtyři takty.



S každým opakováním nabývá na intenzitě, přibírá zahuštěnější doprovod a protihlasy. V taktu 31 se téma zkrátí na třítaktí a v imitaci se prolíná ve vrchním a středním hlasu. Vyústění gradace tvoří takt 56 – Adagio. V rozmezí pouhých čtyř taktů se hudba ztiší až k pianissimu a nastupuje třetí díl.

Ten uvádí hlavní téma v úvodní rozvinuté podobě. Má nyní živější charakter díky neustále probíhajícím sextolám v doprovodných hlasech. Arpeggiované akordy zazní jen v několika taktech. Hudba se ještě naposled vzepne k vrcholu v taktech 27 až 29. Skladba končí v pianissimu připomínkou hlavního tématu v tenorovém hlase.

V interpretaci je třeba vystihnout zadumaný, baladický ráz, spojit „vyprávěcí“ charakter melodie s její zpěvností a dlouhým dechem. Arpeggiované akordy v doprovodu podbarvují melodii, aniž by narušily její plynulý tok. Ve středním dílu by měla být dlouhá gradační plocha dobře vystavěna, aby napětí gradovalo až v taktu 56. Po taktu 31 může dynamická hladina klesnout, aby plasticky vyznělo křížení hlasů. Všechny modulace je dobré ve zvuku barevně odlišit. V závěrečném dílu by měly šestnáctiny v doprovodných hlasech znít co nejjemněji, zároveň zřetelně, vyrovnaným zvukem.

2. Capriccio

Nálada této skladby plně odpovídá názvu. Rozvernost a hravost jsou vyjádřeny rytmickou pestrostí – užíváním synkop, hravých triol, tečkovaného rytmu ve staccatech. Ráz skladby také podtrhují časté změny tempa. V úvodu se rozběhnutý proud hudby vždy po čtyřech taktech vyčkávavě zastaví na VI. stupni. Váhavě mu odpovídá dvoutaktí označené meno mosso v nízké dynamice.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked *f marcato* and features a triplet of eighth notes in the right hand. The second system is marked *meno mosso* and includes dynamic markings *p* and *rit.* with a fermata. Both staves have 'x' marks under certain notes, likely indicating specific performance techniques or corrections.

Druhá část prvního dílu skladby má odlehčenější ráz – vrchní hlas ani bas už nejsou zdvojeny v oktávách, z důrazných akcentů úvodu zbyl jen jeden na lehké době v prvním taktu; hudba jako by se vznášela na špičkách díky vylehčeným staccatům v pianu. Také tempo je rychlejší a plynulejší, bez zastavování. Až po osmi taktech se tempo zpomalí a celý oddíl končí zopakováním tématu v úvodním tempu i dynamice.

Střední díl je nadepsán *Allegro scherzando*. Nálada se projasní v durové tónině, hravost a živost jí dodávají také šestnáctiny vesele poskakující ve staccatech. Doprovod převzal synkopovaný rytmus z melodie. Rytmicky i melodicky vychází tento díl z předchozího. Střídají se tu staccatované šestnáctiny, rytmická figura s dvaatřicetinovou triolou z 2. taktu úvodu a synkopovaný rytmus ze vstupního taktu skladby.



Repríza proběhne téměř beze změny. Na konci je připojena krátká koda, tvořená zrychlujícími se dvaatřicetinami ze závěru středního dílu.

Capriccio je náročné po úhozové stránce. Vyžaduje rychlou tvorbu tónu, dokonalou artikulaci a zřetelnost rychlých skupinek not v poměrně vysokém tempu. Skupiny dvaatřicetin by měly znít perlivě, průzračně a se stejnou lehkostí v pravé i levé ruce. Tečkovaný rytmus hrajeme ostře, aby byl dobře odlišený od triol, staccata špičatě, vylehčeně.

3. Romance

Romance má podobný ráz jako Legenda. Nalezneme zde podobnost v utváření melodiky, nejen v jejím celkovém charakteru, ale i ve shodných intervalových postupech. Nejnápadnější je podobnost čtvrtého taktu v Romanci s první taktem a první osminou druhého taktu v Legendě. Melodický obrys tvoří v obou případech vykročení čisté kvarty a následující dva sekundové kroky. Rovněž

doprovod je v úvodu místy tvořen arpeggiovánými akordy a v závěru v base probíhajícími šestnáctinami.

Andante con moto

p *espress.*

P *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x*

pp *cresc.*

Romance nemá jasně ohraničené kontrastní díly. Na malé ploše dvou stránek se však rychle střídají emoce a dynamické změny. Přesto skladba nepůsobí roztříštěným dojmem. Tmelí ji motivická propracovanost, vnitřní soudržnost frází i jasný harmonický plán. Harmonie se zde přitom střídají v rychlém sledu, hudba často moduluje a vybočuje – nejčastěji na základě chromatických spojů a terciové příbuznosti. Už v této skladbě se projevilo Sukovo umění skrývat tóninu důsledným vyhýbáním se tónice. Zároveň se však přítomnost tonality nikde neztrácí. Tento postup rozvinul Suk k velkému mistrovství a hojně ho využíval (např. ve skladbě Jaro – úvodní dvě stránky). Na tehdejší dobu to bylo harmonické myšlení velmi moderní. Dalšími prvky pro Suka typickými jsou chromatické postupy hlasů (např. takt 22), polymelodika – dva rovnocenné hlasy znějí současně v sopránu a altu (takty 17 až 20), užití prodlevy (např. tón h v závěru skladby).

V interpretaci je důležité, aby skladba tvořila celistvý obraz. Klavírista by měl mít na paměti vývoj frází, jejich propojování a směřování k hlavnímu vrcholu. Při usilování o soudržnost a celistvost nesmíme zapomenout na detailní vypracování a odstínění jednotlivých hlasů, zvláště ve složitější střední části skladby.

4. Bagatela

Je oproti předchozím částem, zejména Legendě a Romanci, výrazově odlehčenou skladbou. O to propracovanější je v detailech - v rozmanité artikulaci, ve frázování jednotlivých hlasů (většinou jde o trojhlas), v jemných zvukových nuancích nápadité harmonizace. Díky tomu se podobá drobnokresbě.

Průběh skladby je poklidný, hudba plyne bez větších výrazových vzruchů a agogických změn. Skladba je orámována houpavou, líbezně prostou melodií, tvořenou terciiovými kroky:

The image shows a musical score for a piece titled 'Bagatela'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. Dynamic markings like 'p' (piano) and 'x' are present. The piece is characterized by its delicate and intricate texture, typical of a bagatelle.

Vrchní a spodní hlas postupují také v intervalu tercie. Střední hlas s ligaturami a nástupy na druhou dobu v taktu oživuje téma rytmicky. Takt 21 přináší oživení změnou stylizace (akordy v obou rukou místo jednoduchého trojhlasu, místo legata portamento a staccato). Hudba této části vychází z hlavního tématu.

Půvabný střední díl *pp tranquillo* rozvíjí motiv z taktu 23 v něžnou klesající melodii se zajímavým frázováním – poslední doba taktu je opatřena akcentem, je tedy synkopou, a zároveň přesahuje ligaturou do dalšího taktu, je tedy současně i první dobou následující fráze – viz ukázka na další stránce:

Dynamický a výrazový vrchol tvoří takty 56 až 59.

V repríze je úvodní téma bohatě zdobeno chromaticky postupujícími hlasy. V kodě zazní zkracovaná podoba tématu středního dílu tranquillo.

Bagatela vyžaduje detailní vypracování hlasů, proměnlivost úhozu, jemné odstíny barev, smysl pro plastickou hru.

5. Jarní idyla

Nálady uzavírá Jarní idyla. Jasná, radostná nálada je vyjádřena prudce stoupající melodií ve staccatu. Přidávající se druhý hlas také směřuje vzhůru, čímž podporuje vzletný a dychtivý charakter hudby.

Vivace

Po vzrušeném prvním dílu s výrazovým vrcholem v taktu 20 nastoupí střední díl (takt 33) v dynamice pianissimo a vnese do skladby uklidnění a lyrický výraz. Melodická linka je výrazně rytmicky členitá, přesto se vine v jediné souvislé frázi přes deset taktů. Doprovod v levé ruce přispívá k plynulému toku svým pravidelným triolovým pohybem rozložených akordů. Rozložené akordy doprovodu jsou členěny po třech, tím vybočují ze čtyřdobého taktu – členění přesahuje taktové čáry:

9

Tato desetitaktová perioda je asymetrická. Její dílčí fráze jsou vzájemně propojeny v jediný pevně stmelovaný celek, jejich začátky a konce do sebe organicky vrůstají. Tíhnutí k asymetrii se u Suka projevovalo už v dřívějších skladbách, ale ne v takové míře jako zde. Později Suk zcela opustí pravidelné členění a pohybové síly hudební myšlenky už budou samy formovat tvar hudební fráze a přizpůsobovat si i délku samotných taktů.

Rytmicky zajímavé jsou takty 57 až 63. K staccatovým šestnáctinám melodie se přidává triolový doprovod v levé ruce. Vrchní noty triol tvoří zároveň protimelodii.

Návrat prvního dílu začíná v taktu 72. Mohutná gradace připraví vrchol skladby (takt 100). Devět taktů před koncem z nejnižší dynamické hladiny v místě, kde už bychom čekali ztišený závěr, vytryskne nečekaně energie v jásavou fanfáru. Teprve potom hudba dozní v připomínce úvodu skladby.

Jarní idyla znamená značný krok vpřed v Sukově vývoji. Naznačuje už jeho budoucí směřování. Je to skladba výrazově bohatá a rozmanitá, do detailu propracovaná. Spojuje se zde drobnokresba s mohutnými gradačními plochami. Pro dobrou interpretaci je spojení detailu a celku v této skladbě prvořadé.

2.5 Klavírní skladby op.12

Cyklus osmi skladeb věnovaných „slečně Otylce Dvořákové“ složil Suk v červnu (č.1) a v září roku 1895. Oproti Náladám op.10 mají Klavírní skladby op.12 intimnější ráz. Citové pouto mezi Josefem Sukem a Otylkou bylo stále pevnější a mladý skladatel měl jistě při psaní před očima obraz milované dívky. Také na něho silně působilo kouzlo rodného kraje, kde trávil prázdniny před podzimní kvartetní sezónou.

1. Andante

Tato skladba vyšla už dříve samostatně (v červenci 1896) v Hudebních květech K. Weise s názvem Meditace. Suk ji napsal poté, co se musel na dlouhou dobu rozloučit s Otylkou před prázdninovým zkoušením s kvartetem, proto má tesknou náladu. Ve středním dílu dokonce skladatel cituje lidovou píseň Loučení, loučení. Citace není doslovná. Její začátek postupuje z vrchního do středního hlasu provázen protimelodií v sopránu. Hrajeme ho výrazněji zpěvným tónem, velmi lehce hrajeme doprovodné hlasy.

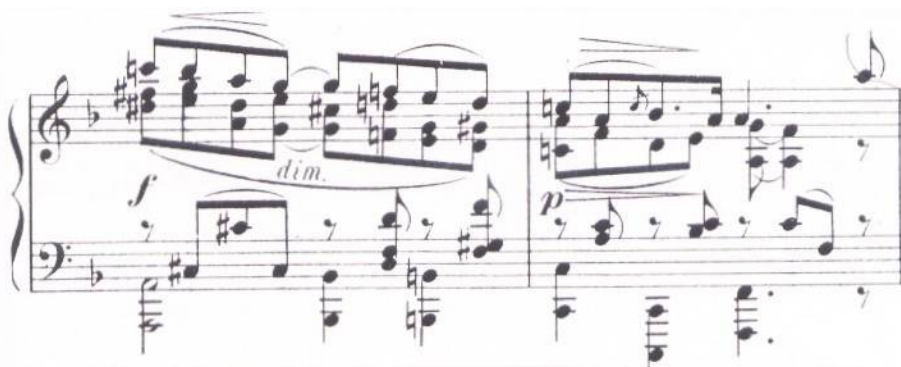


The image shows the beginning of the musical score for 'Andante'. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo'. The score starts with a treble clef and a bass clef. The right hand begins with a melody in the soprano register, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and the mood is 'tranquillo'.

Krajní části jsou vystavěny z čtyřtakového tématu. Je tvořeno melodií sestupující po sekundách. Svůj vrchol a nejvyšší bod má ve třetím taktu. Střední hlas ji chromaticky proplétá a dodává jí teskný výraz.



The image shows a middle section of the musical score. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked 'p' (piano) and the mood is 'espress.' (espressivo). The score features a descending melodic line in the right hand, which is chromatically decorated by the middle voice. The left hand provides a harmonic accompaniment.



Při interpretaci bychom si měli dát pozor, aby výraz nesklouzl od posmutnělého k sentimentálnímu, příliš plačtivému. Proto hrajeme výrazně diatonicky postupující melodickou linku a jemně chromatické postupy – průtahy. Také co nejvíce vykleneme melodický oblouk ve druhém a třetím taktu, aby byla zdůrazněna protiváha k jinak klesající melodii. Zvýrazněným vyklenutím jí dodáme větší vnitřní náboj a živost. Před první dobou třetího taktu není dobré čekat, druhý a třetí takt co nejvíce propojíme, aby čtyřtaktové téma znělo co nejsouvisleji jako jeden pevný celek. V šesti taktech před závěrečným Poco meno mosso si všimněme imitace melodie v levé ruce. Přidává se jako kánon na třetí době taktu.

2. Allegro moderato

Má idylický ráz. Mírně zvlněná melodie se poklidně odvíjí ve dvojhlase, druhý hlas tvoří s melodickou linkou kvinty lesních rohů. Zhoupnutí na konci každého taktu – zastavení na posledním tónu a jeho zopakování v tečkovaném rytmu – dodává hudbě taneční charakter. Ten podtrhuje i zajímavý rytmus v levé ruce. Rozložené akordy nastoupí vždy na třetí osminu. Při interpretaci dbáme na to, aby nenarušovaly plynulost melodie, jen ji oživovaly a dodávaly jí vzdušnost a hravost.



Vliv Dvořáka se v této skladbě projevuje v harmonickém plánu úvodu: durová tónina, paralelní mollová, stejnojmenná durová (zde F – d – D). To je schéma pro Dvořáka typické.

Střední díl není svým charakterem kontrastní k úvodu. Jeho houpavý rytmus přebírá doprovod, nad ním se rozvíjí zpěvná melodie zdvojená v terciích, ve třetím taktu se rytmicky připojuje k doprovodu. Zní jako lidová píseň, nejen svou melodikou, ale i pravidelným členěním period (čtyři takty předvěti, čtyři takty závěti).

Návrat úvodního tématu – třetí díl skladby – přinese nečekanou změnu nálady. Téma vtrhne s velkou energií v tempu Allegro, takt je zkrácen na dvoučtvrtový, energii a ráznost podtrhují sforzata na druhé doby. Levá ruka se připojuje také na lehké době v imitaci melodie.

Synkopovaný rytmus, živé tempo, staccato, střídavé nástupy melodie v obou rukou – to vše dodává závěrečné části dynamičnost, vtip, hravost. Třetí část co nejvíce odlišíme charakterem od předchozích, zdůrazníme zmíněné prvky. Skladbu uzavírá návrat třídobého taktu – Tempo I. Hudba se rozplyne v poklidné, zasněné náladě.

3. Adagio, ma non troppo

Tato skladba je výrazově nejhlubší a nejniternější z celého cyklu. Začíná dvojnásobným zopakováním rytmické figury, která prostupuje celou skladbu – ve středních hlasech i jako součást melodie. Stmeluje skladbu v jeden pevný celek.

Melodie plyne v dlouhodechých frázích. Zmíněná rytmická figura je i pojítkem uvnitř fráze, pomáhá co nejvíce propojit melodickou linku. Většinou je psaná v tenoru pod půlovou notou melodií, napomáhá ji zvukově napojit na další dobu taktu.

Pianista by se měl snažit vést melodii bez přerušení napětí, nekouskovat ji po dvou taktech. Rytmickou figuru sice tvoří rychlejší hodnoty – šestnáctiny, má však charakter klidné vážnosti. Není prvkem jen rytmickým, ale i melodickým, hrajeme ji proto zpěvně. V úvodní frázi tvoří drobná melodická vyklenutí. Tempo volíme takové, abychom byli schopni udržet napětí a plynulost melodie, tedy ne příliš pomalé (ma non troppo v názvu). Plochy opatřené repeticí bychom neměli hrát dvakrát zcela stejně, nabízí se různé možnosti, jak je výrazově a dynamicky odlišit. Nesmí se však porušit základní charakter a dynamická hladina, jde o jemné nuance. Jednotlivé hlasy je třeba zvukově odstínit, hrát velmi plasticky.

Vývoj hudby směřuje k vrcholu skladby ve střední části (takty 26 a 27). Poté se hudba vrátí do původního klidu a končí opakovanou rytmickou figurou, která na závěr zazní v augmentaci.

4 . Allegro, ma non troppo

Tato část přináší po předchozí vážné a zahloubané skladbě odlehčení. Díky živému tečkovanému rytmu, jemnému vtipu a bezstarostné náladě má ráz humoresky. Radost tu

není vyjadřována bouřlivě, spíš má výraz tichého štěstí. Lehký nádech zadumanosti dodává skladbě míšení tónin gis moll – H dur. V krajních částech hrajeme staccata vylehčeně, tanečně, tečkovaný rytmus ostře. Živost a vtip podtrhneme jemnými agogickými nuancemi. Na druhém a třetím řádku druhé stránky zvýrazníme chromaticky postupující protihlas. Vrchol úvodního dílu tvoří takt 29.

Ve středním dílu se tečkovaný rytmus přenesse do středního hlasu, ve vrchním zní líbezná zpěvná melodie.

Zvukově je třeba obě pásma odlišit, tečkovaný rytmus hrajeme co nejjemněji, rytmicky ne tak vyostřeně jako v úvodu. Nesmí narušit zpěv v sopráně. Jednotlivé periody odstíníme jemnými zvukovými a náladovými nuancemi. Celý střední díl je něžný, hravý, zvukově by měl být průzračný. Pedál tedy užíváme jen střídavě, pouze k propojení melodické linky, tečkovaný rytmus by si měl zachovat vzdušnost a zřetelnou artikulaci.

Vrchol třetí části (reprízy prvního dílu) i celé skladby tvoří takty 114 až 116. V závěru je odplývání hudby v tečkovaném rytmu v nejjemnější dynamice přerušeno různými akordy dominanty a tóniky.

5. Andante con moto

Tato skladba je charakterem a melodikou podobná třetímu číslu, odvíjí se poklidně, bez dramatického vzruchu. Krajní díly působí více staticky, než v č. 3, rytmus zde není tak výrazný. Vrchní a střední hlas v pravé ruce se rozvíjí v protipohybu po sekundách a vrací se zpět v pravidelném pohybu osminových not. Poklidný výraz dodává skladbě i

synkopovaná prodleva v base, která setrvává na stejných tónech po celých šestnáct taktů. Metricky je skladba založena na střídání čtyřčtvrtových a dvoučtvrtových taktů.



Ve druhé periodě se ve středním hlasu přidává melodie v kánonu. Aby skladba nepůsobila fádně, je důležité vystavět větší celky. Každé dvoutaktí by mělo mít vývoj k dalšímu. Je třeba stanovit vrchol fráze, směřovat k němu a výrazově a dynamicky odlišit jednotlivé dílčí fráze. Hlasy v kánonu hrajeme zvukově odstíněně. Pro velký rozsah hlasů v pravé ruce můžeme některé spodní tóny hrát levou rukou (např. v taktech 5, 7, 11 a dalších).

Střední díl uvozují akordy: tónika (As dur), subdominanta s přidanou sextou a sextakord E dur (dominanta k neapolskému sextakordu). Tyto tři harmonické spoje použil Suk později v cyklu Jaro (V roztoužení) a v Letních dojmech (Večerní nálada).



Střední díl pak pokračuje zpracováváním úvodního tématu. Přináší oživení po stránce rytmické i metrické (střídání s šestičtvrtovým taktem), pohyb uvnitř taktů se zrychluje triolami, šestnáctinami a tremoly. Celkové tempo se zvyšuje až k vrcholu v taktu 50. Střední díl je dynamický díky neustálému postupnému zvyšování tempa a střídání ploch v dynamicky kontrastních hladinách. Tuto dynamičnost je třeba co nejvíce zdůraznit, aby střední díl tvořil skutečný kontrast k poklidným, nevzrušeným krajním částem. Prudké střídání dynamiky a charakteru by mohlo zapříčinit to, že díl bude působit roztříštěně. Tomu zabráníme právě postupným narůstáním tempa a vnitřního napětí až k vrcholu (i v taktech s dynamikou piano), nikde nesmíme hrát pasivně. V Tempo I. – návratu úvodního dílu – zní téma prosvětleně v odlišné stylizaci – jen v jednohlasu. Doprovod je tvořen rytmickou figurou odvozenou z druhého taktu začátku

skladby. V kodě jsou uvedeny ony tři akordy z úvodu středního dílu rozvinuté do závěrečného As dur.

6. Allegro vivace

V rukopise je tato část nadepsána „Honba za motýlem“, v tisku podtitul chybí. Hudbu však tento název přesně vystihuje. Je hravá, radostná, pohyb trylků a následných rytmických figur připomíná třepetání motýlích křídel. Charakter skladby dokresluje vzdušný doprovod. Téma je tvořeno trylkem a motivem složeným z jedné noty osminové a dvou šestnáctinových. Tyto dva motivy prostupují celou skladbu.

The image shows the beginning of a musical score for 'Allegro vivace'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and starts with a piano (p) dynamic. The bottom staff is in bass clef and starts with a forte (f) dynamic. The music is in 3/4 time and features a lively, rhythmic melody in the right hand and a more complex, rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

Celá perioda (11 taktů) se opakuje o oktávu níž. Následujících devět taktů přinese nový rytmický prvek – trioly. Rychle se měnící harmonie a tónorod působí jako mihání křídel, jako střídání světla a stínu. (Harmonie postupují po sekundách stejně jako v taktech 2, 3 a dalších na začátku skladby.) Poté se téma z úvodu opakuje, melodie se nyní přesunula do levé ruky.

Střední díl přináší kontrast k předchozímu proměnlivému pohybu v podobě klidné, zpěvné, trochu zahloubané melodie. Nad ní se jako prodleva vznáší trylek.

The image shows a middle section of the musical score. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The bottom system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The music is in 3/4 time and features a more melodic and lyrical style compared to the beginning. The key signature has two sharps (F# and C#). The word 'espress.' is written above the first staff.

Těchto čtrnáct taktů se nyní opakuje, melodii převezme pravá ruka a v levé místo trylku znějí rozložené akordy. Následující takty označené ad libitum, působící jako kadence, jsou odvozené z melodického obrysu triol taktů 24 a dalších. Vnesou do bezstarostné nálady skladby vážnější tón a tempové uvolnění. Následuje repríza prvního dílu. Na jejím konci zazní v plném zvuku část tématu středního dílu skladby. Hudba pak doznívá v pianu, tempo se zpomaluje a počáteční motiv - osmina a dvě šestnáctiny – se rozšiřuje do podoby čtvrtová nota a dvě osminy. Opakováním této zpěvné varianty motivu skladba končí.

Skladba vyžaduje lehkost úhozu i jasný zvuk, zřetelnou artikulaci, přesný rytmus a zároveň jemnou agogiku (například mírné popoběhnutí v taktech s rytmickou figurou osmina a dvě šestnáctiny, které zdůrazní lehkost a hravost). Trylky by měly být ve zvuku jadrné, nezamlžené. Skladba je také bohatá na nejjemnější barevné nuance zvuku, zvláště v místech rychlých harmonických sledů. Melodie středního dílu vyžaduje vřelý tón a plynulost. Obtížné je propojení taktů 5 a 6 (počítáno od začátku středního dílu) – arpeggiováný akord musí zvukově navazovat na předchozí, aniž by byly harmonie smazány pedálem. Trylek probíhající nad melodií by měl být hrán zcela nezávisle na levé ruce, vyrovnaný ve zvuku, což je obtížné pro jeho délku. Pedalizace, zvláště v krajních částech, by měla být uměřená a průzračná.

7. Allegretto

Skladba má něžný, toužebný výraz, zvláště její krajní části. Lehký taneční nádech jí dodávají měkce znějící akordy (měkce malé septakordy šestého stupně), nastupující na lehké doby taktu.

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto". The score is written in 3/8 time and consists of two systems. The first system has six measures, and the second system has two measures. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) plays a accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with some arpeggiated chords. The dynamics are marked with a piano (*p*) dynamic. The tempo is indicated as "Allegretto".

Ve třetí periodě (začíná poslední dobou taktu 16) získá téma radostnější a tanečnější charakter díky tomu, že melodie neklesá po sekundách jako prve. To jí dávalo až sentimentální zabarvení. Také rytmus se oživil taneční figurou dvě šestnáctiny a dvě osminy. Ta se ozývá následně ve středním hlasu. Změna nálady je potvrzena krátkou energickou gradací v tónině C dur (takty 27 a 28). Podruhé se opakují tyto dva takty jako ozvěna v pianissimu. Po mírném dynamickém vyklenutí, tvořeném opakováním rytmické figury z předchozích taktů s akcenty na každé druhé osmině v třídobém taktu se vrátí úvodní téma s měkkými, jako vzdechy znějícími odtahy. Druhé osmitaktí není dokončeno, po čtyřech taktech se opakováním motivu z taktu 3 a podobných nahromadí energie a v prudkém crescendo vzlétne k vrcholu úvodního dílu (takt 51). Vášnivý výkřik utichá v rychlé modulaci do hlavní tóniny Es dur. Melodický obrys vychází z taktů 17 až 20, předchozí velké sekundy nahradila v souladu se vzrušeným výrazem chromatika.

Střed skladby (od taktu 59) vrací vyrovnanou, úsměvnou náladu, taneční charakter. Rytmus je odvozen z rytmické figury taktu 18.

The image displays a musical score for piano, focusing on a specific rhythmic figure from measure 18. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The melody in the treble clef staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The bass line in the grand staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo).

Toto téma Suk použil později v prologu Radúze a Mahuleny. Taneční charakter zdůrazňují akcenty. K tanečnímu rytmu se připojí po šesti taktech třítaktový dovětek s rytmickou figurou

Od taktu 73 tato figura ve středním hlase doprovází zpěvnou melodii, vycházející z předchozího tanečního tématu. Poté se sama stane součástí melodie stoupající do výšky k vrcholu středního dílu (takt 95). Přechod středního dílu k repríze první části je obdobou taktů 33 až 36. Reprízu tvoří část prvního dílu a druhá část středního dílu, plynule napojeného taktem 121. Skladba končí v doznívání tanečního motivu střední části.

V interpretaci této skladby je důležité odlišit charakter motivů vzájemně sice souvisejících, díky drobným úpravám rytmickým, změnou stylizace, tóniny, artikulace však odlišných ve výrazu. Úvodní takty je třeba hrát měkce, lyricky, s jemnými odtahy, ale nezdůrazňovat je příliš na úkor návaznosti a plynulého toku tématu. Zdůrazňování prvních dob a potlačování zvuku odtahů by mělo být uměřené. Výraz by neměl sklouznout k sentimentalitě. Spíše je něžný, vřelý a lehce taneční. Tomu pomůže i plynulé tempo a vědomí vývoje fráze.

8. Andante

Svámi kontrastními náladami, které se prudce střídají, vážností a zahloubaností tématu připomíná skladba dumku. Je psána ve formě variací. Téma vychází z motivu Dvořákova Requiem. Tento motiv použil Suk později i ve Večerní náladě z Letních dojmů a v desáté skladbě cyklu Životem a snem. Závažnost a určitou nehybnost dodává tématu také basová prodleva, setrvávající na tónice, notě „d“. Střední hlas postupuje proti melodii a je v něm obsažen i vstupní motiv v diminuci.

Andante.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a tempo marking of 'Andante.' and a dynamic of 'p'. The first system consists of four measures. The second system contains two first endings (1.) and two second endings (2.), each marked with 'pp'. The bass line is characterized by a low, sustained note on the tonic 'D'.

První variace má tentýž vážný výraz, opouští však nehybnost tématu – bas se mění, nezní tu už po celou dobu prodleva a pohyb uvnitř taktů se zvýší díky šestnáctinám a dvaatřicetinám. Vážnost a starodávné zabarvení potvrzuje užití dórského sníženého sedmého stupně v závěru variace (podobně jako v Dumce ze Suity op. 21).

Ve druhé variaci zní téma ve spodním hlasu v oktávách, nad ním se rozvíjí výrazná protimelodie. S jejím stoupáním vzhůru a modulací do D dur se zvedá dynamická hladina až k jásavému fortissimu.

Ve třetí variaci je téma v tenoru ozdobováno hbitými sextolami stoupajícími do výšky k trylku. Tento pohyb a směr vzhůru dodávají tématu vzletnost. V závěru se změni sextoly v trioly a takt čtyřčtvrťový na tříčtvrťový (moderato).

Čtvrtá variace nastoupí po dvou taktech a pokračuje v rytmu pomalého valčíku. První část probíhá v tónině D dur, druhá v d moll s vybočením do F dur.

Pátá variace přinese prudký náladový a tempový kontrast. Takt je zkrácen na dvoudobý. Rychlý tanec zdůrazňuje lehké doby akcentem, to mu přidává na divokosti. Pohyb osmin v doprovodu probíhá nezávisle na taktových čarách, bas – spodní tón d se většinou vrací v metru třídobém. Variace začíná v nízké dynamice, ve střední části – v F dur – nastupuje velká gradace, směřující až k poslední, šesté variaci – Meno mosso.

Její vstup tvoří mohutný vrchol celé skladby. Téma zní v plném zvuku v půlových hodnotách, jeho monumentální výraz je podpořen rozloženými akordy v levé ruce (neapolský sextakord a tónika). Po třech taktech dynamická vlna opadá, pohyb v doprovodu se zpomalí v trioly a skladba končí zklidněnou citací hlavního motivu v pianissimu v D dur.

Provedení skladby by mělo být co nejrozmanitější v charakterech. Zároveň musí mít skladba jasnou výstavbu. První tři variace tvoří gradaci – téma je stále vzrušenější díky různé stylizaci, zvyšování pohybu atd. Čtvrtá přinese uklidnění a pátá připraví dramatický vrchol, jehož je dosaženo v úvodu šesté variace. V závěru se vrátí hudba do původního klidu. Pro větší působivost je dobré repetice ve variacích odlišit – pozměnit dynamický plán a výrazové nuance. Například v první variaci můžeme hrát poprvé první takt v mollové tónině výrazně, zpěvně a druhý v pianissimu jako odpověď, jako jemný „úsměv“ durové tóniny. Podruhé naopak první takt měkce, smutně, druhý intenzivněji ve zvuku, s radostným potvrzením durové tóniny.

V Klavírních skladbách op. 12 se Suk zdokonalil ve vyjadřování jemných výrazových odstínů, prohloubil jednotu v rozmanitosti a rozvinul dál smysl pro zvukové možnosti klavíru.

2.6 Vesnická serenáda

Tato skladba byla zkomponována v červnu 1897 u Dvořákových na Vysoké ve chvílích oddechu během práce na Symfonii E dur. Má ráz veselé české polky. Jednotlivé hlasy napodobují zvuk smyčcových a dechových nástrojů. I v této drobné skladbičce se zřetelně projevuje rostoucí Sukovo umění v práci s detailem při zachování jednoty celkové stavby. Taneční rytmus je založen na synkopě, která se střídá v doprovodu i melodii. Harmonicky nevšedně zní poloviční závěr první periody v taktách 7 a 8. Tvoří ho III. stupeň v hlavní tónině F dur – a moll. Na druhé době desátého taktu nastoupí II. stupeň – g moll. Vzhledem k tomu, že a moll trvá několik taktů, působí dojmem nové tóniny a g moll pak jako její snížený VII. stupeň. To dodává jinak veselému tématu zamyšlenější výraz, chvilkový stín v slunné náladě.

Allegro, ma non troppo.

no. p

Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Střední díl je vážnější. V tónině f moll zní melodie z taktů 34 až 38 v diminuci. Dynamický vrcholek každé fráze zvýrazňuje Sukem hojně užívaný neapolský sextakord. Takt je dvakrát rozšířen o jednu dobu. Šestnáctinový pohyb středního dílu přechází i do závěrečné části – reprízy prvního dílu – a vtipně ji oživuje. Při provedení bychom měli usilovat o co největší barevnost hlasů, jak by je hrály různé nástroje. Například v taktách 15 až 19 si lze představit melodii v legatu jako hranou smyčci, odpověď části vstupního tématu v pianu ve vyšší poloze připomíná dechové nástroje – nejspíš klarinety. Barevně také odstíníme výše zmíněné zajímavé harmonické postupy.

3. Střední tvůrčí období (1900 – 1902)

3.1 Suita

Suita vznikla přepracováním Sonatiny, staršího díla, které Suk složil v roce 1897 s opusovým číslem 13, ale nebyl s ním zcela spokojen a odložil je. Označení opus 13 získala scénická hudba k Zeyerovu Radúzovi a Mahuleně. Důvodem nepublikovat Sonatinu bylo i to, že téma druhé věty použil v Symfonii E dur, na které právě v té době (1897 až 1899) pracoval. Sonatina měla čtyři věty. První tři složil Suk v Amsterdamu v rozmezí pouhých tří dnů na turné Českého kvarteta, čtvrtou větu po návratu doma v Křečovicích. Sonatina byla poprvé provedena až 22.11.1923 v Praze na Prvním večeru klavírní tvorby Josefa Suka k jeho padesátinám, souborně provedl Sukovy skladby Václav Štěpán. Podruhé zazněla na večeru pořádaném k Sukovým šedesátinám 16.1. 1934, kde Václav Štěpán provedl a analyzoval Sonatinu a Suitu opus 21. Ve své přednášce ukázal na srovnání Sonatiny a Suity výrazný pokrok v Sukově slohu.

K Sonatině se Josef Suk vrátil v roce 1900 a přepracoval ji. První a druhou větu přetvořil, třetí větu Andante nahradil nově zkomponovanou Dumkou, pouze čtvrtou větu nechal téměř beze změny, nejvíce totiž vyhovovala jeho současnému hudebnímu citění. Andante zařadil později mezi drobné skladby, které mají různou dobu vzniku a nesou název Epizody. Vyšly roku 1924 a nejsou opatřeny opusovým číslem.

Na srovnání Sonatiny a Suity přináší Štěpán důkazy o dozrání Sukova slohu, o významném pokroku, který se udal právě v rozmezí oněch tří let, dělicích od sebe obě díla. "Vývojová linie jeho umění bývá obvykle určována jako postup od klasicismu k subjektivismu. Jistě je v této devise mnoho správného. Jde však hlavně o to, viděti pod těmito názvy, hlavně pod druhým, přesné pojmy. Prvým není snad ani třeba se blíže zabývatí.. Všimněme si raději podrobněji choulostivého subjektivismu. Bývá obecně vykládán jen po obsahové stránce jako nejtěsnější přilnutí hudebního výrazu k tomu, co právě v době vytváření nového díla plnilo skladatelovo nitro a určovalo obsah jeho citového života. Jistě, že stopy vlastních citových zážitků stávají se u Suka vždy zřejmějšími od střední éry jeho vývoje až k poslednímu období. Nenapadá mě popírat nebo alespoň zmenšovat velikou úlohu, kterou skutečně nálady a osudy zanechaly v námětech a ideách

Sukovy hudby. Inspirační látka a vzdálenost větší či menší mezi ní a uměleckým výtvozem nestačí však ani zdaleka na vysvětlení oné pronikavé změny hudebního tvaru, k níž Suk došel. Chtěl bych obrátit pozornost na málo známou a opomíjenou pravdu, že ještě mohutnější zdroj všeho nového, co mluví ze Sukovy hudby ve vrcholném období, musíme hledat v jeho změněném chápání hudební hmoty, změněném složení hudební buničiny."¹⁷

Štěpán dokládá Sukův starší styl na ukázce z Andante, třetí věty Sonatiny:

"Pohybové síly, které tuto myšlenku vytvářejí, jejich střídavá napětí a uvolnění jsou tu rozložena naprosto souměrně do časové prostoty stejného počtu stejných taktů. Můžeme říci, že taková symetrie ovládá melodický pohyb, že je mu nadřazena. Žádný impuls energie, jíž je naplněn některý motivický úsek, nebují tu volně jen podle svých požadavků, každý rozvíjí i zavíjí napětí v sobě obsažená předně tak, aby se podřídil časové souměrnosti. A nejen to: každý takový dílčí proces, odehrávající se ve dvou-, čtyř- či osmitaktové částce hudební, je zcela zřetelně doveden ke konci, jeho energie beze zbytku spotřebována a fráze pak oddělena zřetelnou cesurou od další, v níž vývoj nastupuje znovu, od nulového bodu až zase k dalšímu nulovému bodu zpět."¹⁸ Také vedlejší motiv je založen na této rovnováze. O to nečekaněji a překvapivěji vytryskne proud vnitřní energie

¹⁷ Václav Štěpán, Novák a Suk, str. 146 - 147

¹⁸ tamtéž str. 147

v kodě. Toto řešení naznačuje Sukovo směřování k nestandardnímu, svobodnému pojetí hudební formy, jejímu přizpůsobení se vnitřní energii hudebních myšlenek. Příkladem tohoto nového směřování je právě Dumka, zařazená do Suity místo Andante. Václav Štěpán to ukazuje na vedlejší myšlenke Dumky.

4. *Più mosso e ad lib.*

p *sost.* *espress.* *cresc.* *accel.*

poco sosten. *espress.* *sffz* *rit.*

p

"Atomy a molekuly hudebního útvaru, dosud pokojně vedle sebe uložené, se dostávají do pohybu, ožívují energiemi dosud utajenými a vnitřní dynamika hudebního dění získává tak velmi na intenzitě.....Ne že bychom nemohli postřehnouti existenci taktů podle zřejmých těžkých dob (v dokladu doplňujeme proto sami tečkované taktové čáry), ale skupiny taktů, zcela nestejně a nepravidelně, nemají vůbec moci nad tokem melodie. Ona si vytváří délku taktů a jejich seskupení svobodně podle svých potřeb, místo aby, jako dříve, poslouchala diktátu."¹⁹ Podobných příkladů uvádí Štěpán více, lze je nalézt ve všech větách Suity.

Dalším podstatným rysem a dokladem pokroku v Sukově kompoziční technice je dokonalá stavba. Témata logicky vyplývají jedno z druhého, každá myšlenka je dokonale a beze zbytku zpracována, pak teprve nastupuje nová. V Sonatině Suk přiřazoval někdy k sobě nesourodá témata, nenechal jim prostor k rozvinutí ve snaze vtěsnat je do symetrických tvarů. Nevyplyvala ze sebe

¹⁹ Václav Štěpán, Novák a Suk, str. 150

přirozeně, často byla spojována takzvanými mosty – netématickými plochami, které měly onu nesourodost překlenout. Ve Suitě už taková místa nenajdeme.

I. Adagio. - Allegro vivace.

Nejzřetelnější je tento pokrok v první větě Suity. Suk zkomponoval nový úvod rozvinutím tří vstupních akordů, čímž logicky připravil nástup hlavního tématu, které rovněž vytvořil z oněch akordů. Svou živostí a energičností působivě kontrastuje hlavní téma se zadumaným úvodem. Dále napsal nové vedlejší téma, které stupňuje počáteční energii a vytváří gradaci k vrcholu expozice. V jejím závěru zazní citace pomalého úvodu věty. Expozici tvoří tedy jediný velký oblouk, klenba pevného tvaru a vnitřní mohutnosti.

Provedení převzal skladatel ze Sonatiny bez výraznější změny. Na tuto udivující skutečnost nalézá Václav Štěpán odpověď: „Vezmeme-li první díl provedení, shledáme u Sonatiny, že je těžko odvodit ho z něčeho minulého.....Nyní naopak se hodí nezměněný začátek provedení tak znamenitě k vstupním krokům i k celé konfiguraci nového vedlejšího tématu, že soudržnost provedení a expozice je evidentní. Je dobře možno tušiti, že to částečně bylo právě znění provedení, které přivedlo Suka k invenci a volbě nového vedlejšího tématu v Suitě. Nejde tu naposledy o tvůrčí proces ex post, kde pozdější stadium věty donutilo Suka po pauze několika let k přetvoření skladebné částky dříve zařazené, kde daný a přejatý důsledek si vyžádal přepracování předpokladů? Nevím o tom ničeho, je to můj dohad. Ale je velmi pravděpodobný a byl by to zase jeden rys dokreslující, jak se tvář Suka – skladatele prohloubila a zvážněla vráskami zkušeného a citlivého stavitele.....Všechny Sukovy reformy na sobě samém nevyplývaly u něho nikdy z rozumově pojatých úvah, z předsevzetí užít zde toho a jinde zase onoho stavebního triku. Rozrostly se spontánně ze stále dokonalejšího soužití skladatelova s krevním koloběhem, svalovými akcemi a nervovými záchvěvy tvárného těla, k němuž stále blíže a vřeleji lnuly jeho tvořivé ruce. A oním tělem nebyl, jak by chtěli tvrditi odpůrci subjektivismu, jen jeho myšlenkový okruh nebo citový zážitek, bylo jím něco pro hudebníka stejně milovaného a svatého: hudební substance.“²⁰

Jak již bylo naznačeno, hlavními znaky a přednostmi první věty Suity jsou sevřenost a soudržnost myšlenek, mohutně klenuté fráze s velkou vnitřní energií.

²⁰ Václav Štěpán, Novák a Suk, str. 259 – 160

Interpretace vyžaduje plný zvuk nástroje, mnohdy až orchestrálně bohatý. Skladatelovy požadavky však nepřekračují možnosti klavíru. Výraz nikdy nesklouzne do pouhé virtuosity, laciného efektu. I v brilantně znějících pasážích je hudba plná vtipu, radosti z tvoření, promyšlená a zároveň spontánní. To vše je třeba interpretací vyjádřit.

Tempo vstupního Adagia by mělo být klidné, ale ne příliš pomalé, aby se melodická linka dobře pojila a zůstal zachován charakter písně. Na to je třeba dbát zvláště v takttech s arpeggioványými akordy (takty 1, 2) a vázat melodii více prsty než pedálem.



Už ve Suitě se projevuje Sukův oblíbený postup přidávat k melodii důsledně vedené protihlasy. Usilujeme proto o co nejplastičtější vyznění zvukovým odstíněním jednotlivých hlasů.

Následující kontrastní Allegro vivace je vtipné, hravé, bezstarostné. Vtip a taneční charakter dodají hudbě zvýrazněné akcenty, špičatá, vylehčená staccata. Odlehčeně hrajeme i následující rozložené akordy v levé ruce. Nejen zde, nýbrž v celé větě hrají akcenty důležitou roli. Nejenže podtrhují taneční ráz, ale jsou i energetickými impulsy. Nikdy je nehrajeme pasivně, stereotypně, mají v různých místech odlišný charakter. Ve vrcholových partiích ve fortissimu by měly mít plný zvuk, nikdy však tvrdý.

Druhé téma navazuje plynule na předchozí. Subito pianissimo představuje dynamický zlom, napětí však ještě narůstá až k vrcholu expozice (takty 62 a další). Fortissimo v tomto místě by mělo znít kulatým, pevným a plným zvukem, přitom zachováváme zřetelnost vedení frází, jejichž začátky se střídavě v obou rukou posouvají. V 70. taktu lze ve zvuku nepatrně ustoupit a vést pak ještě gradaci k taktu 74. Následně zvuk a napětí prudce opadají a vzrušení ještě doznívá ve dvaatřicetnách prvního taktu Tempo I. Adagio. Opakování Adagia je z hlediska výstavby skladby tmelícím prvkem. Vyznění této části Adagio je poznamenáno předchozím bouřlivým děním, stejné téma vystupuje v jiném osvětlení než na začátku. Můžeme ho chápat jako vzpomínku, nebo ho naopak hrát s ještě intenzivnějším výrazem a napětím, vzrušeněji než v úvodu skladby.

Provedení zpracovává druhé téma se zajímavou akcentací, totožnou jako v taktech 22 až 29 v expozici. Spojuje se zde potměšlý dramatický charakter s taneční pulsací a s vloženými zpěvnými protihlasy. Před nástupem reprízy se rychle střídají charaktery a mění tempo v rámci jedné nepřerušené fráze.

Dramatický vývoj věty dospěje k vrcholu v závěru reprízy a v přechodu ke kodě. Koda je vytvořena ze třech vstupních akordů Adagia. Tyto akordy s akcentovanými basy působí jako opakované slábnoucí údery zvonů. Jejich dozvuky se ještě přenesou do doprovodného hlasu v levé ruce při závěrečné citaci vstupního tématu Adagio.

Při interpretaci první věty je důležité zvolit vhodná tempa a pevně je držet. Výrazný rytmus témat a jejich energii zdůrazníme akcenty. Výrazovou a zvukovou rozmanitost a smysl pro detail spojíme s široce rozvrženými frázemi. Pevný řád a rytmus se pojí s fantazií a vzletností. Ve vrcholech nesmíme jít za krajní meze zpěvnosti nástroje, zvuk by měl být všude kultivovaný. Monumentalita nebo efektnost jsou Sukově hudbě cizí. Ani zde ve Suitě, skladbě pianisticky vděčné, by klavírista neměl překročit hranice Sukova výrazového světa.

II. Menuetto.

Menuet má tři části a několikataktovou kodu. Krajní díly přejal Suk ze Sonatiny. Jsou půvabné, mile archaizující, symetrické, bez větších vzruchů. K nim tvoří kontrast nově přepracovaný střední díl. Motiv odvozený ze závěru první periody prvního dílu (takty 7,8) je ve středním dílu svobodně rozvíjen. S jeho opakováním se posouvá metrum, periody už nejsou souměrné, výraz i tempo jsou neklidnější. Neklid a vzruch pramení z opakující se rytmické figury, zkrácované a vybočující z pravidelného metra, akcenty se posouvají na lehké doby. Nahromaděná energie se pak vzepne k vyklenutému melodickému vrcholku. (viz ukázka na další straně.)

Vrchol středního dílu tvoří takty 37 a 38 s předchozí gradací. Koda – più mosso - vpadne nečekaně sestupujícími paralelními kvartsextakordy v celotónové stupnici a rázem rozbije poklidný idylický obrázek celého menuetu. „Je to Sukův osobní komentář k vybrané uhlazenosti a rokokovému půvabu, a to komentář, který není prost posměchu a persifláže. V Sonatině byl celý Menuett spontánním projevem roztomilé naivnosti. Vedle okolních vět tvořil jeden obrázek příbuzné série. Nyní, v sousedství nového tria a po novém závěru máme mu patrně naslouchati jako úmyslnému archaismu, vsunutému mezi věty přítomnější, jako pozdravu z anno dazumal.“²¹

V interpretaci výrazně odlišíme charakter středního dílu, aby kontrast ke krajním částem byl co nejvíce patrný. Agogika může být uvolněnější, někde lze jít tempově dopředu, zvýraznit nedočkavost, neklid. Střední díl také snese prudší dynamické kontrasty a smělejší akcenty. Krajní díly by měly být půvabné a uhlazené, ale zvukově zajímavé. Interpret má možnost vyhrát si s jemnými barevnými nuancemi, zvýraznit zajímavé harmonie, vzniklé chromatickým postupem hlasů v terciích, a nečekané tóny, například průchodné „gis“ v sedmém taktu. Také lze při opakování vynášet různé hlasy, měnit charakter. Zvuk by měl být průzračný, pedalizace střídá.

²¹ Václav Štěpán, Novák a Suk, str.153

III. Dumka.

Dumka je rovněž třídílná, krajní díly tvoří dvě odlišné části – Andante ma non troppo a Più mosso e ad libitum. V Andante zní široce a vroucně rozezpívaná melodie. Šířku jí dává melodický rozsah, klenuté oblouky melodické linky, její zdvojení v oktávách. (Ve druhém taktu se třetí hlas rozevře do decimy.) Metrum je pravidelné, fráze je vytvořena ze čtyř dvoutaktů a jednoho přidaného taktu. V rámci vnější symetrie se rozvíjí hudební myšlenka svobodně, její jednolité tok směřuje k vrcholu v sedmém taktu. Pro ještě větší propojení taktů v rámci fráze se ve čtvrtém taktu přidává protimelodie v imitaci. Její poslední doba tvoří první dobu následujícího taktu a spojuje tím zřetelně druhé a třetí dvojtaktí.



Po dlouhém narůstání napětí a vnitřní energie musí být závěr o jeden takt nastaven, aby byl poměr sil vyvážený. Také zajímavý harmonický postup vyžaduje prostor pro rozvinutí. V sedmém taktu, vrcholu, se z Des dur (sedmého stupně v základní tónině es moll) přejde mimotonální dominantou k lydickému kvintakordu (D dur) a z něho přes dominantu do toniky hlavní tóniny. Lydický akord nastupuje v osmém taktu – onom nastaveném, důležitém pro uklidnění melodie a jak vidíme, i pro harmonický vývoj, návrat k tónice es moll v devátém taktu.

Interpretací se snažíme vyklenout frázi v jediný neporušený oblouk, melodii vedeme v jediné souvislé lince, dílčí fráze – dvoutaktí co nejvíce napojujeme. Rozložené akordy v levé ruce přinášejí plynulost a klid svým stejnoměrným pohybem. Zvláštní slovanské zabarvení Dumky, jakési kouzlo dávných věků, dodává užití lydické tóniny a sníženého sedmého stupně, typického pro dórský modus (v úvodu je to akord Des dur v hlavní tónině es moll). Díl Adagio nehrajeme

agogicky ani výrazově romantizujícím způsobem. Snažíme se vystihnout ono slovanské zabarvení melodie, promlouvající vroucně, zadumaně, s klidnou vážností, jako by vyprávěla dávný příběh. Adagio zazní v celé Dumce třikrát. Můžeme ho tedy hrát pokaždé výrazově trochu odlišně. Například poprvé klidně, vážně, podruhé intenzivněji a vroucněji, potřetí jako vzpomínku.

Díl *Più mosso e ad libitum* má ráz volné kadence bez taktových čar. (viz výše uvedená ukázka) Melodicky připomíná Vratkův zpěv z Radúze a Mahuleny. Zatímco tam se melodie odvíjí v čtvrtových a půlových hodnotách, tady má ráz živější a více taneční.

Střední díl skladby je nadepsán *Moderato quasi Allegretto*. Má vzrušený charakter. Ten je dán živou pulsací šestnáctin ve staccatu, které z doprovodu přecházejí i do melodického hlasu. Z dramatického dění vyplývá nepravidelné metrum – skladatel přidal nebo prodloužil některé takty. Vzrušený charakter je dán také rychle se střídajícími harmoniemi v terciové příbuznosti (es – h – es – G v prvních čtyřech taktech). Složka harmonická a rytmická je výraznější než melodická, tím tvoří tento díl kontrast k části *Adagio*.

Takty 9 a 10 (počítáno od začátku středního dílu) představují hlavní vrchol celé skladby. Vrchol a následné uklidňování vzrušení jsou opět příkladem vyrovnání rovnováhy pohybové síly a porušení vnější symetrie. K uklidnění bylo třeba přidat další dva dvoučtvrtové takty na rozdíl od podobného místa v taktech 5 a 6. Tam stačil jeden dvoučtvrtový takt, protože předchozí pětičtvrtový takt nedosahoval takové dynamicky a výrazově vypjaté hladiny.

Střední díl skladby hrajeme vzrušeně a přitom s pevným rytmem. *Staccata* jsou nejprve drobná, ostrá, tanečně vylehčená, ve vrcholových taktech s doprovodem akordů je hrajeme zatěžkaně, plným, hutným zvukem, výraz je zde až heroický.

Repríza nastupuje částí *Più mosso*. V závěru je ještě jedním taktem připomenut úvod středního dílu a *Dumka* končí „recitativem“, jehož melodii převzal tenorový hlas. Skladba se rozplyne v závěrečném *pianissimu*.

IV. Allegro ma non troppo

Tato věta byla vypracována s větší důkladností a formovou soudržností, proto ji Suk ponechal takřka beze změn. Je vystavěna ze tří témat a má formu ronda. První téma dává charakter celé skladbě – je rázné, založené na výrazném rytmu.

Allegro ma non troppo.

The musical score is presented in four systems. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second system continues the rhythmic pattern with more complex harmonic structures. The third system shows further development of the theme. The fourth system introduces a new melodic line in the right hand, while the left hand continues with a steady accompaniment.

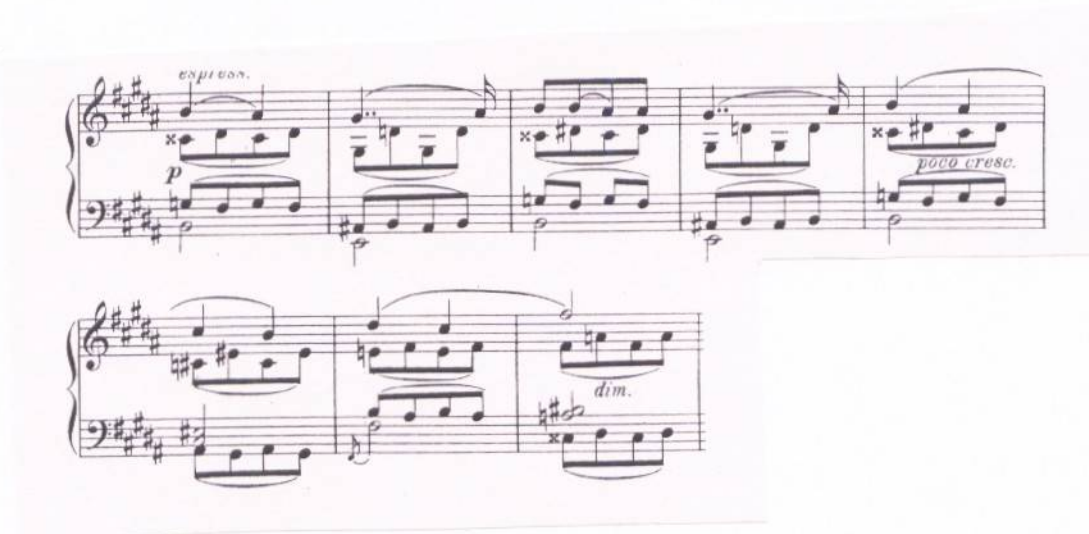
Téma tvoří čtyři takty předvěti a devět taktů závěti, tedy perioda nesymetrická. První čtyři takty uvádějí motiv výrazného rytmu. Závěti na něj

rytmicky navazuje, melodie se svobodněji rozvine a vzepne se dvakrát k oblouku nad neapolským sextakordem v doprovodu. Stejně harmonie užívá Suk v gradaci (takty 31 až 33) k prvnímu dílčímu vrcholu.

Po vzrušeném přechodu, jehož charakteru odpovídá měnící se metrum (dvou- a třídobé) nastupuje druhé téma, které přejímá zpočátku energii a bojovnost předchozího dění. Pak se výraz změkčí a melodie rozezpívá na pozadí kolébavého rytmu šestnáctin a triol, ponechávajíc si výrazný taneční rytmus.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is in 2/4 time, marked 'ff scherz.' and 'fp', with dynamics 'ten.', 'f', and 'cresc.'. The second system is in 3/4 time, marked 'a tempo', 'ten.', 'poco pesante', 'f', and 'sfz.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Třetí téma je odvozeno z prvního (augmentovaná inverze), je lyrické, zpěvné, má charakter ukolébavky díky houpavému doprovodu a zvlněné linii i artikulaci melodie. (viz ukázka na další stránce.)



V opakováních se doprovod zahušťuje, mění se v trioly a šestnáctiny. Dynamická hladina se zvyšuje až k fortissimu a pak postupně opadáva. Dynamický vývoj tak tvoří jeden velký oblouk.

Hudebně zajímavý je přechod zpět k prvnímu tématu. Nejprve ho předjímají trioly v sopránu, zatímco ve středním hlase zní připomínka třetího tématu, jeho melodický obrys. Samotný nástup prvního tématu doprovází ještě pozměněná citace třetího tématu v tenoru.

Výrazový vrchol skladby tvoří brilantní, vzletná koda, ve které jsou připomenuta všechna tři témata.

Čtvrtá věta není tak invenčně bohatá a stavebně zajímavá jako později zkomponované věty Suity, přesto je interpretačně vděčná. Klavírista může ukázat technickou brilanci. Prázdná virtuosita však nesmí nikde přehlušit citový prožitek a tvořivost, pro Suka tak příznačné. Interpret by měl zdůraznit klady této věty: její výraznou a vtipnou rytmickou složku – tu lze podtrhnout i důslednou artikulací, kontrasty v charakteru jednotlivých témat a zároveň jejich hudební souvislost. Věta je zdařile vystavěna v pevný tvar – stále je třeba mít na mysli její celkovou stavbu a stejně jako v první větě tvořit velké hudební celky.

3.2 JARO OP. 22 a

V prosinci 1901 se narodil syn Josef a Suk chtěl tuto radostnou událost oslavit novou skladbou. Tak vznikl na jaře 1902 klavírní cyklus Jaro. Je to jeho první klavírní cyklus, kde jsou části označeny názvy: 1. Jaro, 2. Vánek, 3. V očekávání, 4. je bez názvu, 5. V roztoužení. Skladba vznikla nedlouho po Radúzovi a Mahuleně. I zde můžeme sledovat, jak oproti ranějším opusům dozrála Sukova vlastní hudební řeč. Pozorujeme tu prohloubení výrazu, zintimnění, prosvětlení a zjednodušení klavírní stylizace, přímočařejší vedení melodické linky. Ve srovnání např. s Písní lásky op.7 jsou gradační plochy vystavěny s větší lehkostí, energií a vnitřní mohutností. Není zde ani stopy po salónnosti.

Jos. Suk. Op. 22a

Allegro con brio.

1.

The musical score is presented in five systems of piano notation. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked '1.' and 'Allegro con brio.'. Dynamics include 'f', 'cresc.', and 'sfz'. The second system continues with 'cresc.' and 'sfz'. The third system is marked 'sempre f'. The fourth system has 'f' and 'sfz'. The fifth system has 'sfz'. The score features a mix of chords and melodic lines, with some triplets and slurs.

Hudební výraz se oprostil od šablonovitosti a skladatel vyjadřuje své prožitky svobodněji a osobněji. S tím souvisejí proměny ve struktuře hudebního organismu. Suk ve svém vývoji dospěl k potřebě osvobodit se od nadvlády taktových čar a klasického řádu pravidelné periody. Nyní plynou hudební myšlenky svobodněji podle své vnitřní logiky. Myšlenka se nepřizpůsobuje taktům a frázím, ale naopak. Jakákoliv statická, malá pohyblivost myšlenek a mechanická ustoupily jejich dynamickému toku a většímu vnitřnímu napětí.

1. Jaro

Vzletný úvod první části Jaro se klene v jednom velkém širokodechém oblouku. Fráze jsou sice stavěné dost symetricky, ale nepůsobí statickým dojmem, protože jsou vzájemně propojeny v jeden velký gradující celek. Ten je výrazem radostné naděje a rozletu, vyvěrajícím z pocitu životního štěstí.

Celý cyklus vyrůstá z jediného motivu, který je různě obměňován. Hudební myšlenky se v průběhu skladby odvíjí od vstupního tématu. To je tvořeno třemi vzestupnými akordy (D dur, dominantní terckvartakord v B dur a dominantní septakord v E dur). Jejich melodický obrys tvoří intervaly malé tercie a zvětšené kvarty. Originalita tohoto počátku skladby spočívá i v tom, že ačkoliv se jedná o tóninu E dur, její tónika se neobjeví dřív, než v taktu 47- při nástupu obměny hlavního tématu. Obdobu těchto tří vstupních akordů najdeme i jinde, např. v hudbě Pod jabloní (konkrétně v introdukci 4. obrazu), v obráceném, sestupném sledu. Stejný harmonický postup objevíme i ve Fantasii pro housle a orchestr, op. 24.

Následující oktávový motivek je pravděpodobně inverzí vrchního hlasu vstupních akordů. Třikrát je opakován, klesá v odpověď vzletnému začátku tématu. Fráze je napojena čtyřmi důraznými osminami k dalšímu šestitaktí. Ve 13. taktu se na subdominantě A dur ještě více otevře prostor a melodie vzlétne s překvapující energií

k vrcholu (takty 23 –27) a prudce se láme v modulaci do B dur (takt 35). Hudba plyne teď klidněji, hlavní motiv se přelévá v triolové podobě. Celá úvodní část končí v harmoniích mimotonální dominanty k B dur, Des dur a dominantního septakordu k E dur.

Následující díl – a tempo - rozvíjí pozměněné hlavní téma. Zde má však zcela jiný charakter – měkce lyrický, melancholický. Je podbarvováno triolovým doprovodem rozložených sekundakordů II.stupně.

Z E dur moduluje přes dominantu do gis moll, z původního jásavého motivu (viz čtvrtý takt) se stal jemný posmutnělý nápěvek.

Po šesti taktech se totéž opakuje v modulaci s cis moll do A dur. Díky triolám a šestnáctinám v basu je hudba neustále v pohybu, přidané trylky ve středním hlasu ještě umocní naléhavost a vzrušení. Vyplňují takt tam, kde by půlová nota s tečkou v melodii zněla příliš prázdně. Při třetím opakování (fis moll do D dur) neodpovídá uklidňující klesavý motiv, místo toho zazní tři počáteční akordy (nyní rozložené) a znovu jako ve vstupu skladby jásavá fanfára. Ta nyní opakováním frázi uzavírá a vplyne do nového oddílu – *espressivo ma dolce*, kterým začíná střední část Jara.

Tato lyrická myšlenka v E dur je opět velmi vzdušná, prosvětlená. Je odvozena z hlavního (vstupního) tématu, především z jeho dvanáctého taktu. Připomínat nám může lyrickou myšlenku z Radúze a Mahuleny: „A přišla vesna, nové listy zas a mladí ptáci s písni starou...“²² Nevíme, zda si skladatel tuto spřízněnost uvědomoval, nebo je podoba bezděčná. Jisté je, že klavírní cyklus Jaro (okruh nálad a prožitků) má mnoho společného s hudbou Radúze a Mahuleny.

I zde má melodie obrys vyklenutého oblouku. V této části cyklu obzvlášť, ale i v následujících, mají melodické linie velmi často vzestupný směr (podobně jako v Radúzovi a Mahuleně) a vyjadřují celkový charakter skladby – mladistvý rozlet, radostné očekávání, mužnou sílu. Dočasně sestupy působí jako protiváha, zklidňující element. Pro Suka je typické právě ono vyvažování; často v jedné frázi působí současně oba směry. Vzniklé pnutí zvyšuje napětí a obohacuje vnitřní život hudební věty.

Pětitaktová fráze se opakuje o oktávu níž a přechází do další, jejíž melodický obrys tvoří interval malé tercie a zvětšené kvarty, stejně jako na začátku skladby. I harmonický postup je totožný. Šestnáctiny ve středním hlase vyvolávají svým rychlým pohybem představu ruchu v jarní přírodě:



Opět se celé osmitakti opakuje o oktávu výš s pozměněnou figurací v levé ruce, která mu dodá hravosti. Celý oddíl setrvává v E dur, na konci se hudba ztišuje v kolébavých triolách a náhle vzlétne s novou silou do tóniny G dur. Znovu, nyní velmi rázně a energicky zaznívá ona radúzovská myšlenka (viz takty 65 a další). Téma se střídá v sopránu a v basu, moduluje do B dur a spěje k hlavnímu vrcholu celé skladby. Síla ještě kulminuje ve sforzatech akordů Des dur, b moll, fis moll, d moll a konečně v dominantním septakordu z E dur, pak napětí opadá v kaskádách opakovaného oktávového motivku ze vstupu skladby. Závěrečný oddíl Jara začíná reprízou rozvinutého hlavního tématu (viz takty 47 a další v úvodu) a graduje v posledním velkém vrcholu.

²² Viz Sádecký, Zdeněk, Lyrismus v tvorbě Josefa Suka, str. 314

Two systems of piano musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with the instruction *molto espress.* and *ff*. The second system also consists of two staves, with the instruction *f*. Both systems feature complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Před koncem se vynoří citace „radúzovského“ tématu a skladba odplyne do ztracena v „harfových“ arpeggiích s posledními názvuky tří počátečních akordů.

2. Vánek

Pastorální lyrika této části cyklu má společné jádro s jinými skladbami z téhož období. Svědčí o tom například podobnost místa ze střední části Vánku s tématem Pod jabloní.

A single system of piano musical notation with two staves. It features dynamic markings *f*, *dim.*, and *p cresc.* and includes a melodic line with slurs and a bass line with chords.

A single system of piano musical notation with two staves. It includes dynamic markings *p* and *pp*, and instrument markings *Fl.*, *Cl.*, and *atd.*. The score shows a melodic line for the flute and a bass line for the piano.

Shodnými rysy jsou zdvih a kvartový krok vzhůru. Také rozložené akordy ve Vánku připomínají harfová místa hudby Radúze a Mahuleny a Pod jabloní. Podobné souvislosti svědčí o vzájemné spřízněnosti Sukových děl.

Nedá se říci, že by se Suk přikláněl k impresionismu, jeho estetika mu byla vzdálená. Přece jen však i zde, ve Vánku, cítíme určitý vliv tohoto slohu. V práci se zvukem užívá Suk nejjemnější barevné odstíny. Východiskem jeho tvorby však není zvuk samotný (jak je tomu u impresionistů). Ani skladba Vánek není pouhým zachycením dojmu a zvukomalebným obrázkem jarní přírody. Stále tu cítíme „přítomnost“ člověka (skladatele); je to pohled na svět jeho očima, odezva prožitku v jeho nitru.

Skladba je psána v C dur v čtyřčtvrtovém taktu. Zadržované tóny připomínají převrácený úvodní motiv první části cyklu. Úvodních šest taktů je perioda, v níž první dva takty tvoří předvěti a čtyři takty (rozšířené opakování motivku s přidáním závěrečným taktém) jsou závětím. Ve čtvrtém a pátém taktu motiv moduluje přes akordy E dur, a moll a dominantní septakord do C dur a přes mimotonální dominantu do As dur, potom se vrací zpět do hlavní tóniny (C dur).

Střední díl není nijak kontrastní. Úvodní motivy zde moduluji přes B dur do F dur, D dur, d moll, a moll, dominantního septakordu s Des dur, zpět k repríze v C dur (takt 17). Skladbu uzavře krátká koda a závěr doslova odvané na dlouhém trylku a jemných arpeggiích v levé ruce.

Ačkoliv se téma skládá spíše z drobných motivků, přesto tvoří jediný oblouk. Hudební fráze se nepodřizují taktovým čarám, nýbrž tvoří větší celky. Je úkolem

interpreta, aby právě toto zdůraznil. Jinak hrozí nebezpečí, že bude skladba působit poněkud rozdrobeně. Dlouhé fráze vzájemně propojované „harfovými“ rozloženými akordy svobodně plynou jako vanutí mírného jarního větru.

3. V očekávání

V této skladbě se střídá tempo *Andante con moto* a *Poco più mosso*. Základní tónina je *Ges dur*. Úvod tvoří sedm taktů – můžeme je chápat jako periodu. Téma je opět příbuzné s motivem první části cyklu. V levé ruce se rozvíjí protihlas v chromatických postupech. Úvod tématu se pohybuje v *Ges dur* a na zmenšeném akordu II. stupně (*as – ces – eses*).

V gradaci hudba moduluje do *Eses dur*, z ní pak postupuje do subdominantního akordu *Ces dur*. Po lomených sestupných sekundách a terciích zazní rozložený akord *es moll*, z něhož je melodie vedena do dominanty z *Ges dur*, která je polovičním závěrem. Při opakování je rozvedena v přidáném dvouosminovém taktu zpět do *Ges dur*.

V části *Poco più mosso* se motívek opakuje na pozadí bohaté figurace.

Toto místo je pozoruhodné harmonicky.

T – TD (*D v es moll*) – S – ST (*T v es moll*) – S (*S v es moll*) – S – D – S – TD (*S – D v es moll*) – S – TD (*D v es moll*) atd.

Takovéto tonální citění (smíšená tónina) tu dodává hudbě zvláštní „slovanské“ zabarvení. Tónina *es moll* (šestý stupeň *Ges dur*) zahaluje dychtivý rozlet melodie závojem melancholie. V závětí se motiv změní v klesající. Je i rytmicky shodný s motivem s první částí *Jara* a graduje v *Ces dur*, odkud se vrací přes mimotonální

dominantu k Des dur oktávovou pasáží do Ges dur. V seconda volta je závěr prodloužen o dva takty. Následuje prodleva na akordu Ges dur s rytmickým ostinatem v levé ruce.

Zde – ve druhém dílu skladby – se mění tónina na H dur. Předvěti s obměnou známého počátečního motivku k ní spěje, v závěti pak proběhne modulace pomocí lydického kvartsextakordu do B dur.

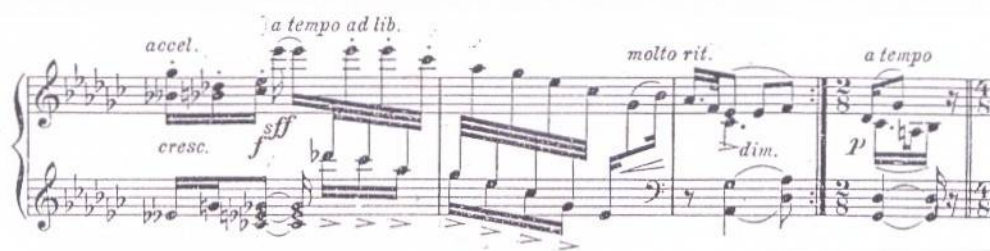
The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins with the tempo marking 'mp espress.' and a dynamic marking 'p'. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The system concludes with the tempo marking 'poco a' and a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system starts with 'poco accel.' (poco accelerando), followed by 'a tempo'. It includes a dynamic marking 'p' and ends with 'poco dim.' (poco decrescendo). The key signature changes from D major to E major during the second system.

Celé šestitaktí se opakuje o oktávu výš. Znovu se vrací první díl – část Poco più mosso. Skladbu uzavírá koda. Motiv se teď ozývá v tenoru nad basovou prodlevou v tónu ges doprovázený synkopovanými akordy.

Skladba je založena na práci s jedním motivkem. Tento způsob je velmi charakteristický pro celý cyklus. V pozdějších dílech Sukova vrcholného období převládají spíše jiné prostředky pro zachování jednoty v rozmanitosti. Jimi se budeme podrobněji zabývat na jiném místě.

Podívejme se nyní, jak se Suk velmi pečlivě zabýval pokyny k interpretaci. Zdá se, že nechtěl nic nechat náhodě a podrobně vypisoval dynamická a tempová označení, dokonce i velmi jemné agogické odstíny. Začátek skladby V očekávání je toho dobrým dokladem.

The image shows a musical score for piano, labeled '3.' and 'Jos. Suk, Op. 223 (Jaro)'. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo marking is 'Andante con moto e espress.'. The score includes several dynamic markings: 'p', 'poco cresc.', 'f dim.', and 'poco rit.'. There are also tempo markings 'poco accel.' and 'poco'. The key signature is B-flat major.



Zde na malé ploše najdeme některá typická, Sukem hojně užívaná znaménka. Jedním z nich je akcent. Suk ho připisuje všude, kde chce označit těžkou dobu, zvláště pak, není-li na začátku taktu (takty 5 a 8). Zdůrazňuje jimi také důležité melodické tóny (takt 5 a 6), nebo některé dlouhé hodnoty (9. takt v *Poco più mosso*). Skladatel věnuje velkou pozornost ukončení tónů, skutečné délce zvuku nástroje. Tam, kde je už jisté, že tón dozní, napíše pomlku.



Úvod skladby *V očekávání* je agogickými údaji doslova přeplněn. V rozmezí pěti taktů se vystřídá *poco accel.* (plus *poco cresc.*), *poco rit.* (plus *dim.*), *poco accel.* (plus *cresc.*), *sf*, a *tempo ad libitum*, *molto rit.* a v závěru (v dvouosminovém taktu) opět *a tempo*. Vypadá to tedy, že se interpretovi neponechává příliš velký prostor. Všechna tato agogická a dynamická označení však vycházejí zcela ze samotné povahy hudby. Ve váhavých a nasmělých prvních taktech se melodická linka vrací po kvartovém vykročení zpět nerozhodně k *es*. „vykročení“ a „couvnutí“ melodie je vyjádřeno i dynamickým značením < >. Ve třetím taktu se melodie začíná rozvíjet, fráze se otvírá a toto „odhodlání se“ je potvrzeno *poco crescendo* i „popoběhnutím“ – *poco accelerandem* – do dalšího taktu k tónu „*des*²“ v sopráně. Tam se, po drobném zaváhání a nadechnutí (*poco rit.*, *dim.*) konečně svobodně vyklene až k „*es*³“ - *sf* a zpět. Dvouosminový takt a tempo připraví nástup nového oddílu *Poco più mosso*.

Právě míra jemných agogických nuancí, „nádechů“, akcentů – to vše je ponecháno na interpretovi, na jeho muzikantském instinktu, vkusu a hlavně schopnosti vidět za notovým zápisem skutečný svět, bohatství skladatelova nitra.

č.4 bez názvu

Skladba nese tempové označení Andante, základní tónina je a moll. Má improvizací charakter a je jakýmsi intermezzem cyklu. Motivicky opět souvisí s předešlými částmi. Zde užívá Suk motivů klesavých. Jako protiváha působí rozložené „harfové“ akordy. Melodický obrys připomíná Píseň lásky. Tady však hudba nemá salónní nádech ani sentiment.

4. *Andante.* *mp espress.* *mp* *pp* *pp* *p* Jos. Suk. Op. 22³ (Jaro.)

Poco accelerando (4., 5. a 6. takt) připravuje dramatický vrchol v části Poco più mosso.

Poco più mosso. *fz* *cresc.* *poco - a - poco - accel.* *rit.*

poco a poco *a tempo* *dim.* *mp* *p* *pp* *pp* *sfz*

Celý kus navozuje úzkostnou náladu plnou obav o zdraví ženy a právě narozeného dítěte. Je nejdramatičtější částí cyklu. Čtyřtónový motiv se opakuje v průběhu skladby stále naléhavěji, přitom působí jako otázka, jako něco nedořečeného. To je

dáno tím, že poslední tón motivku je citlivým tónem v dané tónině (většinou jde o tón gis v tónině a moll).

Skladbu uzavírá několikeré opakování počátečního motivu, po němž následují zatěžkané, chmurně působící zmenšené septakordy. Projasnění přinášejí závěrečné akordy A dur v arpeggiích, kterými je připraven nástup páté, poslední skladby cyklu.

č. 5 V roztoužení

Tato část je napojena attacca na předchozí. Je psána v Des dur a vystavěna je z jednoho motivu, který opět souvisí s předchozími. Šestnáctinové hodnoty v doprovodných figuracích působí jako sjednocující prvek. Probíhají téměř celou skladbou (jen místy je vystřídají dvaatřicetiny nebo trioly) a dodávají hudbě výraz vzrušení a dychtivosti. Úvod tvoří jedenáct taktů, opakované dvoutaktové téma narůstá k vrcholu v jedné dlouhé frázi.

The image shows a musical score for a piece titled 'č. 5 V roztoužení'. The tempo is marked 'Allegro non troppo.' and the dynamics include 'p espress.' and 'cresc.'. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the accompaniment. The melody is primarily composed of eighth notes with some chromatic movement. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a measure number '5.' in the left margin. The second system includes a 'cresc.' marking. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Téma se pak znovu rozvíjí s přidáním chromaticky klesajících figurami ve středním hlase a stoupá k septakordu a-c-e-gis (frygický pátý stupeň), který je rozveden do mimotonální dominanty a do E dur.

Tady se téma opakuje a graduje po dvou taktech do Des dur, což je první velký dílčí vrchol, k němuž dosavadní průběh hudby směřoval. Poté se hudba utiňuje na jednohlase a následují akordy Des dur, sextakord b moll s As v basu, kvartsextakord A dur a dominantní terckvartakord v B dur. Toto místo připomíná vstup první části Jaro – intervalový obrys tvoří rovněž malá tercie a zvětšená kvarta.

Po těchto akordech nastoupí téma v mezzopianu v B dur. Vrchní hlas je shodný s úvodem hlavního tématu, spodní (protihlas) opakuje třítónový motiv z druhého taktu hlavního tématu. Totéž téma zazní pak v G dur a dále se rozvíjí v modulaci z G dur pomocí mimotonální dominanty přes H dur do Es dur. Klesající dvojhmaty podbarované rozloženými akordy Es dur vytvářejí zvukový dojem úderů zvonu. Útvar se opakuje v dalších třech taktech na sextakordu A dur, kvintakordu Es dur a na dominantním septakordu E dur.



Tiše, něžně se vrací hlavní téma v E dur, zvuk narůstá v tónině Des dur do fortissima a vyjadřuje bouřlivou radost. Nepřetržitý mohutný tok graduje až k závěrečným jásavým akordům Des dur.

Jaro je interpretačně vděčný cyklus. Jeho předností jsou výrazná témata, zvuková barevnost, mladistvý půvab a elán. Klavírista může předvést širokou úhozovou škálu, schopnost vést kantilénu i ukázat brilantní techniku v perlivých pasážích.

č.1. Jaro

V první části – Jaro - jsou fráze vystavěny s velkým rozmachem. To je třeba v interpretaci zdůraznit. Pianista by měl stále myslet na propojování frází ve velké celky. Formálně není skladba na první pohled zcela jasná a přehledná, témata vycházejí ze stejného základního motivu a netvoří tedy svým melodickým tvarem vzájemně kontrasty. O to více je třeba odlišit je charakterem. Úvod je vzletný, jásavý, energický. Dynamická linie tvoří jedinou mohutnou vlnu s vrcholem v taktu 27 a následným opadáváním. Jeden souvislý celek tedy zabírá dvě stránky. V charakteru je dobré zdůraznit rytmickou pevnost, mužnost a energičnost, aby pak následující oddíl „a tempo“ (stránka 4) vyzněl kontrastně. Tento díl (od taktu 47) opakuje úvodní

motiv, ale v jiné náladě a dynamické hladině. Zatímco v úvodu zazněly tři vstupní akordy rázně v plném zvuku vždy na první době taktu, zde nastoupí harmonická výplň až po melodickém tónu spojeném jen s basem. Třetí akord moduluje do mollové tóniny. Tím vším se ráznost změkčí, zvýrazní se samotná melodická linka, která se pak rozvine v něžnou odpověď. Tato kantiléna by mohla svádět k sentimentálně zabarvené interpretaci svou ustavičně klesající melodickou linkou a „vzlykavými“ přírazy. Tomu zabráníme plynulým tempem bez zastavování a větších agogických změn, tónem něžným, ale zároveň sytým a vřelým. Máme na paměti stále vnitřní napětí a zřetelné směřování frází.

Střední díl skladby (str. 5, 6, 7) přináší novou podobou tématu prosvětlení, tichou radost, pak i žertovný tón (str. 5 poslední řádek). Druhá velká gradace vede k hlavnímu vrcholu celé skladby (str. 7 druhý takt). K němu vlastně směřovalo předchozí dění už od strany 4.

Třetí a poslední velký dílčí vrchol tvoří opakování mohutných vstupních akordů v repríze (str. 9, 2. – 4. řádek), odtud až k závěru se hudba utiňuje do arpeggiováných akordů v pianissimu.

V interpretaci Pavla Štěpána zní vstupní téma energicky, rytmicky pevně, jasným, mužným tónem. Zřetelně odděluje a zvýrazňuje tři úvodní akordy, které se několikrát v gradaci opakují, neporušuje ale plynulý tok hudby a cítí ji ve velkých frázích. Druhé téma vyznívá v pojetí Štěpána velmi kontrastně – poeticky a lyricky. Klavírista pracuje s množstvím jemných zvukových nuancí, tón je měkký, ale svítivý a jasný. Skladba je ve Štěpánově provedení dobře vystavěna, má zřetelné vrcholy, k nimž hudební vývoj logicky směřuje. Detaily jsou v souladu s celkem. Provedení je dokonale plastické v odlišení jednotlivých hlasů i kontrastních ploch. Celkové tempo je jednotné, není rozkolísané většími agogickými změnami. Hudba má jeden tah od začátku do konce, nikde není přerušeno napětí.

Méně přesvědčivě na mne působí interpretace Margaret Fingerhut. Vstup skladby postrádá vnitřní energii a pevnost. Tón Fingerhut je ušlechtilý, téměř nikde hrubý nebo příliš hutný. Chybí mi však větší pestrost nálad a nápaditost. Vše hraje podobným zvukem a charakterem. Sestupný motiv ve čtvrtém taktu úvodu skladby a podobných hraje rytmicky málo pružně, charakter je málo vzletný a dychtivý. Oktávy

nejsou zvukově propojené. Motiv zní suše, úsečně. Jeho opakování (takty 10 –12) hraje stále stejně, nevytváří z něho frázi.

Druhý oddíl (strana 4 – téma v lyrické poloze) hraje Fingerhut vzrušeně, s vnitřním neklidem. Tak lze toto místo také chápat – jako vzrušený, nedočkávký přechod k následujícímu dílu. V tom případě by pro větší kontrast a z hlediska celkové stavby bylo lepší hrát co nejpevněji a nejenergičtěji úvod skladby. Přechod ke střední části skladby (stránka 4) hraje klavíristka zatěžkaně, v silné dynamice, opakující se motiv z úvodu skladby zní těžkopádně. Napojení k další části není proto plynulé a přirozené.

Téma střední části (strana 5) postrádá celistvou linii, klavíristka čeká před začátkem každého taktu. Melodie tím ztrácí svou zpěvnost a rozlet. Hlavní gradace je dobře vystavěna, ale její sestup mohl být pozvolnější, plocha v plném zvuku delší. Závěr je zvukově zdařilý.

č.2. Vánek

Druhá část – Vánek – zní z celého cyklu nejvíce impresionisticky. Jak už bylo dříve zmíněno, nejedná se zde o čistý impresionismus ve smyslu jeho estetiky. Vánek není co nejvěrnějším zachycením prchavého okamžiku v přírodě, jak by se o to snažil impresionista. Představuji si umělce, stojícího uprostřed polí v kraji rodného Křečovicka, hledícího na zvlněné kopce a mladé obilí. „Když jsme procházeli mezi poli, zastavil se, opřel se o nezbytnou hůl a v zamyšlení dlouho sledoval vlnící se obilí. Náhle řekl: Víte, ten můj klavírní cyklus, Jaro, to je křečovická záležitost. I Pohádka léta je inspirována těmito místy.“ vzpomíná učitelka Anna Šachlová.²³ Sukovo srdce překypuje radostí z jarní přírody, štěstím z naplněného osobního života a láskou k rodnému kraji. Impresionismus tu není hudebním obsahem skladby. Impresionisticky zní prostředky, jichž Suk užívá k vyjádření svého prožitku. Především zní skladba velmi vzdušně díky dlouhým „harfovým“ arpeggiím, vyplňujícím základní melodický obrys. Tóniny se v rychlých modulacích mění jako světlo a stíny, mihající se po krajině. Melodický obrys nemá ostré kontury, je změkčován a rozplývá se právě zmíněnými arpeggii. Nejsou zde velké kontrasty ani v dynamice, ani v samotné hudební struktuře, proměnlivá je pouze ona hra světla a stínu. Z hlediska výstavby neklade tento drobný kousek na interpreta velké nároky.


²³ O. Pičman, Lidská tvář Josefa Suka, str. 38

Těžší je vystihnout atmosféru a charakter skladby, spojit lehkost, půvab a křehkost s překypující radostí a citovým okouzlením.

Zvuk Pavla Štěpána je měkký a svítivý, místy lehce zamžený pedálem. Staccata hraje měkce, tón je krásně modulovaný, nepostrádá vřelost. Hudba „vane“ v dlouhých frázích bez větších dynamických a agogických výkyvů.

Interpretace Margaret Fingerhut je též velmi zdařilá, vystihuje dobře charakter skladby. V jejím podání je skladba méně impresionistická ve zvuku. Zvuk je konkrétnější než Štěpánův, perlivý, přírazy zřetelnější. Klavíristka užívá méně pedálu. Zdůrazňuje hravost, místy má skladba až taneční ráz (např. poslední řádek strany 11), docílený zvýrazňováním akcentů a oddělováním rytmických figur. Celkové vyznění je méně vzdušné než Štěpánovo, víc podtrhuje taneční ráz než plynulý tok melodie. Interpretka se víc zaměřuje na detail než na dlouhé fráze.

č.3. V očekávání

Charakter neklidu, očekávání je v první repetici dán nejen agogickou rozvrásněností, přesně vypsanou v notovém zápisu, ale hlavně melodickým a harmonickým průběhem. Harmonie je tvořena řazením nerozvedených akordů. Melodickou linku tvoří množství průchodných tónů, kroužících v chromatických postupech kolem hlavního motivu. Části poco più mosso by měly být oproti agogicky neklidnému úvodu hrány plynule, bez zastavování. Opakování motivku z úvodního taktu skladby  a na něj navazující klesající odpovědi vzniklé z motivu v taktu 7 tvoří jednu velkou hudební frázi sahající až k repetičnímu znaménku.

Střední díl skladby – Tempo I. – zpracovává opět vstupní motiv. Začíná v podobném charakteru jako úvod, doprovod je však výrazný rytmicky, taneční. Postupně přejde rytmus doprovodu i do melodie a nálada se projasní v durových tóninách (H dur a v lydické B dur). Doporučovala bych při hře zdůraznit taneční prvek i zajímavou modulaci do tóniny B dur.

Pavel Štěpán nedělá velké tempové rozdíly mezi jednotlivými částmi skladby. Úvod hraje plasticky, zpěvně. Začíná klidně, pak postupně zrychluje tempo podle charakteru hudby a tomu odpovídající předepsané agogiky. Části označené poco più mosso hraje plynule vždy v jediné dlouhé frázi, přičemž třetí opakování zní nejintenzivněji.

Střední díl s tanečním rytmem hraje živě, pružně, lehce, s dychtivostí ve výrazu. Závěr skladby příliš nezpomaluje, hraje ho v podobném charakteru.

Margaret Fingerhut hraje úvod neklidně už od prvního taktu, hodně mění tempo. Jako protiváha k agogicky rozvrášenému úvodu by podle mého mínění měly být části poco più mosso hrány velmi plynule a měly by se svobodně rozezpívat. Pianistka ale zastavuje po každém motivku, předjímá bas, motivy na sebe nenavazují a nevytvářejí svým opakováním melodický oblouk – vyklenutou frázi. Tato vzletná část tak působí opatrně a jakoby zajímavě.

Střední díl hraje interpretkou pěkným zvukem, dobře vede fráze. Nezdůrazňuje tolik taneční ráz, staccata spojuje pedálem. Netvoří tak výraznější náladový kontrast k předchozí části, charakter zůstává spíše něžný a zpěvný. Závěr hraje poeticky, výrazně pomaleji, s pěkně modelovanou melodickou linkou v levé ruce.

č. 4 bez názvu

Číslo čtyři je hluboká skladba s velkým dramatickým nábojem. Vyjadřuje úzkost, napětí, strach o zdraví ženy a dítěte. Až samotný závěr přinese utišení, projasnění nálady. Skladbu tvoří jediný mohutný dynamický oblouk od mezzopiana k vrcholu ve fortissimu v desátém taktu a zpět k závěrečnému pianissimu arpeggiováných akordů. K melodické lince v pravé se v levé ruce pojí rozložené akordy ve dvaatřicetinových hodnotách. Je třeba je hrát co nejjemněji, aby jen harmonicky podbarvovaly melodii. Přitom by měly znít všechny zřetelně a vyrovnaně ve zvuku. Melodie by řazením motivů měla tvořit dlouhou souvislou linii. Dlouhé tóny (čtvrté noty s tečkou) by tedy měly být zvukově propojeny s následujícím začátkem motivu. Šestnáctinová pauza by měla mít v sobě napětí a tvořit součást melodické linky. Velké napětí graduje bez přerušení v taktu deset, pak dynamická hladina klesá, napětí však zůstává až k závěrečnému uvolnění v A dur.

Obě nahrávky jsou zdařilé ve vystižení charakteru, ve zvuku i stavbě. Margaret Fingerhut hraje skupinky dvaatřicetinových not v levé ruce zřetelněji, jadrnějším zvukem. Pavel Štěpán je změkčuje pedálem, který drží ještě do začátku melodie v pravé ruce. Docílí tak dokonalého propojení melodie. Ztrácí se tím ale význam šestnáctinové pauzy mezi motivky jako dramatického momentu zadržného napětí, zatajeného dechu. Poco più mosso a následné accelerando k vrcholu hraje Štěpán prudčeji tempově i výrazově. V závěru, v taktech označených tranquillo, ještě znovu stupňuje napětí v naléhavém opakování zmenšených akordů. Fingerhut toto místo hraje už jako doznívání napětí.

č. 5 V roztoužení

Pátá skladba V roztoužení patří k pianisticky obtížnějším. Při prvním setkání s touto skladbou se klavíristovi může zdát, že nepřináší výraznější interpretační problémy. Během studia se však mohou objevit některá úskalí, která s sebou nese právě ona „jednoduchost“ a průzračnost hudby. Pro celý cyklus je typická vzletnost a „dlouhodeché“ fráze. Snad nejvíce je to patrné právě v této závěrečné části. Téma, které jsem v rozboru vymezila jako dvoutaktové, není ve skutečnosti uzavřená fráze. Jeho opakování bychom neměli vnímat jako nový začátek, ale jako pokračování předešlého. Hudba se tu neustále vyvíjí, ani na okamžik se nezastaví na místě. Interpret by tedy měl propojit fráze v co nejdelší celky, nezastavovat na taktových čarách a všech harmonických změnách. To je důležité i z hlediska celkové výstavby, časté návraty tématu pak nepůsobí stereotypně. S tím souvisí i rozvržení dynamických vrcholů. Podle mého názoru jsou ve skladbě dva velké vrcholy a k nim je třeba směřovat (první je na začátku třetí stránky - v Des dur a druhý, hlavní, na konci skladby). Důležitá je pedalizace. Vždy by měla být průzračná, nesmí smazat například chromatické protihlasy. Figurace v levé ruce by měly být hrány jemně, bez akcentů, a nesvazovat svým pravidelným pohybem svobodně vedenou melodickou linku.

U Pavla Štěpána má skladba velký tah, fráze se nedrobí, vždy tvoří velké celky. Klavírista nikde zbytečně nečeká ani nerozbíjí melodickou linku akcenty. Stavba je dobře promyšlená. Zvuk je plný, vřelý, výraz vášnivý. Na některých místech, zejména v úvodu a v plochách s nižší dynamikou, zní doprovod v levé ruce příliš hutně a přehlušuje tím křehkou melodii. To platí zvláště pro druhou a třetí dobu

v taktu, kde se doprovodná figurace dostane do vyšších poloh, tím se přiblíží k melodické lince a zvukově ji omezuje. V taktech 7 až 10 stránky 21 je předepsáno poco a poco ritardando. Štěpán toto místo hraje v tempu. Podle mého názoru by byl mohl zajímavěji využít zvukových možností této pasáže: například více odlišit jednotlivé takty barevně a dynamicky.

Margaret Fingerhut má zvuk poměrně vyvážený, na začátku by mohla být levá ruka ještě jemnější. Hraje více ploch v nízké dynamice, s něžným výrazem a průzračným tónem. Efekt by však byl větší, kdyby se tyto plochy, kde v souladu s výrazem zpomaluje, střídaly s plynulým základním tempem. Pianistka se často po ztišeném a zpomaleném úseku nevrátí do původního tempa. Také mnohdy příliš čeká na akordy se změnou harmonie, fráze nemají takovou plynulost a vnitřní tah jako u Štěpána. Skladba působí poněkud rozvláčně, energie se láme, teprve v závěru je směřování k posledním akordům jasné a přímočaré.

Obě nahrávky jsou interpretačně zdařilé. Osobně dávám přednost nahrávce Pavla Štěpána. Jeho interpretace je promyšlená a zároveň působí bezprostřední citovostí. Hudba Jara je svěží, plná mladistvého rozletu, mužně energická i snivě zadumaná, vášnivá i něžná a jako všechna jeho zralá díla se vyznačuje hloubkou citu a opravdovostí. To vše se zde podařilo Štěpánovi vyjádřit velmi přesvědčivě.

V podání Margaret Fingerhut chybí smysl pro výstavbu větších celků, fráze postrádají větší vnitřní energii a přímočarost. Její hra by mohla být tónově vynalézavější a inspirovanější.

3.3 Letní dojmy op. 22 b

Letní dojmy vznikly nedlouho po cyklu Jaro a jsou označeny stejným opusovým číslem. Jejich charakter je oproti předchozímu cyklu intimnější a zamyšlenější. Není v nich patos a ostré barvy, o to vřeleji a osobněji hudba promlouvá. Letní dojmy se řadí mezi nejvyspělejší a nejosobitější Sukova klavírní díla. Všechny složky hudební mluvy jsou v dokonalém souladu a sledují jediný cíl – účelnými prostředky vyjádřit nejosobnější a nejniternější myšlenky. Je to první z klavírních děl, kde skladatel plně nastoupil cestu k subjektivismu, ke kterému směřoval už v předchozích dílech – k subjektivismu nejen ve smyslu vyjadřování osobních prožitků a myšlenek, ale i v širším významu, totiž cestu k subjektivnímu pojetí a zpracování hudební myšlenky a formy, k jejich svobodnému utváření podle jejich vnitřních potřeb.

Zvukové kouzlo Letních dojmů spočívá v neobvyklých kombinacích barev, v množství jejich odstínů, v rozeznávání alikvotních tónů ve spojení nejhlubších a nejvyšších poloh nástroje, v opalizujícím třpytu měnících se harmonií.

1. V poledne

V první části cyklu – V poledne – je vyličena letní příroda v poledním žáru. Je to jedna ze skladeb, které bývají označovány jako impresionistické. Není to ovšem, stejně jako skladba Vánek v cyklu Jaro, jen pohled nestranného pozorovatele, cítíme zde Sukův vřelý vztah k rodnému kraji. Vřelost melodie ve střední a hlubší poloze nástroje (takt 13 a další, označené *espressivo*) dodávají skladbě osobní výraz, jde o citové zabarvení v téměř impresionistickém obraze. Čistý impresionismus typu francouzského – bez osobního zaujetí – nebyl Sukovu založení blízký.

Zvláštní pocit chvění vzduchu i jakési monotónnosti navozuje ustavičně se vlnící doprovodná figurace, kterou tvoří rozložené akordy. Hlavní tónina je H dur. Téma tvoří dvě melodicky příbuzná čtyřtaktí. V úvodních čtyřech taktech sestupuje střední hlas v kvartách a kvintách, melodie se posouvá zároveň s basem o tón výše na cis a klesá zpět do tóniky. V pátém taktu se vynoří melodie tvořená kvartovým krokem a pak sekundovým „přešlápnutím“. Tento melodický obrys už byl obsažen v počátečních čtyřech taktech – interval kvarty zazněl ve středním hlasu a sekundový krok v sopráně, ale v obráceném směru. Dojem velkého prostoru navozuje užití decimy jako intervalu mezi sopránem a středním hlasem a také velká vzdálenost mezi sopránem a basem.

prostor mezi doprovodem a melodií i široká poloha akordů v pravé ruce vyvolávají představu prostoru – krajiny. Klavírista by měl usilovat o vzdušnost, průzračnost. Toho docílí dynamickým a barevným odstíněním všech hlasů, melodii ve vrchním hlase by měl hrát intenzivním, svítivým tónem. Fráze hrajeme s vnitřním napětím, které cítíme pod povrchem zdánlivého klidu. Tempo by mělo být klidné, plynule se odvíjející, bez větších agogických výkyvů.

2. Hra dětí

Hra dětí je skotačivá bujná skladbička. Je psána v mixolydické tónině, což jí dodává slovácké zabarvení. Má tři části. Úvodní a závěrečná zpracovávají jedno téma. Metricky je skladba rozčleněna na trojtaktí, která se střídají s periodou rozšířenou na sedm taktů.

2. *Allegretto.*

mp *tr* *p* *poco string.* *tr* *poco sosten.* *tr* *mp* *rit. poco a* *dim.*

poco *pp*

Mezi opakující se téma jsou čtyřikrát vloženy tři takty, které z něj motivicky vycházejí. Po furiantském vyznění tématu ve forte v hlubší poloze zavíří tyto tři takty s nečekanou lehkostí a vzdušností a vytvoří tak vtipný kontrast.

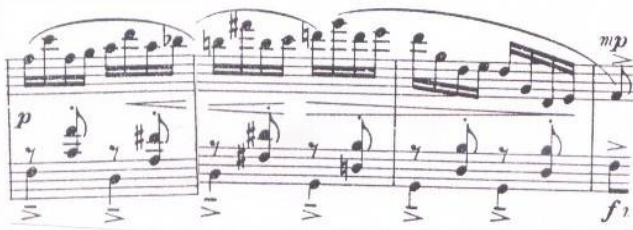
prostor mezi doprovodem a melodií i široká poloha akordů v pravé ruce vyvolávají představu prostoru – krajiny. Klavírista by měl usilovat o vzdušnost, průzračnost. Toho docílí dynamickým a barevným odstíněním všech hlasů, melodii ve vrchním hlase by měl hrát intenzivním, svítivým tónem. Fráze hrajeme s vnitřním napětím, které cítíme pod povrchem zdánlivého klidu. Tempo by mělo být klidné, plynule se odvíjející, bez větších agogických výkyvů.

2. Hra dětí

Hra dětí je skotačivá bujná skladbička. Je psána v mixolydické tónině, což jí dodává slovácké zabarvení. Má tři části. Úvodní a závěrečná zpracovávají jedno téma. Metricky je skladba rozčleněna na trojtaktí, která se střídají s periodou rozšířenou na sedm taktů.

The musical score is for a piece titled "Hra dětí" (Children's Game). It is in 3/4 time and marked "Allegretto". The score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking of *mp*. The second system continues with various dynamics including *p*, *poco string.*, *poco sosten.*, and *rit. poco a*. The third system ends with *poco* and *pp*. The score includes trills, accents, and slurs.

Mezi opakující se téma jsou čtyřikrát vloženy tři takty, které z něj motivicky vycházejí. Po furiantském vyznění tématu ve forte v hlubší poloze zavíří tyto tři takty s nečekanou lehkostí a vzdušností a vytvoří tak vtipný kontrast.



Střední díl – allegro vivace – je založen na sedmitaktovém tématu, které má podobný charakter jako počáteční téma. Jen se ještě zvyšuje rychlost pohybu neustále probíhajícími šestnáctinami ve středním hlasu. Synkopy v doprovodu i v melodii podtrhují charakter rychlého tance.



Hlavní tónina je e moll, závěry period modulují do D dur (mixolydický stupeň). Při opakování probíhá modulace z D dur do C dur a pak do G dur – hlavní tóniny skladby. V tomto místě dynamika a výraz narůstají k vrcholu, kde nastupuje závěrečný díl návratem hlavního tématu. Sestup z vrcholu je nastaven o dva takty, aby došlo k potřebnému zklidnění.

V závěru skladby se pojí motiv z tématu střední části s doprovodem ve vrchním hlasu, který je odvozen ze spojovacích úseků (takty 17 až 19 a podobné). Závěr se zklidňuje až k pianissimu za stále probíhajícího šestnáctinového pohybu. Nahromaděná energie nečekaně vybuchne v posledních třech taktech různými akordy dominanty – tónika.

Interpretace skladby vyžaduje lehkost úhozu, zřetelnou artikulaci, prudké kontrasty, špičatá, jadrná staccata, bohaté trylky, vtipně hrané akcenty. Bujnost a

rozlet drží na uzdě výrazný rytmus. Právě spojení rytmické pevnosti a rozvernosti dodává skladbě vtip.

3. Večerní nálada

Večerní nálada je z dosavadní Sukovy tvorby nejosobnější ve sdělení, nejsubjektivnější ve smyslu svobodného formování hudebních myšlenek, nejpokročilejší v dokonalém souladu hudební struktury a myšlenkového obsahu. Myšlenka tvaruje hudební tkáň bez nutnosti vtěsnat ji do předem daných šablon. Technická stránka je zcela ve službách myšlenkového obsahu. Hudební formulace jsou přesné, vyplývají z vnitřní nutnosti a logiky. Úspornými prostředky, bez jediné zbytečné noty je vyjádřen citově bohatý hudební obraz. V této skladbě se nejedná jen o popis letního večera, o impresi. Hudba promlouvá vážně a vroucně v intimní ztišené době sklonku dne. Je plná lásky a vděčnosti, ale zároveň se v ní ozývá nepokoj, nejasné předtuchy, strach z budoucnosti. Obavy byly opodstatněné – u Otylky se po porodu projevila vrozená srdeční vada. V době, kdy Suk psal Letní dojmy, bylo synáčkovi asi půl roku. Radost ze zdravého dítěte se ve Večerní náladě mísí se starostí o milovanou ženu. Ve skladbě jsou tyto pocity vyjádřeny dvěma citacemi: je to téma z úvodu Písně lásky op.7 a motiv z Dvořákova Requiem. Od té doby už se u Suka spojuje vždy motiv lásky s myšlenkami na smrt.

Skladba začíná motivem vytvořeným ze tří tónů podložených akordy, který rozvírá prostor do šířky a tvoří jakousi vstupní bránu. Takový vstup je známý například z úvodní části Jara. Podobné místo se objeví i v prostředku páté skladby cyklu Jaro.



Zatímco v Jaru tento motiv svou tóninou, dynamikou i stylizací vyjadřoval vzlet, jásavou radost, zde nás uvádí do meditativní nálady. Motiv vykročí v mírném

pozdvihnutí k tónu „ges²“, podloženému kvartsextakordem esesdur, v basu se přidá tremolo v Ges dur. Je to jeden z prvních příkladů bitonality v Sukově díle.

V dalších šesti taktech se motiv rozvíjí a připraví vstup zmíněné citace tématu Písně lásky. Následně zazní tři vstupní rozložené akordy a jim v odpověď čtyřtónový motiv z Dvořákova Requiem (takty 11 až 13).

Takty 16 až 20 tvoří gradaci a vrchol úvodního dílu. V plném zvuku, vzrušeně zní úvodní téma spojené s tématem Písně lásky. Hudba se pak ztišuje opakováním úvodních třech akordů s motivem z Requiem v odpovědi.

Střední díl skladby začíná třetí dobou taktu 27 a přináší nové téma.



Toto téma zaznívá v hlubší poloze vážným vroucím zpěvem. Tvoří pětitaktovou frází, na jejímž konci se ve vrchním hlase připojuje motiv z Requiem. Opakování zkrácené podoby tohoto tématu tvoří velkou gradační plochu, s každým opakováním téma moduluje a nabývá na zvuku a na dramatictosti. Po krátké ploše uklidnění se znovu vzepne v prudce se zrychlujícím úzkostném opakování jeho fragmentu k vrcholu – *più mosso*, takt 61.

Repríza prvního dílu – Tempo I. začíná taktem vyplněným rozloženým akordem Ges dur se šestnáctinovým pohybem, který tvoří plynulý přechod a uklidnění po předchozím rychlém pohybu dvaatřicetinovém. Pak už může zaznít počáteční klidné téma, nyní o oktávu výš.

V závěru skladby se ozve jako vzpomínka téma středního dílu s dovětkem motivu z Requiem. Jeho dozníváním skladba končí v nejtišším rozloženém akordu Ges dur.

Večerní nálada je interpretačně nejkomplicovanější. Jak již bylo řečeno, je myšlenkově nejzávažnější a citově nejhlubší. Oproti předchozím skladbám se tu ve větší míře prolínají témata, přidávají protihlasy, fráze svobodně překračují taktové čáry (většinou začínají v půli taktu). Je tedy potřeba přesně určit směřování frází a jednotlivé hlasy zvukově odlišit. Například v taktech 8 až 11 se prolíná rozvinuté téma počátku skladby s tématem Písně lásky – viz výše uvedená ukázka.

Zatímco vrchní hlas pokračuje v předchozí frází a stoupá k tónu „ces^{3a}“ a pak klesá k „b^{2a}“, v altu zní od druhé doby taktu 9 téma Písně lásky. To je třeba dobře plasticky rozlišit a nezapomínat vést i vrchní hlas až k „b^{2a}“, nesoustředit se pouze na téma v altu, které je významnější. Obdobný případ je v taktech 19 až 21.

Další příklad prolínání témat najdeme v začátku středního dílu skladby – takty 27 až 32. (viz ukázka středního dílu výše)

Téma středního dílu pokračuje v půlových notách „b“ – „as“ – „g“, zatímco na druhé době taktu 31 se přidává v sopráně motiv z Requiem. Zde je vedení frází

v notovém zápisu jasně označeno frázovacími obloučky. Totéž prolínání nalezneme i v taktech 50, 51:



Půlové noty (nyní akordy a dvojhmaty) klesají a motiv z Requiem zazní ve středním hlase, pak se na něj plynule napojí znovu téma střední části.

Interpretace Večerní nálady vyžaduje smysl pro vedení frází, pro pochopení jejich vnitřní logiky a pro barevnou a plastickou hru. Hlavně musí být interpret vnímavý a pokorný při pronikání do tajů Sukovy hudební řeči a do jeho bohatého duševního světa. To jistě platí i pro studium dosavadního díla, ale zvláště pro tvorbu období zralosti, ke které v Letních dojmech autor dospívá.

4. Tvorba vrcholného období (1907 – 1923)

Ještě než přikročím k samotnému rozboru velkých klavírních cyklů *O matince a Životem a snem*, které patří k vrcholům Sukovy klavírní tvorby, alespoň stručně se zde zmíním o charakteristických kompozičních rysech tohoto skladatelova zralého období.

Hudba *Asraela*, *Pohádky léta*, *O matince*, *Životem a snem* a *Druhého kvarteta* přináší mnoho nového. Výrazný posun zaznamenáme v oblasti harmonie. Ta je nyní ještě pestřejší a smělejší. Suk rozšiřuje již vydobyté možnosti na tomto poli a zavádí i nové prvky. Stále však pod bohatstvím neakordických tónů můžeme rozeznat základní harmonické funkce a vztahy. Jednou z příčin Sukovy zvukové novosti je jeho specifická práce polyfonická. Skladatel nezpracovává kontrapunkticky jen jednotlivé hlasy, ale celé harmonie. Vytváří tak samostatně harmonizovaná pásma, při jejichž střetu vznikají souzvuky akordů, které náleží i rozdílným tóninám. Přitom neužívá vždy celých akordů. Někdy přidává k melodii druhý hlas, který tvoří s prvním paralelní postupy stejných intervalů - nejčastěji tercie a sexty. Ve skladbách Sukova zralého období najdeme jen velmi málo sekvencí. Skladatel se jim záměrně vyhýbá a když už jich užije, snaží se v nich co nejvíc změnit - harmonii, tónorod, rytmus. Naopak velmi rád pracuje Suk s prodlevou, která u něho má platnost harmonického hlasu. Prodlevou v basu dociluje jemného proznívání harmonií, díky bohaté řadě alikvotních tónů. Václav Štěpán se ve své knize *Novák a Suk* zamýšlí nad důvody častého výskytu prodlev v Sukově hudbě. Vidí v nich instinktivní protiváhu k rychle se měnící harmonii. Tato velká harmonická pohyblivost je dalším typickým znakem skladatelovy techniky.

Sukova harmonická řeč je bohatá, neužívá ustálených obrátů v podobě klišé. Václav Štěpán uvádí jako častěji se vyskytující akordy např. zvětšený terckvartakord a tercdecimový akord se zvětšenou nonou. Nepřikládá tomu však z hlediska již zmíněné harmonické rozmanitosti velký význam.

V souvislosti s harmonií je nutné se zmínit o tonalitě. Suk se od ní čím dál víc osvobozuje. Zachovává sice předznamenání, ale tonální jednota se projevuje zpravidla jen shodnou tóninou začátku a konce skladby.

Typickým znakem Sukovy polyfonní práce je vedle harmonizovaných

souběžných hlasů také minimální užívání imitací a fugat. Pokud používá imitaci, pak spíše rytmickou a velmi volnou.

Další, pro Suka významnou složkou, je rytmika. Je tak bohatá proto, že je rytmicky výrazný nejen vůdčí hlas, ale i ostatní hlasy jsou zpracovávány nezávisle a detailně. Vzniká tak složitá polyrytmická struktura, neboť kromě složitě vypracovaného jednotlivého hlasu je ta samá doba taktu rozložena v různých hlasech současně na duoly, trioly a pod. V tomto směru je Sukův přínos tehdejší hudbě významný.

Často užívaným rytmickým útvarem je synkopa. V doprovodných hlasech někdy potlačuje těžkou dobu (na těžkou dobu taktu případně ligatura), v melodii je Sukovým oblíbeným tvarem krátká těžká doba vedle delší lehké.

Důležitým znakem Sukovy metrické stránky je jeho vymanění se ze svazujícího vlivu taktových čar. V rámci taktu se střídající těžké a lehké doby mají vliv i na užití konsonancí a disonancí a na výstavbu hudební fráze. Z takovéto podřízenosti se Suk osvobozuje ne tím, že by ustoupil od psaní v rámci zavedeného systému. Melodie, rytmus ani harmonie však nejsou tímto schématem svazovány.

Sukovy hudební myšlenky nejsou pravidelně členěny. Na rozdíl od jeho rané tvorby se ve vrcholném období nesetkáme s periodicky utvářenými frázemi. Melodická linka se rozvíjí, vrcholí a klesá podle svých vlastních zákonitostí, svého vnitřního života. Není formována taktem a periodou, ale svým vlastním hudebním sdělením. Někdy je hudba zapsána v pravidelných oddílech, ale ty se neshodují se skutečným hudebním členěním dané fráze. Dokladem toho jsou například některá místa v cyklu *Životem a snem*.

Sukova notace je nezvykle důsledná. Pečlivě vybavuje text agogickými a tempovými označeními. Základní tempo se často vychyluje v předepsaných accelerandech a sostenutech, skladatel se snaží rozepsat všechny agogické a dynamické odstíny. Vypisuje dokonce i skutečné znění tónu daného nástroje. Spíše než by nad notu napsal korunu, raději ji rozepíše do ligatury, za dlouhé hodnoty vypisuje pauzy. Dynamická škála je široká, Suk pracuje s nejjemnějšími nuancemi zvuku a také s výraznými kontrasty. Nejen v zápisu dynamiky a agogiky je důsledný, stejnou pozornost věnuje i frázování. V rámci delší fráze předepisuje drobné obloučky a staccata. Interpretace Sukových skladeb vyžaduje hluboké proniknutí do notového zápisu, jeho pochopení a tlumočení skladatelových myšlenek v souznění s vlastním nitrem - stejně jako při interpretaci jakéhokoliv jiného díla. Nestačí tedy

hrát jen otrocky, bez porozumění notový zápis, byť by byl sebedokonalejší. Citlivý interpret, který pronikne do bohatého světa Sukovy hudby, není jejím zápisem svazován, protože ten vždy vychází z povahy samotné hudby a její vnitřní logiky.

4.1 O matince op. 28

Dva roky po dokončení monumentální symfonie Asrael, která je bezprostřední reakcí na smrt Antonína Dvořáka a milované ženy Otylky, vznikl intimně laděný klavírní cyklus, který nese podtitul „proste skladby pro klavír mému synáčkovi“. Suk na něm začal pracovat v polovině května roku 1907 a dokončil ho v červnu téhož roku. První část cyklu byla zkomponována v Praze, ostatní v Křečovicích. Celý cyklus obsahuje pět částí, je označen opusovým číslem 28. V následujícím roce vyšel tiskem u J. Ottý jako příloha Zlaté Prahy, druhé vydání je od Mojžíra Urbánka z roku 1922 v revizi Blanche Selvy.

V odstupu času se drásavá bolest a zoufalá bezmoc člověka zdrčeného ranami osudu, jimiž je naplněna hudba Asraela, přece jen zmírnily. Suk se uchyluje k vzpomínkám na šťastné okamžiky svého života, vypráví svému malému synkovi o matince prostými a vřelými tóny. Velká bolest se proměnila v tesknotu a melancholii. Opus obsahuje pět částí: 1. Když byla matinka ještě děvčátkem, 2. Kdysi z jara, 3. Jak zpívala matinka za noci chorému děcku, 4. O matičině srdci, 5. Vzpomínání.

1. Když byla matinka ještě děvčátkem (Allegretto molto moderato)

V této části, jak je patrné z názvu, líčí Suk svou budoucí ženu jako mladou dívku z doby, kdy sám studoval u jejího otce.

Úvodní melodie, půvabně něžná a naplněná vřelým citem, se klene v dlouhém oblouku přes patnáct taktů.

The image shows a musical score for piano in 3/4 time, B-flat major. It consists of three systems. The first system is marked 'Piano' and 'p dolce ma espress.' with a dynamic hairpin. The second system has a 'cresc.' marking. The third system is a short fragment. The score is in 3/4 time and B-flat major.


V prvním taktu se měkce zhoupne v intervalu velké tercie, v následujícím se jakoby váhavě zastaví na tónu „c,“ a přidává se k ní doprovodný hlas v třídobém tečkovaném rytmu, který zvýrazňuje houpavý charakter. Téma pak drobnými sekundovými kroky stoupá dychtivě ke svému vrcholu, k notě „b,“ a sestupuje v intervalech septimy a kvarty zpět k dlouhému tónu „c“. Ve druhé části fráze pak melodie jakoby nesměle přešlapuje na místě v repetovaných osminách téhož tónu „c“ a klesá v závěru k tónům hlavní tóniny B dur.

Po odeznění prvních patnácti taktů se tatáž hudba opakuje rozšířená o jeden takt klesajících osminek ze třetí fráze. Tím končí první část skladby, která s výjimkou několika taktů v b moll setrvala v základní tónině B dur.

Střední část začíná vzrušenějším a se stále větší naléhavostí opakovaným vstupním motivem, který tvoří nejprve osmitaktí. Je členěno nepravidelně na pět a tři takty. Dílčí frázování přesahuje taktové čáry, takže začátek každé takové fráze připadá na lehkou dobu v taktu. Následující perioda je rozšířena o dva takty, ve kterých se opakováním stupňuje napětí, dynamika i tempo. Vrcholí vášnivým výkřikem, vstupním motivem, jehož vrchní hlas nyní směřuje vzhůru. Po této kulminaci se fráze prudce sklene a plynule přechází v téma Písně lásky. Na rozdíl od

originálu zde zaznívá tlumeně a rozechvěle v hlubší poloze, jemně doprovázeno rozloženými akordy.

The image shows a musical score for a piece, likely from a collection of songs. The score is written in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and a string ensemble (stringenu). The music is characterized by a delicate, tremulous quality, with a focus on soft dynamics and a slow, expressive tempo. The score includes various performance instructions such as 'rit.', 'pochettino più animato', 'p dolce', 'pp', 'scherzando', 'accel. poco', 'rit. poco', and 'a tempo p dolce'. The piece concludes with a final cadence in G major.

Charakter je zcela odlišný. Zatímco Píseň lásky op. 7 je výrazem štěstí a mladistvého okouzlení, zde má stejné téma podobu bolestné vzpomínky. V jeho pátém taktu je rytmus přizpůsoben základní rytmické figuře skladby:  Díky tomu citace tématu Písně lásky organicky vrůstá do jejího hudebního proudu. Na ni naváže dvoutaktové scherzando a úryvek Písně lásky zazní o oktávu výš s větší naléhavostí. Znovu odpovídá žertovný motiv zkrácený na jeden a půl taktu a na poslední dobu taktu vpadne prudce hudba Písně lásky. V této třetí citaci zaznívá vášnivě, v plném zvuku. Melodii již netvoří jednohlas, ale je doplněna akordy. Po mohutné gradaci se hudba zklidňuje a nastoupí repríza prvního dílu. V závěru naposled zazní klidně a vroucně téma Písně lásky a skladba končí závěrečnou modulací z H dur zpět do původní tóniny.

Hudba této skladby je nesmírně křehká a průzračná. Má charakter lyricko epický. Vypráví o matince jako o mladém děvčátku prostě, s cudností v emocích. Vyprávění plyne poklidně, jen ve středním dílu se vynoří záblesk uvědomění si skutečnosti, vytržení ze snu, bolest při vzpomínce. Emoce by měly být interpretovány střídavě. Jde o vyprávění dítěti, proto je třeba nalézt rovnováhu, hrát s vřelým citem,

ale ne sentimentálně.

Melodie má charakter zpěvu, prostého a vroucího. Hrajeme ji měkkým, kulatým, zároveň svítivým a průzračným tónem. Vine se v jednom dlouhém oblouku přes patnáct taktů. V jeho první části melodie stoupá vzhůru k nejvyššímu bodu - notě „b²“, pak sestupuje většími intervaly zpět. Její střed tvoří drobné rychlejší „krůčky“ na místě a v závěru klesá a tím oblouk uzavírá. Pro lepší představu, kam hudba směřuje a kde je kulminační bod, od kterého napětí zase povoluje, doporučuji si frázi zazpívat. Při zpěvu se například pravděpodobně nenadechneme před nejvyšší notou „b²“, což není tak samozřejmé při prvním zahrání. Zjistíme tedy, že frázi je nutno vést dál za tento nejvyšší bod. Jedna z možností je vést melodickou linku jedním dechem k první době desátého taktu, kde hudební myšlenka získává nový impuls pro další pohyb. První doba desátého taktu je označena akcentem a ke čtvrté notě s tečkou v levé ruce se přidává druhý hlas. Domnívám se, že to je právě ono místo, ke kterému hudba směřuje a kde je vrchol fráze. Není třeba nijak přehnaně tento bod zdůrazňovat, jen je nutné dbát na to, aby se melodická linka nikde před jeho dosažením nepřerušila. Zbytek fráze pak logicky doznívá v decrescendu bez další dynamické vlny.

Důležité je tedy rozvrhnout si při interpretaci frázi - určit hlavní kulminační bod, rozvrhnout energii uvnitř fráze, šetřit s ní jako zpěvák s dechem nebo hráč na dechový nástroj. Sukův vyzrálý sloh se zde projevuje asymetričností hudebních frází, skladatel přidává a ubírá takty podle toho, jak to vývoj hudební myšlenky vyžaduje. Interpret se nemůže řídit při rozvržení fráze vnější symetrií, musí se řídit vnitřním poměrem pohybových sil.

Doprovod v levé ruce by měl být hrán co nejjemněji, protože leží poměrně blízko sopránu. Je třeba ho plasticky vypracovat, nejde jen o pouhé harmonické podbarvení melodie. Výrazněji hrajeme první doby - čtvrté noty s tečkou, které tvoří k melodii protihlas. Nesmí ale narušit plynulost melodické linky. Rytmus hrajeme živě a pružně, nesmí však rušit klidné promlouvání melodie, nýbrž organicky se do ní začlenit. Osminová nota by měla být jemná, ale nesmí zaniknout, čtvrtou notu s tečkou nesmíme zkracovat, ale je třeba ji cítit skutečně na tři osminy. Tato rytmická figura prostupuje celou skladbu. Nejdříve tvoří melodii (první takt skladby), pak ji přebírá doprovodný hlas v levé ruce. Rovněž ji zpracovává začátek středního dílu a tvoří závěr tématu Písně lásky i vrchol skladby.

Pedalizace má jemně podbarvovat melodii, neměla by smazávat její křehké kontury. Stále by měla být zachována průzračnost hudby. Pedál bereme většinou

synkopicky po první době a na poslední době ho pustíme. Výjimku tvoří vrcholové plochy.

Agogika je pečlivě rozepsaná skladatelem. To se týká především střední, vzrušenější části skladby, kde povaha hudby vyžaduje časté změny nálad a tedy i tempa. Krajní části plynou v klidném tempu, neznamena to ale, že by měly být hrány staticky. Například repetované osminky v první frázi a podobných místech mohou nepatrně popoběhnout, závěr fráze může naopak zpomalit. Jsou to jen jemné nuance, které jsou ponechány individuálnímu citění interpreta. Skladatel je nepředepisuje, aby nedocházelo k přehnaným deformacím. Střední díl skladby přináší množství drobných náladových odstínů. Důležité je drobné frázování. Odtahy v pravé ruce (takty 37 a 38) vyjadřují dychtivost, popoběhnutí, zastavené následným poco sostenuto - cítíme v tom dívčí nedočkavost i ostýchavost. První dílčí vrchol (takty 49 a 50 - bolestný výkřik) přechází plynule taktem označeným stringendo v úsek pochettino piu animato. Nota „h“ (takt 52) je poslední notou spojovací pasáže stringendo a zároveň je začátkem tématu Písně lásky. Před notou „h“ tedy nečekáme, propojíme frázi v jeden celek. Téma Písně lásky hrajeme pod jedním obloukem, staccato ve středním hlase ho nesmí rozbít. Poslední tón melodie tématu je „fis“ v tenoru, současně ve vrchních hlasech začíná dovětek - poco scherzando. Tón „fis“ musí být dostatečně zřetelný, aby nezanikl pod výraznou pravou rukou. Hlavní vrchol hrajeme pevným zvukem, také trioly v doprovodu, abychom podpořili mohutnost a intenzitu vyjádření velkého citu.

V závěrečném dílu neopomeneme hrát plasticky nový protihlas v levé ruce.

Ivan Moravec řeší úvodní patnáctitaktovou frázi takto: vrchol cítí ve dvanáctém taktu, k němu směřuje napětí. Melodickou linku vede v nepřerušené frázi přes celých patnáct taktů. Moravcův zvuk je křehký, průzračný, něžný, hudba plyne klidně, rovnoměrně. Pavel Štěpán výrazně dynamicky vyklene pátý takt a aniž by přerušil napětí ve vedení fráze, popožene ve svižnějším tempu drobné osminové krůčky. První doba desátého taktu, která u něho tvoří vrchol, znamená nový impuls pro další vývoj. Osminové noty získávají hravý charakter. Štěpán člení frázi tempově, ale rovněž nepřeruší plynulost melodické linky a její napětí. Jeho zvuk je sytější, více vyzpívává klenbu ve čtvrtém a pátém taktu. Margaret Fingerhut volí živější tempo, dělá agogické vlny uvnitř fráze, která tím působí neklidně, rozdrobeně. Jednolitý tah se trhá mezi čtvrtým a pátým taktem a mezi šestým a sedmým. Melodie nepůsobí křehce a prostě a nevytváří tedy kontrast k vzrušenějším částem středního dílu.

zpěvně, zvuk je střízlivý. Štěpán a Moravec měkce zvýrazňují klenbu melodie, kterou podbarvuje sametový, temný zvuk rozložených akordů v doprovodu.

V interpretaci M. Fingerhut postrádám větší klid a prostotu ve vedení melodické linky v krajních dílech. Moravec a Štěpán lépe vystihují prostou něhu a klidný vyprávěcí tón skladby.

2. Kdysi z jara (Adagio, Allegro non troppo)

Tato skladba je opět třídílná. V prvním dílu se střídají dva odlišné úseky s tempovým označením Adagio a Allegro non troppo. Základní tónina je Fis dur, nerozvine se však nikde na větší ploše, je střídána s fis moll a hudba zde často moduluje. V úvodních čtyřech taktech – Adagio - se ozve dvakrát motiv připomínající kukání kukačky. Není v tom jistě úmyslný programový záměr autora, není proto důležité přikládat příliš velkou váhu výkladu tohoto motivu. Druhé kontrastní části dodává živost a vtip rychlé tempo, vyostřená staccata, akcenty zdůrazněný dvoudobý rytmus i gradace, která ústí do dalšího Adagia. Tato gradace je pozoruhodná tím, že soprán a bas postupují v paralelních septimách v rozdílných tónorodech. Adagio zabírá opět čtyři takty a moduluje v závěru do tóniky. Následující delší oddíl Allegro non troppo e poco rubato je tvořen nestejně dlouhými dílčími frázemi - nejprve sedmitaktovou, pak následuje dvoutaktí a závěrečné čtyři takty, kde se již předznamenává motiv z Adagia. Samotné Adagio je pak jejich ozvěnou. Tento delší úsek obsahuje i velký dynamický nárůst a vrchol celého prvního oddílu skladby. Tempo zde není jednotné. Řízeno charakterem hudby se pozastaví v sostenutu (takty pět a šest v části Allegro non troppo) aby mohl plně vyznít takt následující – grazioso - s rychlým střídáním Cis dur a moll v doprovodu. Sedmý takt se stringendem vrací k původnímu tempu a plynule navazuje další perioda. Závěrečné Allegro non troppo ukončuje celý první díl. Prolínají se v něm oba motivy – z Allegra a Adaggia. Několikerým opakováním konce fráze je připraven nástup druhého - středního – dílu skladby.

Tónina se ustálí na fis moll. Melodická linka se vine pod doprovodnými figuracemi sopránu jako jediný velký oblouk, který tvoří nesymetrické dílčí celky, přesahující taktové čáry. Celá melodie je vedena přes dvacet čtyři taktů. Dala by se tedy pravidelně rozdělit na tři periody po osmi taktech, jak bylo doposud obvyklé, ale Suk ji rozčlenil nepravidelně: 4 + 6 taktů (tj. 7 + 12 čtvrtových not), 5 + 5 taktů

(11 + 10 čtvrt'ových not) a závěrečné 4 takty tvořené nejdříve oddílem se třemi dobami, pak se šesti dobami. V prvních dvou periodách vzrůstá napětí k tónu „a“ a klesá zpět v mírné vlně, na konci druhé periody „nabírá dech“ a postupně energie kulminuje ve vrcholu celé fráze – ve 21. taktu, to znamená v momentu, kdy melodická linka začíná klesat. Tímto poklesem se klenba fráze uzavře a uklidní se nahromaděné napětí.

Nyní nastupuje druhá část středního dílu skladby. Tvoří ji rozložené sestupné akordy v pianissimu, vzbuzující představu šumění stromů. Jejich vrchní tóny se pojí v melodickou linku. Po dvou osmitaktových periodách se vrací úvodní část středního dílu skladby. K hlavní melodii se vrchní hlas přidává imitací a spolu působí dojmem rozhovoru. Celý druhý oddíl skladby končí motivem kukačky.

Repríza prvního dílu je zkrácená, tvoří ji část Allegro non troppo, v němž se prolínají oba motivy z expozice. Koda začíná shodně se vstupními takty skladby a motiv kukačky pak moduluje do závěrečného rozloženého akordu Fis dur.

V této skladbě Suk líčí proměnlivou náladu jarní přírody a lidské city s lehkým nádechem melancholie člověka, který se vrací ve vzpomínce zpět k šťastným okamžikům života. Nálada skladby je zcela jiná než u opusu 22- Jaro. Zatímco hudba Jara je plná jásavého, radostí překypujícího citu, zde v cyklu O matince obestírá atmosféru skladby stín smutku. Melancholicky vyznívá ve většině případů motiv připomínající kukání kukačky - např. v úvodu přechází z Fis dur do fis moll. Čtyři takty Adagia se střídají s živější, radostnější částí Allegro non troppo, jejíž plocha se stále zvětšuje. Zdá se tedy, že radostná nálada a jas durových tónin nakonec převládnu. Přichází však střední díl skladby ve fis moll s tklivě promlouvající melodií a nálada potemní. Také závěr vyznívá ztišeně, jakoby ponořen do vzpomínek. Cítíme zde přítomnost onoho „kdysi“, vědomí nenávratně zmizelého štěstí.

Úkolem interpreta je vystihnout zvláštní melancholii v celkovém charakteru skladby. I když je základní charakter lehce posmutnělý, přece jen je spektrum nálad širší. Šťastné vzpomínky přinášejí půvabné vylehčené plochy Allegro non troppo. Kontrast k předchozímu Adagiu můžeme zvýraznit úhozem a pedalizací. Zatímco Adagio lze hrát měkkým zvukem, který můžeme lehce zastříť pedálem, části Allegro mají skoro taneční ráz. Ten podtrhneme nejlépe výraznější akcentací, zřetelnou drobnou artikulací v rámci delší hudební fráze, ostřeji hranými staccaty, střídanou pedalizací. Agogika je uvolněnější, ale taneční rytmus zůstává zachován. Drobná

zastavení a zaváhání a zase živější popoběhnutí naznačuje předepsané rubato. Druhá plocha Allegro non troppo je v pohybu plynulejší, což je dáno triolovým a šestáctinovým doprovodem v levé ruce. Téma Allegra je spojeno s motivem kukačky z Adagia, které zde už nemá mollové zakončení. V šestnáctinovém doprovodu vynikne zvýrazněním čtvrtových not melodický postup, stejný jako v pátém taktu úvodu skladby.

Střední díl skladby začíná 24 taktů dlouhou frází, tvořící jednotlý celek. Proto nesmí být nikde porušeno napětí, ani v pauzách. Melodii v levé ruce bychom měli vázat jen prsty bez užití, nebo téměř bez užití pedálu, aby byla zachována průzračnost zvuku a zřetelnost drobné artikulace v doprovodu pravé ruky. Tón by měl být sytý, výrazný, vřelý. Pro lepší realizaci snad pomůže představa lidského hlasu či smyčcového nástroje, vzhledem k poloze melodické linky nejspíš violoncella. Jak už bylo řečeno, jednotlivé dílčí fráze v rámci dvacetičtyřtaktové linie jsou nepravidelně členěné. V prvních devíti taktech je vrchol na druhé době čtvrtého taktu - tedy na lehké době. Skladatel ji zvláště zdůraznil sforzatem a spojil ji s následujícími takty pod jeden frázovací oblouk, aby ji nikdo nemohl chápat jen jako předtaktí. Melodie v prvních třech taktech sice jakoby přešlapuje na místě (vrací se k tónu „fis“), ale nesmíme hrát tyto tři takty staticky, uzavírat je a nechat napětí opadnout. Závěrečná nota „fis“ jedna by měla být vnitřně propojená s důležitou notou „a¹“, opatřenou sforzatem - vrcholem první dílčí fráze. Nepolevujeme tedy s napětím po dobu půlové noty „fis“, ještě prodloužené osminovou ligaturou. Předepsané crescendo tedy platí až k notě „a¹“. Narůstání zvuku podporujeme doprovodem v pravé ruce. Ten také není statický, směřuje rovněž ke druhé době čtvrtého taktu. Na ní se mění harmonie - z rozloženého akordu fis moll na a moll a vrchní tón „e²“ je opatřen důrazem. Vzepjetí a opadnutí napětí probíhá v nízké dynamice, jde pouze o první dílčí vrchol. Musíme mít na paměti plochu dlouhou dvacet čtyři takty. V devátém taktu melodie opět nabírá dech na durové dominantě (Cis dur), otvírá se k hlavní gradaci, vzrůstající až k vrcholu celé fráze v taktu 21. Od něho vlna emocí rychle opadá na pouhých třech taktech. To se zdálo být Sukovi málo, poměr sil vyvážil přidáním doby v posledním taktu.

Melodickou linii následujících šestnácti taktů tvoří půlové noty, vrchní noty rozložených akordů. Vrchol klenby představují sforzatem označené noty „e³“, k nim vedeme frázi po mírném vyklenutí oblouku k třetímu taktu. Zde nám k propojení melodických tónů pomůže pedál.

Při druhém opakování prvního tématu středního dílu se v imitaci přidává i vrchní hlas. Oba hlasy je třeba vypracovat samostatně a vnímat jejich propojení.

Štěpán hraje v úvodu měkká staccata. Zvýrazňuje kontrast mezi oběma díly (Adagio a Allegro) tím, že hraje jejich začátky konkrétnějším zvukem. V dílu Allegro

non troppo (od taktu 33) staví na deseti taktech gradaci a zvětšený akord v desátém taktu (takt 42) cítí jako bod největšího napětí. V menší dynamické hladině vyklene ještě takty 14 až 17 a napětí postupně klesá až k závěru prvního dílu skladby.

V provedení Moravce též měkce vyznívá motiv kukačky. Část Allegro non troppo (od taktu 33) hraje v plynulém tempu. Vrchol dílu cítí až osm taktů před jeho závěrem (takt 49), postupně k němu směřuje v dílčích dynamických vlnách.

Fingerhut se nepodařilo zvukově dobře propojit první dva takty začátku skladby. Druhý takt, akord fis moll, by měl vyplynout z předchozího motivu kukačky v prvním taktu, logické je cítit zde diminuendo (po fis dur měkčí a smutnější moll). Fingerhut hraje úvodní fis dur příliš jemně a druhý takt zvukově převyšuje první. Také dvaatřicetiny doprovodu jsou příliš silné. V částech Allegro non troppo necítí druhou a čtvrtou osminu v taktu odlehčeně. Zahraje je o trochu dřív, takže rytmus pokulhává a působí poněkud těžkopádně. Vytrácí se taneční ráz a hravost. Oproti Moravcovi a Štěpánovi hraje méně barevně.

Ve středním dílu skladby vedou Štěpán i Moravec melodii v levé ruce bez přerušení napětí. Moravec hraje v průběhu fráze jen malé dynamické vlny, vše je v hladině piana a mezzopiana. O to výraznější je vrchol ve dvacátém prvním taktu. Štěpán zvýrazňuje víc klenbu dílčích frází, aniž by však porušil celistvost melodické linie celé fráze. Melodie je víc zvlněná, hlavní vrchol nevystupuje tak výrazně.

Podruhé hraje Moravec tuto melodii s přidanou imitací v pravé ruce vzrušeněji, víc hýbe tempem. Celkově tedy vyznívá střední část v jeho interpretaci dostatečně plasticky a živě, klid a menší plastičnost začátku vyvažuje dramatictější opakování tématu. Štěpán hraje opakování také s větší intenzitou výrazu než poprvé, ale rozdíl není tak patrný.

V provedení Fingerhut postrádá dvacetičtyřtaktová fráze celistvost a vnitřní vývoj, napětí je přerušováno v pauzách.

3. Jak zpívala matinka za noci chorému děcku (Andante)


Působivost této části cyklu je založena na basové prodlevě, která svým kolébavým stereotypním pohybem navozuje představu ukolébavky. Jednotvárný rytmus zároveň vystihuje úzkost a obavy matky o nemocné dítě. Nad touto prodlevou se klene prostý, smutný nápěv. Melodie se pohybuje chromaticky v malém rozsahu. Začíná na druhém stupni – tóny z akordu C dur – a opět se k němu vrací. To způsobuje, že každá fráze zní neukončeně, jako neustálé otázky. Jednotlivé fráze tak

na sebe plynule navazují. První díl skladby tvoří dvě šestitaktí (plus úvodní takt, ve kterém nastupuje melodie jako předtaktí) a tři čtyřtaktové periody.

Následující čtyři takty přinesou nový prvek a vzrušení. Oldřich Filipovský v knize Klavírní tvorba Josefa Suka uvádí příbuznost tohoto místa se čtvrtým jednáním Radúze a Mahuleny, kde Mahulena říká: „Ale moje srdce, květ krvavý, to stále bolí...“²⁴ To je podle Filipovského dokladem, že Suk si stále spojoval v mysli Otylku s postavou Mahuleny. Skrývaná bolest tu propuká jako zalkání v crescendo chromaticky klesajících tónů.

Po něm přichází doslovné opakování celé úvodní části skladby. Pouze pod prodlevou jsou přidány intervaly kvinty a akordy s prázdnou kvintou, které sestupují do stále nižších poloh na stupních tóniky a subdominanty. Takto rozšířený prostor mezi melodií a basy budí pocit velké prázdnoty a beznaděje. Obě pásma – melodie a doprovod – náleží k rozdílným tóninám, vzniká tu tedy polytonalita.

V závěru melodie ukolébavky utichá na sextakordu C dur, cítíme tedy, že není jasně uzavřena. Postupně pak umlká i ostinato v doprovodu.

Charakter ukolébavky utváří synkopický rytmus . Tato rytmická figura zní nepřetržitě od začátku do konce na notě „b“. Nad ní se klene melodie – zpěv matky – většinou ve dvojhlase a trojhlase.

Ostinato v levé ruce bychom měli hrát jemně, zároveň ho organicky začlenit do

²⁴ O. Filipovský, Klavírní tvorba Josefa Suka, str. 156

celkového zvuku. Někde může být tón intenzivnější a podpořit gradaci v melodii, jinde zase co nejněžnější.

V této skladbě je důležitá správná volba tempa. Příliš pomalé tempo nese nebezpečí, že se bude skladba rozpadat a ztrácet napětí. Příliš rychlé tempo zase smaže charakter ukolébavky a skladba ztratí svůj potřebný klid. Tempové označení skladby je Andante, puls udávají čtvrté hodnoty. Tempo by tedy mělo volně plynout tak, aby se udržela souvislost mezi jednotlivými frázemi, které na sebe logicky navazují. Každá z nich má otevřený závěr a z ní vyrůstá další. Zvolené tempo by se mělo udržet až do konce.

Dílčí fráze tvoří dva takty s předtaktím. Jedna vyplývá z druhé, tvoří jakoby nekonečnou melodii, a tak ji také interpret musí chápat: nehrát jen řadu dvoutaktí, ale vystavět z nich dlouhodechý zpěv. Třináct prvních taktů tvoří nepřetržitou linii. Napětí směřuje malým dynamickým vyklenutím ke čtvrtému taktu. V následném pianissimu by napětí nemělo opadnout. Tento sedmitaktový úsek se z malou obměnou opakuje – je tedy možné hrát ho intenzivnějším zvukem než poprvé. Ve čtrnáctém taktu se melodie rozezpívá svobodněji, přidává se třetí hlas, melodie se rozklene do větší šířky. Změnu vyjádříme i ve zvuku – otevřenějším, vřelejším tónem. V taktech 15 a 16 je třeba dobře propojit melodickou linku, která postupuje z vrchního hlasu k spodním hlasům akordů a napojí se na tón „b“ synkopické prodlevy. Prolínání hlasů je potřeba dobře plasticky vypracovat.

Moravec volí živé tempo, pod klidnou hladinou cítíme vnitřní nepokoj, potlačovaný neklid. Hraje velmi zpěvným, expresivním tónem, co nejvíc se přibližuje ve zvuku lidskému hlasu – zpěvu matky. Dvoutaktí propojuje v jeden celek. Na konci každého z nich je půlová nota s tečkou. Pro lepší propojení zvuku pianista trochu popořene ostinato v doprovodu, aby na dlouhé půlové notě s tečkou zvuk příliš nevymizel a aby byla zdůrazněna souvislost a návaznost jednotlivých dvoutaktí. V ozvěnách v pianissimu naopak nepatrně tempo zadrží a s obrovským vnitřním napětím zdůrazní vyklenutí melodie. Puls je živý, pružný, jako tep neklidného, úzkostného srdce. Do taktů 26 až 29 vnese agogický vzruch dramatičnost.

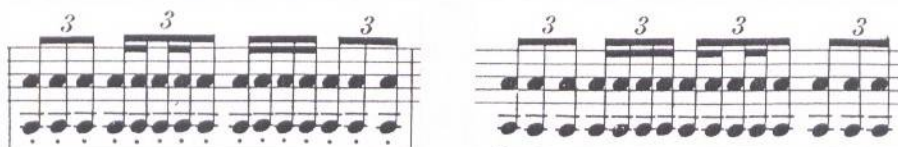
Štěpán volí tempo klidnější, bez agogických výkyvů. Neklid potlačuje přesně krácející synkopická prodleva v base. To dodává provedení charakter neúprosnosti, monotónnosti probdělé noci. Tón je hutnější a plnější než Moravcův. Klavírista rovněž propojuje dvoutaktí v dlouhé fráze a udrží tah a napětí od začátku do konce

skladby.

Fingerhut hraje skladbu ve velmi rychlém tempu. Agogické výkyvy má v každém dvoutaktí, hudba tím získává velmi neklidný charakter. Nestaví fráze dynamicky a nespojuje je v jeden celek. Melodii v pravé ruce hraje matným tónem, který není nosný, chybí mu intenzita a nemá charakter zpěvu. Neustálé rozbíhání a zastavování tempa uvnitř každého dvoutaktí působí stereotypně. Celkově postrádá toto provedení intenzitu výrazu Moravce i vážnost Štěpána, je málo plastické a přesvědčivé.

4. O matčině srdci (Andante sostenuto)

Tato část představuje dramatický vrchol celého cyklu. Skladatel zde nesmírně sugestivně líčí předem prohraný boj nemocného srdce s nevyhnutelným osudem. Krajní části skladby jsou vystavěny z jediného motivu. Je to obdoba motivu smrti, který Suk poprvé užil v Radúzovi a Mahuleně a později v symfonii Asrael. Od té chvíle je pro Suka již stálým symbolem a objeví se v jeho pozdějších dílech ještě vícekrát. Je složen z vzestupných intervalů zvětšené kvarty a velké sekundy a klesající zvětšené kvarty. Zde je vypuštěn první zdvih (zvětšená kvarta) a motiv nastupuje až na druhé době taktu. Po malém sekundovém vykročení následuje o to větší pád dolů – o celou septimu, což mu dodává výraz bezmoci. Tím, že je motiv posazen do hluboké polohy a podložen akordy, působí mohutným, zdrcujícím dojmem. Nad motivem smrti zní ve vrchním hlase obou krajních částí skladby jako nepravidelný tep srdce rytmická prodleva. Nejčastěji zaznívá v oktávě na tónu „as“, někde postoupí o tón výš nebo níž, většinou v souladu s harmonizací motivu smrti v basu. Rytmus prodlevy je komplikovaný. Skladatel za sebe řadí trioly, kvintoly, sextoly a skupinky šestnáctin, aby vyjádřil nepravidelný tep srdce. Ve střídání těchto rytmických útvarů je však skrytý řád, většinou se střídají dva rytmické modely:



V místě narůstajícího vzrušení před první gradací (7. takt) se tep zrychluje na kvintoly a sextoly, podobné místo je i v repríze. Rytmická složitost nespočívá jen

v prodlevě samotné. Polyrytmičnost vzniká tím, že v basu proti prodlevě postupují rozložené akordy rovněž v triolách, kvintolách a sextolách. Prolínají se tedy skupinky tří osminových proti pěti šestnáctinovým, nebo tři osminových proti čtyřem šestnáctinovým notám.

Každý z obou krajních dílů je vystavěn jako jedna velká gradace k vrcholu, který je umístěn zhruba uprostřed a je v tónině F dur. Zvuk narůstá v dynamických vlnách v rámci dvojtaktí, případně třítaktí, a stejně postupně se po kulminaci zase utiňuje.

Střední díl tvoří k vypjatým krajním částem velký kontrast. Takt se mění na třídobý a rytmus se ustálí na triolový. Místo zneklidňujícího tepu prodlevy zní v doprovodu akordy, tvořící svým kolébavým pohybem rytmické ostinato. Nad nimi se ve vysoké poloze klene vroucí melodie. Je vystavěna ze stupnicových kroků a sestupných intervalů kvinty nebo kvarty, které modelují melodický obrys do tvaru mírně klenutých oblouků. Střední díl je rozčleněn na dvě periody. První setrvává v hlavní tónině Des dur, na konci druhé periody moduluje melodie po opakování závěru fráze do e moll a umlká. Jako tiché varování zazní rytmická prodleva z prvního dílu a střední část plynule přechází v reprízu.

Před koncem skladby prodleva nečekaně klesne na tón „des“ a v basu třikrát důrazně zazní motiv smrti, tentokrát v celém znění (zvětšená kvarta, velká sekunda a klesající zvětšená kvarta).

Poté tep srdce slábne a je přerušován stále většími pauzami. Skladba končí akordy g moll a G dur v pp a sforzato výkřikem akordu des moll s rytmickými dozvuky v base.

V rámci každého taktu se tep rytmizované synkopy zrychluje od triol ke kvintolám a sextolám a zpomaluje zpět k triolám. Takto zvrátněný rytmus ale plyne v pravidelném metru. Tempo se zrychlováním hodnot nemění. Velké tempové výkyvy by vnesly zmatek do posluchačovy orientace ve skladbě. Také je potřeba stále cítit první doby taktů. Pod výraznou prodlevou nesmí nikde zaniknout melodie, kterou tvoří motiv smrti a rozložené akordy. Ve vrcholových plochách je pak důležité, aby hutný zvuk podpořený pedálem nepřekryl rytmický tep. Krajní díly skladby tvoří velká gradace, v prvním dílu k vrcholu v taktu 12, pak se dramatické dění uklidňuje. Ve třetím dílu spěje gradace do vrcholu obdobně, ve ztišení před koncem se však napětí ještě stupňuje až k závěrečnému výkřiku hrůzy. K němu směřuje vývoj dramatu zde líčeného, veškeré napětí hromaděné od začátku.

Na straně 15 se v melodii v levé ruce nesmí ztratit tah a návaznost v místech, kde melodickému tónu předchází rozložený akord. Měli bychom dbát na dobré propojení pedálem a hlavně na zvukové napojení obou melodických tónů:



Interpretace Moravce činí dojem tragédie, která probíhá právě teď, přímo před zraky posluchače. Od začátku cítíme napětí a obavy, jak tato tragédie dopadne. Palčivá bolest je přítomná. Vyjadřuje ji velký dramatický náboj, prudkost, naléhavost nepravidelného tepu. Moravec zdůrazňuje nepravidelnost základní rytmické figury: hodně prudce a rychle hraje šestnáctiny a výrazně je odlišuje od delší osminy. I na druhé stránce udržuje stálé napětí a neklid v utišujících se plochách v dynamice piano. Tón je konkrétní, ostrý, jasný.

Střední díl tvoří u Moravce velký kontrast ke krajním dílům. Vzrušení a nepokoj ustoupily nadzemskému jasu, klidu, něze, laskavosti – takové je srdce matčino. Posluchač má dojem, jako by se čas zastavil, nebo probíhal v jiné dimenzi. Přináší utišení. Repríza prvního dílu znamená návrat do reality. Napětí blížící se tragédie vzrůstá až k závěrečnému výkřiku.

U Štěpána má skladba pochmurnou vážnost, vyznívá jako líčení tragédie, která se udála v minulosti. Interpretace má charakter vyprávění o bolesti, nepřináší její přímý zážitek. Štěpán nezdůrazňuje tolik nepravidelnost tepu, triolové skupiny nehraje tak prudce. Celkové tempo je volnější. To navozuje od začátku skladby větší klid i pocit neúprosnosti a nezvratnosti osudu. Na druhé stránce dřív uklidňuje napětí a snižuje dynamickou hladinu. Do středního dílu vnáší Štěpán víc pohybu, melodická linka připomíná zpěv, je vedena v dlouhých frázích.

Interpretace Margaret Fingerhut má dramatický náboj. Pianistka se však příliš soustředí na tep v pravé ruce, místy zaniká melodie v levé ruce a fráze se trhá. Občas používá příliš mnoho pedálu na úkor zřetelnosti. Zvuk je hutný, úhoz nedosahuje kvality Moravce a Štěpána. Střední díl hraje se vzrušenou agogikou,

místy porušuje plynulost melodické linie. Této části chybí větší zpěvnost, prostota a intimnost. Melodie postrádá svítivost a intenzitu, akordický doprovod je zvukově příliš hutný. Celkové provedení skladby je méně přesvědčivé, líčení méně sugestivní.

5. Vzpomínání (Andante)

Melodický obrys úvodu skladby je odvozený od motivu smrti z Asraela. Místo zvětšených kvart je zde čistá kvarta a skok dolů tvoří decima (respektive kvinta – k protimelodii v levé ruce). Tím ztrácí motiv svou výhružnou podobu. Charakter skladby je klidný, usmířený. K tomu přispívá i kolébavý doprovod. Jeho ostinatní synkopický rytmus je stejný jako doprovod v čísle 3. Vzpomínání je nejen v názvu a celkovém charakteru, ale i v konkrétních hudebních prvcích.

Postupně se k melodii připojuje její imitace ve vyšší poloze a přebírá vedení. Úvod skladby tvoří perioda čtyř plus šesti taktů a její opakování zkrácené na sedm taktů. Celý tento oddíl setrvává v hlavní tónině C dur, bas zůstává téměř po celou dobu na tónu „c“. Za počátek středního dílu můžeme považovat úsek označený poco leggiero. Hudba vyjadřuje sladké zasnění, únik z reality. Nad ostinatním doprovodem stoupá a klesá zvonivá melodie v kvintách lesních rohů. Po šesti taktech se sen rozplyne, hudba moduluje pomocí sekvencí a zvuk narůstá k vrcholu celé skladby (28. takt) –vášnivému výkřiku, akordu mollové subdominanty z e moll. Po dvou taktech klesání melodie v ostrém tečkovaném rytmu se hudba uklidňuje a v doprovodu zní opět synkopický kolébavý rytmus. V závěru skladby se v pp ozve ve středním hlasu názvuk motivu smrti. Doprovodný synkopický rytmus zní nyní v oktávách v sopránu jako prodleva, pod ní modulují akordy v arpeggiích k závěrečnému C dur, kde naposled zazní melodie, připomínající motiv smrti změněný v konečném usmíření.

Úvod vyžaduje zvukové vypracování co nejplastičtější – musí být zřetelná melodická linka i přistupující protihlas v levé ruce – tóny „a¹“, „h¹“, „c^{2a}“.

Přitom je těžké melodické tóny v levé ruce dobře propojit, aniž by se přetrhla souvislost nebo aniž by se smazala harmonie pedálem. Pedalizace zde musí být velmi křehká a průzračná a zároveň by měl pedál zachytit harmonii v levé ruce - tedy všechny tři tóny tvořící akord, nejen vrchní hlas. Pedál proto musíme rychle vyměnit, zatímco předržíme pravou rukou předchozí dobu tak, aby nevznikla v melodii pauza. Také dál je faktura většinou trojhlasá, jednotlivé hlasy se vzájemně prolínají a předávají si vedení.

Místo označené *poco leggiero* přinese odlišný charakter: prosvětlení, zasněnou blaženost. Mizí jednotvárný ukolébavkový rytmus v levé ruce, je odlehčen pauzami a akordy nastupujícími na lehké doby.

Moravec i Štěpán hrají v prolínání hlasů na první době třetího taktu tóny „f¹“ – „a¹“ v souzvuku jako zvukově rovnocenné, přirozeně tedy vynikne vyšší z obou tónů – „a¹“, který je součástí protimelodie. Podle mého názoru by měl být zvýrazněn tón „f¹“, protože je součástí hlavní melodické linky. Ale i řešení Moravce a Štěpána je možné, protože oba citlivě zvukově navazují na tón „f¹“ vrchním hlasem a zdůrazňují tak pokračování melodie ve vrchním hlasu. Zvýraznění tónu „a¹“ má opodstatnění, neboť v závěrečné reminiscenci na úvodní téma klesá tón „e³“ k tónu „a²“.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *poco espress.* (poco espressivo), *dim.* (diminuendo), and *poco rit.* (poco ritardando). There are also performance instructions like "Ped." with a star symbol, indicating pedaling. The music features complex phrasing with slurs and accents, particularly in the right hand.

Štěpán a Fingerhut hrají takty 5 a další tempově živější a vzrušenější ve výrazu a tvoří tak kontrast k úvodu. Také gradaci hrají s velkým agogickým pohybem vpřed. Moravec hraje celý úvodní díl klidně, se zasněným, zadumaným výrazem. Gradaci a dramatický vrchol hraje závažně a zatěžkaně. V závěru, osm taktů před koncem,

hraje Fingerhut arpeggiované akordy jako harmonii, bez melodické linky. Štěpán a Moravec zdůrazňují melodickou linii, tvořenou vrchními tóny akordů. To odpovídá notovému zápisu – Suk naznačuje samostatný hlas odlišením vrchních not.

Všechna provedení páté části jsou velmi plastická, se zvýrazněnými zajímavými protihlasy, s jemnými zvukovými nuancemi, celkový charakter je zasněný, teskný, s projasněným, smířeným závěrem.

Štěpánovu a Moravcovu interpretaci celého cyklu *O matince* charakterizují sytý, vřelý a intenzivní tón, zpěvné *espressivo*, barevnost harmonie, plastické vedení hlasů a jejich zvuková vyváženost. Oběma se podařilo přesvědčivě tlumočit obsah Sukova díla.

Interpretace Margaret Fingerhut je v některých částech více, v jiných méně zdařilá. Její hra je méně propracovaná v detailech a zároveň jí chybí smysl pro stavbu větších celků – pro směřování frází a plynulost melodické linie. Tón je někde matný, málo živý.

4.2 Životem a snem op. 30

Cyklos Životem a snem napsal Suk po dlouhém uzrávání v krátké době – od dubna do června r. 1909. Je to Sukovo nejzávažnější klavírní dílo, zkomponované ve zralém období jeho tvorby. Na celkovém ladění cyklu je patrné, jak čas zhojil nejpálčivější bolest ze ztráty dvou milovaných bytostí – Dvořáka a Otylky. Od jejich smrti uběhly čtyři roky. Po dlouhé době se v jeho hudbě znovu objevuje humor, bezstarostnost, dokonce i rozmrzelost a ironie. Jen několik kusů z cyklu se ohlíží ve vzpomínkách na minulost, většina je dokladem toho, jak se Suk novými očima dívá na svět a vnímá jeho mnohotvárnost a krásu.

1. Allegretto moderato (S humorem a ironií, místy rozduřděně)

Číslo 1 je polka, ale deformovaná tím, že má vždy důraz na poslední osmině. Podle J.M. Květa je odpovědí těm, kteří mu vyčítali subjektivismus a přílišné utápění se v bolesti. Prý ani neumí napsat pořádnou polku. Tato skladba není jen odpovědí kritikům. Václav Štěpán píše ve své knize Novák a Suk : „Vlastní pramen vzniku kousku musíme, jak myslím, hledati hlouběji, ve vzdoru proti sobě samému. Když bylo Sukovi osmnáct let, ordinoval mu jeho učitel Antonín Dvořák napsání prosté a veselé věci, aby vyvázl z pathosu, v němž tehdy tonul. Třicetipětiletý Suk si umí už podobné radikální medikamenty předepsat sám, když se mu zdá, že je tu zase jiné nebezpečí utonutí. A jedním z výsledků této kúry, o jejíchž pokrocích se Suk občas drasticky přesvědčil, je právě tato skladba.“²⁵

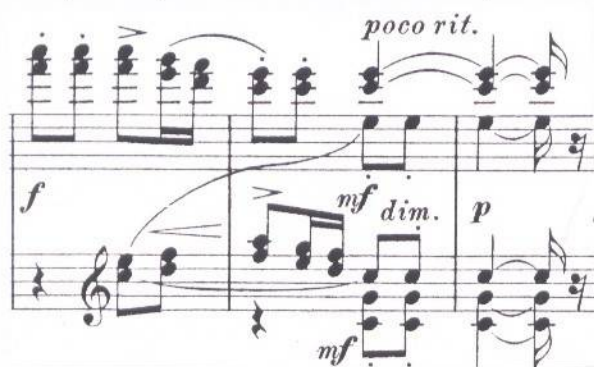
Skladba je důsledně vystavěna z jediného motivu, který má dvě rytmické varianty:



Tyto dva rytmické modely najdeme téměř v každém taktu. K nim se v doprovodném hlasu pojí figura tvořená osminou a čtvrt'ovou notou s tečkou – viz ukázka a). Skladba má polkový rytmus, ale těžkou dobu má posunutou na poslední dobu taktu. Suk důsledně porušuje metrum, motiv nastupuje bez ohledu na taktové

²⁵ Václav Štěpán, Novák a Suk, str. 180

čáry. Tím dociluje humorného a ironického charakteru. Úvodní perioda má patnáct taktů. První část předvětí tvoří čtyřtaktí, v němž jsou uvedeny obě rytmické varianty motivu. Následují čtyři takty, které tvoří druhou část předvětí. Melodický obrys je v prvních dvou taktech stejný jako na začátku prvního předvětí. Na poslední době osmého taktu začíná závětí, které zabírá sedm taktů. Melodie tvořená variantou hlavního motivu se přesunula do spodního hlasu, ve vrchním hlase zní rytmický prvek osmina a čtvrtěová nota s tečkou. Akcenty jsou nyní na prvních dobách taktů. Ve vrcholu celé periody v 13. taktu zazní v sopránů důrazně rytmický útvar:



Je to kombinace obou variant základního motivu. Ve spodním hlase se totéž ozve o dobu později.

Druhá perioda má šestnáct taktů. V jejím úvodu zazní všechny tři základní rytmické útvary:



V taktu 28 se nečekaně změní nálada z rozduřené na hravou.

Po dvou periodách nastupuje na poslední době taktu 31 prudkou změnou charakteru střední díl skladby. Má označení sempre appassionato a tento výraz se stále stupňuje. Ve vrchním hlase se stále rozšiřují dílčí fráze – obloučkem jsou spojeny postupně dvě, tři, čtyři a šest not. Střední hlas chromaticky stoupá proti klesající melodii, v basu zní opakovaně nota „c“ jako prodleva. V závěru čtvrtého taktu nastupuje základní rytmický model:



Tento model se v následujících dvou taktech opakuje. Pak ho převezme ještě důrazněji bas ve variantě „dvě šestnáctiny a tři osminy“, v sopránů je doprovázen akordy rytmické figury „osmina a čtvrt'ová nota s tečkou“. Poté je motiv krácen, zní současně v obou hlasech a prudce klesá v oktávách. V dalším úseku zaznívá střídavě v hluboké poloze basu a ve vysokém sopránů. Na konci střední části se druhá rytmická varianta motivu důrazně zopakuje, zdvojená v oktávě.

Repríza navazuje označením Tempo I. v klidnější náladě, jen ze začátku přerušené rozzlobeným vpadnutím zkráceného tvaru druhé rytmické varianty motivu. Vyjasněnou náladu potvrdí přidané scherzando. V kodě (poslední doba taktu 82) se proplétají dva vrchní hlasy v rytmu podobném rytmu taktů 13 a 14, které tvořily vrchol první periody. Skladba končí modulací do durové tóniny a doznívá v dobré náladě.

V interpretaci je třeba zvýraznit taneční rytmus a zvláštnost posunutého metra. Akcenty hrajme ostré, ale ne tvrdé. V první rytmické variantě motivu můžeme pro zvýraznění synkopy na první osmině počkat, zatěžkat ji, odpíchnout se od ní. Je nutné hrát plasticky a výrazně jednotlivé motivy – vlastně obměny jediného motivu, co nejvíc je výrazově odstínit, a přitom vystavět větší plochy. Je třeba zvýraznit prudké dynamické a náladové kontrasty, časté drobné agogické změny (poco sostenuto, a tempo animato, poco pesante, poco stringendo...). Hudba někde váhavě a nerozhodně přešlapuje na místě, vzápětí se s novou energií rozběhne vpřed, paleta nálad je pestrá a proměnlivá: jemný humor, jízlivost, nazlobenost, rozšafnost, úsměv a dobrý rozmar - to vše se rychle střídá na malé ploše. Je dobré co nejvýrazněji změny nálad odlišit, při změnách agogických však neztratit základní tempo, udržet tah, nedopustit, aby skladba vyzněla roztržštěně, jen jako pestrá mozaika. Musí mít pevný tvar a logickou stavbu tří základních dílů. Vrchol celé skladby je ve střední části v taktu 44 a následujících. Pedalizace by měla podpořit frázování, nikde by neměla smazat staccata, pouze lze spojit první dobu hudební fráze s následující dobou, jak naznačuje frázovací oblouček v notách. Více pedálu můžeme použít ve středním dílu. V místě, kde v levé ruce chromaticky postupuje protihlas, měníme pedál na každé osmině. Ve vrcholu držíme pedálem tón „h“ v oktávě v levé ruce, lze použít i prolongátor, aby zůstala znít pouze oktáva v basu, zatímco vršky znějí staccato: (viz ukázka na další stránce)



Provedení Pavla Štěpána je nabitá velkou vnitřní energií, každá fráze má vývoj a napětí. Hudba je v jeho podání sdělná, vystihuje rozmanitost charakterů. Nálady se prudce střídají, celek tak působí emotivně a výbušně. Celkové tempo je živé. V taktech označených scherzando nápadně zrychlí a totéž tempo pokračuje ve středním díle, který má výraz neklidu, nedočkavosti a vzrušení. Klavírista jej hraje pod jedním velkým obloukem a dodává mu tak dynamičnost a spád. Závěr hraje velmi svižně a vylehčeně. Zvuk je jasný, světlý, svítivý.

Provedení Františka Maxiána je velmi plastické. Zvláště výrazné je frázování motivků a jemné odstíny barvy zvuku. Dynamický rozsah prohlubuje Maxián směrem k pianissimu. Dodává tím skladbě křehkou hravost a vylehčenost. Hra Františka Maxiána se vyznačuje četnými drobnými agogickými změnami, přitom zachovává jednotu hudební fráze i jednotné základní tempo. Ve srovnání s ním hraje Štěpán agogické změny na delších plochách. Změny tempa u Maxiána nejsou tak prudké a celkový charakter je méně výbušný. Více zdůrazňuje detail. Skladba působí velmi vtipně.

Margaret Fingerhut volí nejpomalejší tempo. Agogické změny jsou malé. Málo je i zvukových nuancí. Klavíristka pracuje s nepřilíš velkým dynamickým rozpětím. Vnitřní pulsace působí ve své pravidelnosti trochu stereotypně. Skladba postrádá vnitřní energii. Zvuk je místy hutný, což by tolik nevadilo ve střední části skladby, jinak by měl být tón jasnější, živější. Staccata by měla být ostřejší – Fingerhut je někde prodlužuje v portamenta, proto působí těžkopádně (např. strana 4, první řádek). Provedení je poněkud strnulé, usedlé, málo vtipné.

2. Allegro vivo (Neklidně a nesměle, bez silnějšího výrazu)

Tato skladba nemá výrazné, jasně ohraničené téma, se kterým by skladatel dál pracoval. Hlavní jednotící prvek je zde rytmický model „osminová nota a šestnáctina“. Skladbou probíhá neklidný, hbitý pohyb s rychlým střídáním harmonií. Na začátku je spirálovitě stoupající melodie, která se v průběhu skladby třikrát vynoří a přinese nový impuls.



Celek lze rozčlenit na jasné hudební fráze: na začátku dvakrát osm taktů, dál plocha šestnácti taktů, následuje devět taktů s gradací a hlavním vrcholem a závěr tvoří třináct taktů, ve kterých opadá napětí a skladba postupně doznívá.

Důležité je, aby logické hudební úseky – fráze – byly celistvé a vzájemně na sebe navazovaly bez větších předělů. Je potřeba opatrně užívat pedálu, měla by být zachována průzračnost a vylehčenost. Místa označená *leggiero* mají být hrána ještě subtilnějším zvukem, vzdušně.

Štěpán podtrhuje neklidný charakter, šestnáctinové skupinky not často zrychluje a odlehčuje, pasáže jsou perlivé, zvláště v místech označených *leggiero*. Velké plochy hraje v dynamice *piano*, *pianissimo*. Skladba působí jako vidina, představa.

Fingerhut užívá víc pedálu, zvuk je hutnější, není tak perlivý a křehký. Klavíristka interpretuje víc děj, příběh, její pojetí je romantické.

V podání Maxiána odpovídá charakter skladby víc označení „nesmělý“. Zvuk je křehký. Víc ploch hraje s lyrickým výrazem. Jediné vzrušené místo s výrazným zrychlením je gradace k vrcholu a vrchol skladby (takty 35 až 38).

3. Andante sostenuto. Vivace (Tajemně a velmi vzdušně)

Podle svědectví Václava Štěpána a M. Květa, blízkých pratel Josefa Suka, m tato skladba inspiran zdroj v prodě – v letnm lese. Hudba skutečně navozuje představu lesa v horkm dni, jeho tajemnost a skryt Źivot. Atmosféra působí omamně, snově, skladatel naslouchá hlasům prody a nech se unášet vzpomínkami, kter se ms se snem. Ve skladbě se strdaj dvě kontrastn plochy – dl Andante sostenuto (osm taktů) s dlouhými arpeggiovanmi akordy, kter navozují dojem velkého prostoru, zn jako Źuměn mohutných stromů. Akordy by měly být zvukově propojen, jejich vrchní hlasy tvor linii. Druh dl – Vivace pns vzruch pohybem osminových not v doprovodu, zatímco melodie postupuje v delších hodnotách a navazuje i melodicky na vstupní akordy. (Vrchní hlas prvních t akordů je totohn s vrchním hlasem vstupního taktu časti Vivace)

The musical score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
The first system is titled "(Tajemně a velmi vzdušně.)" and is marked "Andante sostenuto". It features arpeggiated chords in both hands, with dynamics ranging from *mp* to *pp poco*.
The second system is titled "Vivace." and is marked "Vivace". It begins with the instruction "sempre dolcissimo". The right hand plays a melodic line with long note values, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *poco*, *dolce*, and *pp*.
The final system continues the Vivace section, marked "sempre pp e dol" and "poco marcato me". It features a more pronounced rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Skupinka čtyřiašedesátin v osmém taktu, která propojuje díly Andante a Vivace, by měla být hrána jemným a zároveň perlivým zvukem, všechny noty musí být zřetelné. V části Vivace je melodická linka ve vrchním hlase, tvoří ji dlouhodechá melodie, vedoucí až k taktu 18 (počítáno od části Vivace). Vrchol klenby je v jedenáctém taktu. Plynule navazující takty 18 až 30 tvoří jakýsi dovětek, odvozený z taktů 16,17. Po snivé, zpěvné melodii předchozích taktů přináší oživení, hravost, zní jako malé fanfáry, ale v dynamice pianissimo e dolcissimo. Živý pohyb části Vivace je utvářen protihlasem v levé ruce, střídají se zde čtvrtové a osminové noty, po dvou taktech je k čtvrtovým notám přidána tečka a tyto čtvrtové noty s tečkou tvoří chromatický postup – samostatný hlas. V interpretaci je důležité vést zpěvnou melodii jako dlouhou frázi, plynulost linie nesmí narušit pohyb v levé ruce. Ta má znít co nejjemněji, zároveň zřetelným, jasným tónem. Rytmus tvořený střídáním čtvrtových a osminových not musí být pružný, osminové noty by neměly ve zvuk zaniknout, zvláště v místech, kde se ze čtvrtových not stává čtvrtová s tečkou a tvoří samostatnou linii. Pedalizace by měla být průzračná, nesmí vzniknout zvuková mlha. Je třeba usilovat o vzdušnost, jak je označeno v podtitulu skladby.

Štěpán hraje části Vivace velmi kontrastně k Andante sostenuto. Andante plyne zvolna, arpeggiované akordy v obou rukou zaznívají po sobě, snivě a měkkým zvukem. V části Vivace hraje Štěpán výrazně levou ruku – je tak zvýrazněna rytmická stránka, trochu na úkor zpěvnosti melodické linky. Tón je jasný, svítivý, průrazný. Takty 19 a další („malé fanfáry“) jsou v jeho podání rytmicky pevné, ve zvuku jadrné, ve třetím opakování části Vivace hraje ostrá staccato, která dodávají místu živost a vtip. V závěrečném dílu (od taktu 135) vede plasticky melodickou linku, šestnáctiny v doprovodu jsou zřetelné a perlivé. Skladba je výrazově i úhozově pestrá a dobře vystavěná.

Zvuk Františka Maxiána je křehký, až éterický. Hra je velmi plastická. V částech *Vivace* zdůrazňuje klavírista dlouhodechost melodické linie, doprovod je jemný. Celkové tempo je velmi rychlé, i části *Andante sostenuto* hraje živěji než Štěpán. Drobné agogické vlnění je zcela přirozené, podporuje výstavbu frází. Fráze jsou velmi živé a plastické. Dynamické spektrum je široké, hlavně směrem do *pianissima*. V závěrečné části (od taktu 135) hraje melodickou linii bez přerušení, jedním dechem, linie je agogicky tvárná a zvlněná, jemný doprovod dotváří plastické vyznění celé plochy. Skladba působí neobyčejně vzdušně a snově.

Fingerhut hraje části *Vivace* nejpomaleji. Vedení frází je poněkud stereotypní, zvuk stále stejný. Klavíristka dělá malé dynamické kontrasty, některá místa jsou příliš zamlžená pedálem, chybí průzračnost, hravost, plastičnost, drobná agogika. Provedení je málo vzdušné a poetické.

4. Poco Allegretto (Zamyšleně, později stále výbojněji)

Tato část je podobně jako první založena na důsledné motivické práci. Všechny motivy jsou odvozeny ze vstupního: (viz ukázka a)
Základní motiv je uveden v osmitaktové periodě, začíná váhavě, trochu tajemně.

Potom se téma opakuje o oktávu výš. Je vzdušnější, zní v jednohlasu a je doprovázeno jemnými rozloženými akordy. Perioda je zkrácena na šest taktů a

z jejího závěru se plynule rozvine opět osmitaktí. To zpracovává část motivu, jeho rytmický prvek (viz ukázka b). Melodický obrys tvoří interval čisté kvarty a čisté kvinty. Tím získá motiv charakter fanfáry. V notovém zápisu je označen quasi Tromba:

Tromba: *poco mp e marc. ten.*

quasi Tromba. *p*

Fanfára zní jakoby z dálky a na konci se ztišuje. Dalších pět taktů zpracovává úvodní téma v hluboké poloze v pianissimu a končí nečekaně sforzatem, které uvádí novou fanfáru, znějící důrazně a zblízka v kvintách lesních rohů. (takty 27 až 30) Po čtyřech taktech, kdy už poslední akord fanfáry doznívá, vpadne ve spodním hlase žertovná melodie v mezzopiano, která vychází z hlavního tématu a podobá se svým šestnáctinovým pohybem a frázováním variantě tématu z taktů 22 až 26.

marcato

r/fz f mp poco scherzando p

Po čtyřech taktech se přidává i vrchní hlas v imitaci. Zvuk a neklid narůstají. Na poslední době taktu 42 zazní bojovně a důrazně vstupní motiv. Odpovídá mu velmi výbušně motiv z taktů poco scherzando. V následujících taktech, které tvoří dílčí vrchol, se tento motiv střídá v obou hlasech. Ve vrchním hlase je tvořen akordy, ve spodním zní v oktávách. Od taktu 52 pokračuje vzrušení v nižší dynamické hladině, vrchní hlas opakuje fanfáru quasi Tromba, spodní cituje opět téma z poco scherzando. V taktu 58 nastupuje velká gradace k hlavnímu vrcholu celé skladby (takty 67 až 73).

Repríza začíná druhou periodou z prvního dílu skladby. V závěrečných osmi taktech se jako z dálky ozve fanfára quasi Tromba a jejími dozvuky skladba ve smířlivé náladě končí.

V interpretaci je třeba zdůrazňovat náladové kontrasty. Charakteristickým rysem skladby je výrazný rytmus. Je třeba věnovat velkou pozornost akcentům, které dotvářejí charakter motivu a jeho variant. Zajímavé je, že připadají často na lehké doby taktů. Pedál nesmí nikde mazat zřetelnou artikulaci.

Štěpán hraje od začátku plynulým živým tempem. Střed je výbušný, výbojný, kontrastní k úvodu a závěru. Celá plocha skladby je dobře vystavěná. První dva díly jsou založeny na postupném narůstání napětí a zvyšování tempa. Celou partii přípravy vrcholu a vrcholu samotného stmeluje pianista dohromady. Závěrečný díl hraje jako vzpomínku emocionálně klidněji.

V podání Fingerhut neodpovídá příliš pomalé tempo označení Poco Allegretto. Klavíristka necítí v taktu dvě doby (takt dvoučtvrt'ový), ale čtyři. Zatěžkává každou osminovou dobu v taktu a to budí dojem těžkopádnosti. Hraje staticky, bez agogiky. Vnitřní náboj chybí hlavně ve středním dílu v gradačních plochách. Vrchol hraje jen v silné dynamice, bez vnitřní energie a kulminace napětí. Všechna staccata změkčuje. Provedení postrádá živost a vtip.

Maxián volí nejrychlejší tempo, přesto je charakter počátku zamýšlený až tajemný. Střed hraje výbušně, ještě prudčeji než Štěpán. Klavírista propracovává plasticky všechny detaily. Drobná váhání a zas popoběhnutí dodávají skladbě impulsivní, nervní výraz.

5. Adagio. K uzdravení mého syna (Klidně, s hlubokým citem)

Na rozdíl od důsledné práce s jedním motivem, jak jsme ji sledovali v č. 1 a 4, je stavba této části jiná. Důležitým prvkem k zachování jednoty formy není motiv, ale interval čisté kvarty, který prostupuje celou skladbu. Citované příklady uvádí Václav Štěpán:

„Melodická invence, nejsouc vázána k žádnému poměrně složitému motivu, nýbrž jen přitahována onou kvartou, může se rozvinouti volně, s proměnlivou intenzitou výrazu, jak to Suk v této době měl vždy rád. Vidíme: zahajovací motiv nezazněl nadarmo, nebyl potlačen, ba naopak je přítomen v každém hnutí skladby. Jenže není tu přítomen, jak tomu bývá u motivické stavby, totiž jako kostra v těle, nýbrž podstatně jinak, jako zrno kdysi zaseté ve vyrostlém klasu.“²⁶

Úvod rozvíjí pozměněný motiv smrti z Asraela, který zde nemá svou hrozivou podobu. Účinek původního zlověstně působícího intervalu sestupné zvětšené kvarty je zmírněn tím, že vrchní nota nejdříve sestoupí o zmenšenou kvartu (zvukově velká tercie) a teprve potom melodie klesne na lehké době taktu o tón niž.

²⁶ V. Štěpán, Novák a Suk, str. 172 - 173



Motiv se rozvíjí v klidném tempu adagia, s hlubokým citem. Hudba této skladby vyjadřuje vyrovnanost, smíření, vděčnost za zdraví syna. Melodická linie je tvořena častým postupem čisté kvarty a sekundovými kroky. Tyto intervaly bývají spojeny frázovacími obloučky. Přesto fráze plynou v nepřerušném toku.

Úvodní část tvoří dvě periody. První zabírá deset taktů, druhá devět. V interpretaci je důležité udržet dlouhý dech, vystavět klenbu. To je zde těžké jednak vzhledem k pomalému tempu skladby, jednak kvůli složitému proplétání hlasů. Vůdčí melodický hlas je v první frázi v sopránu. K němu se přidávají protihlasy v tenoru a v altu. Je třeba je vést stejně důsledně jako vrchní hlas a dynamicky propracovat, aby vyznění bylo co nejplastičtější. Imitace melodie ve středních hlasech je vytvářena buď frázováním, nebo i stejnými intervaly.

Od druhého taktu zajímavě postupuje vzhůru tenorový hlas v sekundových krocích. Tentýž postup najdeme i ve druhé periodě (takty 12 až 14) o oktávu výš. Původně tenorový hlas se zde dostává nad hlavní melodickou linku v sopránu. Tu postupně přebírají obě ruce. Ve zvuku by to nemělo být slyšitelné, napojení musí být zcela hladké a přirozené – v případě hlavního melodického hlasu i protihlasu postupujícího v sekundách.

První dvě fráze (periody) navrhuji vystavět takto: Po menším dynamickém vyklenutí ve třetím taktu vedeme melodickou linii ke třetí době taktu 6, který je vrcholem fráze a zároveň obsahuje i nejvyšší tón melodie – „e²“. V notách je toto místo označeno *espressivo*. Třetí, menší vyklenutí vytvoříme ještě v taktu 10. Ve druhé frázi se totéž odehrává ve vyšší dynamické hladině, s větší intenzitou výrazu. Tenor se posouvá nad soprán - nejvyšším tónem taktu 16, který je obdobou vrcholu

první fráze, postoupí melodie kvartovým krokem k „f²“. Zatímco však obdobné místo v taktu 6 bylo vrcholem fráze, zde je začátkem gradace, která proběhne v následujících taktech a směřuje k taktu 19. Gradace je tvořena stále naléhavějším opakováním motivu:



Tento motiv se posouvá vzhůru a také mění melodický obrys (poprvé čistá kvarta nahoru a čistá kvinta dolů, podruhé čistá kvinta nahoru a zvětšená kvarta dolů, potřetí zmenšená kvinta nahoru i dolů – tedy zvukově zvětšená kvarta). Tím je zvyšováno napětí.

Takt 19 je jednak vyvrcholením druhé fráze, zároveň však i začátkem středního dílu skladby a nového dění. Střední část je protikladem ke klidnému úvodu. Střídají se tu dvě výrazově a dynamicky kontrastní plochy: *poco più animato* - a tempo. V *poco più animato* zní jako výkřik úzkosti interval zvětšené kvarty. Na něj odpovídá kontrastní a tempo. V levé ruce tvoří protimelodii chromaticky stoupající vrchní a střední tóny akordů. V interpretaci je důležité vyjádřit prudké střídání nálad a agogiky i v rámci jediného taktu, výraz se mění z vášnivého, úzkostného v něžný, útěšný, plný důvěry. Dlouhé fráze propojují kontrastní plochy v jeden logický hudební celek. Nová fráze začíná vždy na poslední době taktu. Takty 28 až 34 tvoří vrchol střední části skladby.

Následuje Tempo I. V hlubokém klidu se v basu rozvíjí motiv tvořený intervalem sestupné kvarty a sekundy (obdoba taktů 8, 19 a jim podobných). V pravé ruce je doplňován akordy, jejichž vrchní hlas tvoří rovněž intervaly kvarty a sekundy. Oba motivy se prolínají, modulují přes Es dur a c moll a gradují. V taktu 43 v plném zvuku nastoupí jásavě, vítězně téma z úvodu skladby v F dur, se všemi hlasy zdvojenými v oktávách. Od taktu 49 je nově připojen protihlas v tenoru. Celá tato plocha až do taktu 53 tvoří hlavní vrchol celé skladby.

Úkolem interpreta je vystavět skladbu tak, aby její vývoj směřoval od začátku k tomuto vrcholu. Nástroj by se měl rozeznít naplno, dosáhnout takřka orchestrálního zvuku. Přitom by se mělo zachovat co nejplastičtější vedení hlasů. K jejich propojení je možné použít pedál, ale ne na úkor jejich zřetelnosti. Melodická linka v sopránů, nyní zdvojená v oktávách, má znít plným zvukem, zpěvně, nikde se nesmí ozvat hrubý tón.

Závěr přináší uklidnění. Rozvíjí se zde předchozí motivický materiál. V taktu 57 se hudba vzepne k poslednímu vzrušenému vrcholu a doznívá v projasněné náladě tóniny C dur.

Štěpán zvolil velmi volné tempo. Jeho pojetí vyjadřuje hluboký klid, vyrovnanost. Hlavní melodickou linku hraje svítivým, zpěvným tónem. Plasticky člení jednotlivé hlasy. V úvodní frázi výrazně klene melodii ve třetím a desátém taktu, vrchol fráze cítí v šestém taktu. Ve střední části (od taktu 19) dělá kontrasty spíše v dynamice než v tempu. V částech *molto piano*, *dolce* (takty 20 – 23 a 25 – 28) krásně zní chromaticky stoupající protihlas v levé ruce. Zvuk je průzračný, hřejivý, vroucný. Celá střední část tvoří jeden celek, dlouhé fráze se poji k sobě, napětí nikde nepovolí. Tempo I. začíná v Štěpánově provedení snivě a tajemně. Zvuk i napětí postupně narůstají, celá plocha je vystavěna jako jediná dlouhá fráze od Tempo I. až k závěru – *tranquillo e semplice*. Zvuk v gradacích je mohutný, orchestrální, nikde hrubý, stále je zachováno dokonalé vedení hlasů. Ve vrcholu hraje Štěpán hlavní téma široce a majestátně, pedálem nikde nesmazává harmonie. Hra Pavla Štěpána je barevná, plastická, bohatá na množství jemných zvukových nuancí. Skladba má dokonalou stavbu a velký tah od začátku do konce. Provedení je poetické, hluboce prožité a zároveň promyšlené.

Fingerhut vypracovává plasticky jednotlivé hlasy, barevně je odstiňuje. Není však úplně důsledná ve vedení linie jednotlivých hlasů. Někde ji přeruší náhodným akcentem nebo nenaváže ve zvuku na dlouhé tóny. Např. ve třetím taktu porušuje linii středního hlasu akcentovanou druhou dobou. Ve středním dílu dělá ve srovnání se Štěpánem větší kontrasty v agogice, ale menší ve zvuku. Plochy *piano dolce* mají konkrétní zvuk, příliš hutný v levé ruce, jednotlivé hlasy nejsou výrazně plasticky

odstíněné. V Tempo I. je gradace dobře vystavěná k nástupu hlavního tématu, to ale zazní ve dvojnásobném tempu. Tak velká změna tempa tvoří příliš nápadný zlom. Zvuk ve vypjatých místech by mohl být mohutnější, kulatější. Klavír zní místy až plechově, jednotlivé tóny se nepojí v melodii. Přes tyto výhrady patří pátá část mezi interpretačně zdařilejší. Celkové vystižení charakteru je dobré, jen chybí víc klidu a důslednosti ve vedení hlasů. Provedení nedosahuje tónové kvality Štěpána a Maxiána.

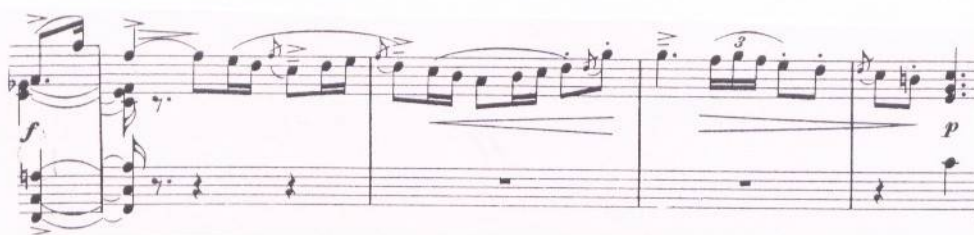
Maxiánova hra je velmi plastická, úhozově propracovaná, klavírista má smysl pro celek i detail, tvoří dlouhé fráze. Celek působí velmi poeticky. Provedení skladby je živější v agogice než u Štěpána i Fingerhut. Celkové tempo je rychlejší. Gradace v Tempo I. probíhá vzrušeněji, citace hlavního tématu ve vrcholu je až příliš prudká, nemá mohutnost a šíří Štěpánova provedení. Vyznění skladby je víc nervní než Štěpánovo. Obě interpretace mají však svou vnitřní logiku.

6. Moderato quasi Allegretto (S výrazem tiché, bezstarostné veselosti)

Skladba je hravá, vtipná, vzdušná, radostná. První díl se skládá ze dvou period. První ucelená hudební fráze zabírá devět taktů (předvěti), na poslední době devátého taktu začíná závěti první periody. Druhá perioda začíná poslední dobou taktu 15, předvěti sahá k taktu 20, závěti tvoří takty 21 až 28. Všechny dílčí fráze prvního dílu skladby jsou spolu provázány, vyplývají jedna z druhé, netvoří žádné kontrasty a předěly. Uvedené členění má pouze cíl ukázat, že skladba vytvořená z malého a jakoby uzavřeného motivu „dýchá“ v dlouhých celcích – frázích, jak je pro Suka typické. Dlouhodečnost je dána tím, že Suk propojuje dílčí fáze harmonicky, neuzavírá je. První takt skladby je ucelený motiv, od kterého se odvíjí další dění zopakováním motivku opačným směrem.



Akcenty je třeba zvýraznit jen někde, ne na každé těžké době taktu, aby bylo jasné, že hudební fráze pokračuje. (První takt s malým akcentem, druhý, třetí bez akcentu atd.) Spíše než nápadné akcenty se hodí zvýrazněné frázování, vylehčené odtahy. Motivku v pravé ruce vždy odpovídá z něho odvozený v levé. Kontrast k tanečnímu rázu přinese takt 9 a další – radost jako by vytryskla v jakési kadenci – „pohvizdování“ úvodu skladby vystřídá zpěv.



Obdobně řešeny jsou takty 21 až 23. Závěr prvního oddílu skladby plynule přechází ve střední díl. Mění se charakter – v notách je označen „toužebně a snivě“. Měníme tedy i úhoz. Hravé taneční odtahy z úvodu se změny v delší, naléhavější, posmutnělé. Levá ruka odpovídá stále se opakující rytmickou figurou, která podtrhuje toužebný výraz:



Ve středním dílu je zvláště dobře patrné, jak se Suk už zcela oprostil od jakékoli symetrie a pevného řádu udávaného taktovými čarami. Těžkými dobami už nemusí být nutně první doby taktů. Samozřejmě se zde střídají těžké a lehké doby, ale nezávisle na psaných taktových čarách. Václav Štěpán píše: „... pro Suka je nyní již taktová čára jen dorozumivacím prostředkem, pomůckou, která udává, že uplynuly tři čtvrtky. Nic víc.“²⁷

²⁷ V. Štěpán, Novák a Suk, str. 175 - 176

Ucelená hudební myšlenka zabírá šestnáct psaných tříčtvrtových taktů, poté se celá opakuje a rozšiřuje v gradaci až k vrcholu (takty 35, 36). Pro interpreta je důležité nezapomínat při vnitřním frázování na jednotlý tok hudební myšlenky. Na krátké ploše v rozmezí následujících tří taktů napětí prudce opadá. Hudba se ztiší do molto piano a přechází do volné kadence, která připraví návrat téměř doslova se opakujícího prvního dílu skladby.

Interpretace Františka Maxiána působí dojmem drobnokresby. Je do detailu propracovaná, s výrazným drobným frázováním, množstvím barevných zvukových nuancí. Hra působí velmi plasticky a pružně. Přes četné agogické změny na malých plochách, tvořené drobným pohybem dopředu a zpět, není skladba rozdrobená. Časté zadržetí tempa a následná prudší accelleranda dávají skladbě charakter zadržované energie. Ve středním dílu zatěžkává sforzata, také více zdůrazňuje

některé psané akcenty, např. na straně 3 dva vrchní řádky. Provedení je velmi vtipné a hudebně přesvědčivé.

Na nahrávce Pavla Štěpána upoutá pružný a živý rytmus, kterým zdůrazňuje lehkost a taneční charakter skladby. Agogika se stejně jako u Maxiána řídí harmonickými změnami. Zvuk je průzračný, jasný, čistota provedení je podtržena střídou pedalizací. Zřetelně odlišuje krajní části a střední díl změnou úhozu, barva zvuku je ve středním dílu zastřenější. Také Štěpánovo provedení je svěží, nápadité a vtipné.

Margaret Fingerhut hraje šestou část v pomalejším tempu. Rytmus je málo pružný. Interpretka nevylehčuje odtahy, naopak je občas vyráží. Všechna staccata prodlužuje. Akcenty hraje stereotypně, jen jako výraznější tón, bez vnitřního napětí. Chybí drobná agogika, založená na napětí mezi harmonickými vztahy. Pianistka necítí souvislost hudebních frází a jejich směr, to působí těžkopádným dojmem. Málo nápaditá je hra i po stránce zvukové. Vrchní hlasy jsou málo svítivé a doprovodné hlasy poněkud hutné. Skladbě chybí lehkost a vtip. Celkový charakter je méně radostný a taneční.

7. Adagio non tanto (Jednoduše, později s výrazem drtivé moci)

Tato skladba je důsledně vystavěná na jediném motivu, krácejícím neúprosnými kroky tečkovaného rytmu. Gradace je vytvořena opakováním tématu, které prochází změnami melodickými, rytmickými, harmonickými a dynamickými. Téma tvoří pět taktů. Má dvě části – v prvních dvou taktech s předtaktím motiv přešlapuje na místě a vykročí k tónu „d“, od kterého se dál rozvíjí v následujících třech taktech druhé části tématu. (viz ukázka na další stránce)

(jednoduše, později s výrazem drtivé moci.)

p molto *poco* *p molto sotto voce*

Při každém opakování tématu se zvyšuje nejvyšší melodický bod jeho první části (viz druhý takt v ukázce uvedené výše a takty 7 12 17):

f *più* *ff*

Téma s každým opakováním postupně narůstá dynamicky od piana až k fortissimu, také se zahušťuje faktura a komplikuje harmonie. Ve druhém pětitaktí nalezneme pro Suka typické harmonické spoje: tónika přechází do dominantního nonového akordu z F dur (takt 8, první dvě doby), o takt dál se ještě zvyšuje napětí spojením tóniky s tónickým nonovým akordem d moll.

Po pěti opakováních tématu nastupuje střední část skladby (takt 26). Téma zní střídavě ve dvou pásmech – v pravé a levé ruce. Základní tónina je Fis dur, po

dvojím opakování v každé ruce přejde do H dur. Po osmi taktech mocně se vzpínajícího tématu ve fortissimu nastane zlom, náhlý propad k mezzopiano – výchozímu bodu pro závěrečnou gradaci k hlavnímu vrcholu celé skladby. V nejvypjatějším místě udeří akord es moll (takt 41) s drtivou silou a část tématu, odvozená z taktu 3 a dalších, zní v hluboké poloze. Ještě dvojím mocným úderem je tónina es moll potvrzena, než posledním akordem klesne na c moll. Po náhlém dynamickém zlomu postupuje melodie z pianissima chromaticky vzhůru k výchozímu tónu celé skladby – „fis“.

V závěru skladby už nezazní téma celé, jen jeho druhá část, napětí opadáva, závěry tématu přejdou do H dur a na úplném konci do Cis dur – dominanty základní tóniny skladby. Projasněný závěr skladby vyjadřuje vítězné překonání neúprosného osudu.

Téma této sedmé části cyklu použil Suk v symfonické skladbě Zrání. „Když později ve Zrání líčil dobu, kdy osud rozbíjel štěstí jeho života, sáhl k motivům tohoto kousku a použil beze změny značné jeho části.“²⁸

Při interpretaci je zapotřebí dobře rozvrhnout dlouhou gradaci ke střední části, každou pětiktovou frázi vyklenout do vyšší dynamické hladiny než předešlou. Je nutné cítit napětí, nejen v gradaci, ale také v závěru, kdy dynamická hladina klesá. Velké napětí je také ve vztahu čtvrtové noty a šestnáctiny v tečkovaném rytmu v úvodu tématu. Na dlouhých tónech je dobré se snažit pocitově dělat crescendo, dovést zvuk k následujícímu tónu s vědomím souvislosti a napětí mezi nimi.

Ve středním dílu je nutné hrát téma prolínající se v obou rukou co nejplastičtěji. Zvuk by měl být ve fortissimu plný, orchestrální. Žádné sforzato nesmí znít hrubě, interpret by měl mít stále na paměti barevnost zvuku i ve vypjatých místech.

Ve Štěpánově provedení má skladba velkou výrazovou hloubku. Charakter je vážný – cítíme zde neúprosný krok osudu. Skladba má plynulé tempo, dokonale vystavěné gradace, obrovské napětí a tah. Štěpán pracuje s širokým dynamickým spektrem, i v nejvyšší dynamice zachovává barevnost tónu a zřetelnost všech hlasů. Monumentální střední díl kontrastuje s tajemným, temným úvodem.

²⁸ V. Štěpán, Novák a Suk, str. 182

Maxiánovo pojetí je podobné Štěpánovu a dosahuje stejné kvality. Tempo, hlavně ve střední části, je rychlejší. Zatímco Štěpán nahromaděnou energii víc zdržuje, téma kráčí neúprosně a rytmicky pevně, zní u Maxiána dramatická vrcholová plocha výbušněji.

Fingerhut volí také živější tempo než Štěpán. Úvod má méně zadumaný a tajemný, tón je světlejší. Ve střední části i v závěru zkresluje tečkovaný rytmus – osminu s tečkou a šestnáctinu hraje jako triolu. Závěrečný postup do Cis dur není v jejím podání překvapivý, zvukově odlišený od předchozího vývoje, působí všedně.

8. Vivace (Jemně, švitorně)

Svěží, vtipně rozverně scherzo tvoří náladový kontrast k předchozí skladbě. Je plné radosti ze života, z překonání času utrpení. Václav Štěpán zmiňuje skrytou motivickou příbuznost s předchozí skladbou.

36. *Vivace*
(jemně, švitorně)

sfz

p

sfz

Adagio non tanto
(jednoduše, později s drtivou mocí)

p molto *poco*

8

Obě skladby vznikly v časovém intervalu pouhých dvou dnů. To svědčí o duševní vyrovnanosti skladatele, o tom, že pohledy zpět do minulosti jsou už jen krátkým, byť bolestným zastavením na cestě životem, který má znovu nalezené kouzlo.

Skladba je vystavěna ze základního třítaktového tématu. Metrum je třídobé, takty jsou členěny po šesti osminách. K třídobému metru se pojí doprovodné akordy v levé ruce ve čtvrtových hodnotách. Na každých šest osmin tak vychází dvě čtvrtové a toto doprovodné frázování po dvou dodává skladbě vedle švitorného charakteru také pochodový ráz. Forma je třídílná. Úvodní díl tvoří tři periody. První zabírá čtrnáct a půl taktu, druhá jednadvacet. Následuje opakování první periody – opět čtrnáct a půl taktu.

Střední díl zpracovává tématický materiál úvodu. Je výrazově rozmanitější – úvodní švitořivý popěvek se rozezpívá něžněji:

V úvodu klidný hudební tok má nyní vzrušenější průběh, také díky častým modulacím.

Repríza prvního dílu se plynule napojí hned po dosažení vrcholu. V závěru skladby melodie ještě vzlétne vzhůru s nečekanou energií. Ta se nahromadila ve váhavém přešlapování na místě, kdy se už zdálo, že se hudba rozplyne do ztracena – po dvojnásobném zopakování části úvodního motivu se melodie rozeběhne k tónu „g¹“. K popoběhnutí vzhůru bylo třeba rozšířit takt na devět osmin – jedinkrát v celé skladbě. Posledních osm taktů přinese uklidnění a skladba končí bezstarostně tónikou Es dur.

Měli bychom usilovat o vylehčenost, hravost a taneční ráz. Doprovod v levé ruce by měl být hrán co nejjemněji, aby celkový zvuk nebyl příliš hutný a aby třídobé metrum vyniklo nad dvoudobým doprovodem. Zvuk má být svítivý, jasný, perlivý, ale ne příliš ostrý, aby odpovídal označení „jemně a švitorně“. Měli bychom mít na paměti dlouhé fráze, které odpovídají periodám. Pedál užíváme jen střídmě.

Využíváme možnosti co největších dynamických kontrastů, aby skladba nepůsobila díky častému opakování tématu stereotypně.

Ve Štěpánově provedení má skladba velmi hravý, radostný charakter, je rytmicky výrazná. Zvuk je svítivý, klavírista užívá jasné barvy. Výrazné jsou jadrné akcenty a špičatá staccata. Interpret tvoří dlouhé fráze. Nedělá velké agogické výkyvy, ani v závěru v místech s nadepsanými změnami tempa. Provedení je živé díky svižně hraným skupinkám osminových not.

Maxián volí živé tempo. Provedení je impulsivní, jemné a hravé zároveň, s množstvím dynamických a barevných odstínů. Na začátku středního dílu tvoří klavírista prudké kontrasty zvýrazňováním sforzat, což působí nečekaně a vtipně. Pedalizace je průzračná.

Fingerhut hraje skladbu v mírnějším tempu. Staccata jsou méně ostrá, zvuk méně jadrný, celkově volí klavíristka tlumenější barvy zvuku. Dělá méně výrazné dynamické kontrasty. Skupiny rychlejších not jsou málo živé (např. takty 7 až 9). Zvukově jsou jemné a decentní, v porovnání se Štěpánem a Maxiánem ale méně hravé a vtipné. V taktech 33 až 36 a podobných smazává pedálem harmonie. Pojetí je celkově statictější.

9. Poco Andante (Šepotavě a tajemně)

Formovým pojítkem tohoto kusu není motivická práce. Motivů se zde střídá mnoho a žádný z nich se nevrací, aby s ním bylo pracováno, žádný není nadřazený ostatním. Jde o rychlý sled melodií – vzpomínek. V této skladbě se Suk ohlíží do minulosti – ozve se zde motiv z Asraela, z cyklu O matince, motiv z ukolébavky jeho ženy Otylky. Přesto tu cítíme vnitřní řád, jednotu v rozmanitosti. Jednotícím prvkem je zde především ustavičný pohyb šestnáctin a dvaatřicetin, prostupujících celou skladbu. Někde podmalovávají melodii, jinde se stávají její součástí, v některých místech tvoří protihlas. Skladbu tím sjednocují a zahalují ji jemným závojem chvění, šelestu, šepotu. Vzpomínky – témata se vynořují a přecházejí jedno v druhé, spojeny

skrytým vnitřním poutem skladatelovy fantazie a jeho asociací. V širších souvislostech lze považovat za jednotící prostředek samotnou Sukovu vyhraněnou hudební mluvu, všechny její typické znaky, kterými jsou: uvolněná periodizace, specifická melodika, harmonické spoje, souzvuky vznikající z odlišně vypracované harmonizace dvou melodických pásem, chromatické protihlasy atd. Všechny znaky Sukova vyspělého slohu jsou zde užity s velkým mistrovstvím.

Forma se podřizuje obsahovým požadavkům skladby, v tomto případě sledu vzpomínek. Lze souhlasit s Oldřichem Filipovským, že ve skladbě můžeme vymežit osm částí. Téměř vždy jsou opatřeny přednesovým označením. Témata a tedy i jednotlivé části, jsou vzájemně provázány, buď můžeme najít skryté souvislosti v postupu melodie, nebo k sobě nové téma přibírá do dalšího hlasu předchozí motivy, anebo souvisejí jednotlivá témata rytmicky. To doloží následující příklady. V první části – šestnácti taktech – ševelí dvaatřicetiny v rozložených akordech pod ležícím melodickým tónem „h“, střídavě pak přecházejí v melodii:



Ve druhém dílu – takty 17 až 31 – tvoří melodickou linii vrchní tóny dolů spadajících rozložených akordů, stylizací a zvukem připomínajících harfová arpeggia. V taktech 21, 23 a 25 se přidává protihlas v levé ruce, podobný motivku ze sedmého taktu. V taktech 28 až 31 se připojuje protihlas v levé ruce motivem připomínajícím část tématu druhého dílu – z taktů 18, 19 a podobných. Melodicky souvisí druhá část s první, ovšem nijak nápadně, jde o skryté vnitřní souvislosti. Melodie jsou vytvořeny z intervalů stoupajících sekund a většího intervalu sestupujícího dolů. V první části melodie stoupá z dlouhé noty „h¹“ po sekundách k „e²“ a zpět, podruhé sestupuje z „g²“ k „h¹“ v intervalu malé sexty:



Pod drženým tónem „h¹“ stoupá protihlas po sekundách. V úvodu druhé části nejprve melodie sestoupí z „g³“ k „h²“ (malá sexta) a stoupá po sekundách k „d³“. Následně, v závěru trojtaktí klesne na „fis²“ (opět interval malé sexty).

Třetí oddíl (takt 32) plynule navazuje na předchozí – vyplývá rytmicky i melodicky ze závěru druhé části. Na rozdíl od tajemného úvodu a toužebně snivé druhé části má žertovný charakter (*poco scherzando*). Začíná v tónině C dur hravým motivem čtyř šestnáctinových not. Nálada potemní na konci druhého taktu této části modulací do dominanty z E dur (*poco sostenuto*). Podruhé se nad rozloženým kvintakordem B dur střídají v pravé ruce kvartsextakord A dur s kvintakordem B dur. Akord A dur má zde funkci lydického kvartsextakordu, který vnímáme jako průtah k B dur. Nejprve přichází na lehké doby a vytváří stálé napětí. Metrické členění je velmi uvolněné, začátky frází připadají na konce taktů. Dvakrát je takt prodloužen o jednu čtvrtovou dobu.

Po devíti taktech nastupuje nový oddíl – *poco tranquillo*. Uklidnění přináší vstupní tónina g moll. Tečkovaným rytmem navazuje téma na předchozí takty. Dvoučtvrtový takt se střídá s takty s jednou čtvrtovou dobou, v nichž zazní motiv v diminuci.

V páté části - *a tempo leggiero* – přejde pohyb dvaatřicetin do dvou středních hlasů. V náhlém ztišení a v pomalejším tempu (takt 53) nastupuje čtyřtaktí, které cituje v sopráně úryvek Otylčiny ukolébavky. (viz ukázka na další stránce)



V altu zůstává předchozí rytmický model, spodní hlas se prosvětluje z chromatických postupů v rozložené akordy. Po dvou taktách pak alt a tenor chromaticky sestupují a následuje pět taktů shodných s úvodem páté části. Pátý přidaný takt otvírá nový oddíl.

V něm se nejprve ozve „motiv kukačky“ z druhé části cyklu O matince. Podobné jsou i následující takty. Motiv se pouze mihne v proudu hudebních myšlenek a jeho pokračování – s imitací v tenoru – vytváří gradaci k důležitému bodu skladby (takt 69).

Zde, v sedmé části, nastoupí ve forte s velkým dramatickým nábojem hudba z úvodu skladby. Ještě před závěrečnou gradací k hlavnímu vrcholu se hudba ztiší v piano a s obrovskou energií vzlétne vzhůru v pasáži téměř shodné s takty 14 až 16.

Po výkřiku frygického akordu se v basu ozve motiv smrti a vzápětí je rozveden do motivu z čísla 5 K uzdravení mého syna a skladba končí usmiřeně v hlubokém klidu v tónině H dur.

Interpret by měl udržet souvislost velmi dlouhých frází – ty odpovídají jednotlivým oddílům skladby. Dlouhé tóny h bychom měli hrát nosným zvukem, aby mohla melodie plynule pokračovat dvaatřicetiny. Ty by měly být hrány velmi jemně, tajemně, zároveň zřetelně, neměly by být pedálem smazány, jen podbarveny. Tón by neměl být matný. I v pianissimu se snažíme melodickou linku plasticky vyklenout. V posledním řádku první části i na stejném místě v závěru skladby bud' držíme bas pedálem a zvolna ho pouštíme, aby dvaatřicetiny vyzněly zřetelně a celkově vzdušně, nebo můžeme oktávu v basu zachytit prolongátorem. Ve skladbě by se měly často střídát jemné odstíny nálad, aby byla výrazově pestrá, ne však v prudkých kontrastech. Je třeba odstínit jednotlivé hlasy, zvýraznit imitace a protimelodie. Agogika by neměla narušit plynulé tempo, aby celek nepůsobil roztržštěně. Skladba musí mít pevnou stavbu. Stále bychom měli mít na paměti návaznost témat a jejich vnitřní souvislost.

Pavel Štěpán hraje skladbu ve velmi rychlém tempu. Skupinky dvaatřicetinových not hraje perlivě, bez pedálu, se zřetelnou artikulací. To dodává úvodu skladby lehkost a zřetelné kontury. Méně to odpovídá charakteru „šepotavě a tajemně“ v názvu skladby. Druhou část hraje s něžnějším výrazem, měkčím tónem, kontury zjemňuje pedálem. Některá místa, např. poco tranquillo, nebo střed pátého dílu – „ukolébavka“ by mohla být podle mého mínění klidnější, intimnější ve výrazu.

Celkově se provedení vyznačuje stálou živostí, vnitřním napětím a tahem, plastickým a jasným vedením frází i jednotlivých hlasů. Závěr je velmi vzrušený, dramatický. Motiv smrti zazní důrazně a hrozivě, konečné ztišení vytváří působivý kontrast.

Interpretace Františka Maxiána je tempově i charakterem blízka Štěpánově. Rychlé skupiny dvaatřicetin v úvodu jsou perlivé, ale zjemněné zvukově pedálem. Charakterem odpovídají označení v názvu. Scherzando hraje s výrazně odlišným charakterem – je velmi hravé a tempo je ještě rychlejší. Provedení má stejné kvality jako Štěpánovo: barevnost ve zvuku, plastičnost, neustálá živost a napětí, vedení dlouhých frází. Závěrečná gradace je méně dramatická než u Štěpána, zvukově umírněná.

U Margaret Fingerhut je tempo skladby značně pomalejší, což by bylo přijatelné, kdyby pianistka tempo často nezastavovala a nerozbíjela tím plynulý tok šestnáctin a dvaatřicetin a neoslabovala tak jejich tmelící funkci. Úvod hraje jemně, měkká jsou i staccata – mění se v portamenta. Zvuk je lehce zastřený. To vytváří melancholický, zasněný, váhavý charakter. K dosažení tajemnějšího výrazu je třeba většího vnitřního napětí, pojetí působí spíše impresionisticky než jako vyjádření niterných pocitů a myšlenek. Ve druhé části příliš člení dlouhou melodickou linku, často zastavuje po dvou nebo třech taktech, tím se ztrácí souvislost a třístí vnitřní energie tématu. Část poco scherzando je málo odlišená charakterem od předchozí, zvuk je stejný – posmutnělý, staccata měkká, tím získává místo lyrický výraz. Takty označené poco sostenuto, které následují po scherzandu, opět tvoří malý výrazový kontrast. I další průběh skladby je ve zvuku podobný. Melodická linka je málo odlišena od ostatních hlasů a porušována stálým zastavováním. První velká gradace před taktem 69 je statická, málo vzrušená. Závěrečné adagio je zdařilé, má citovou hloubku.

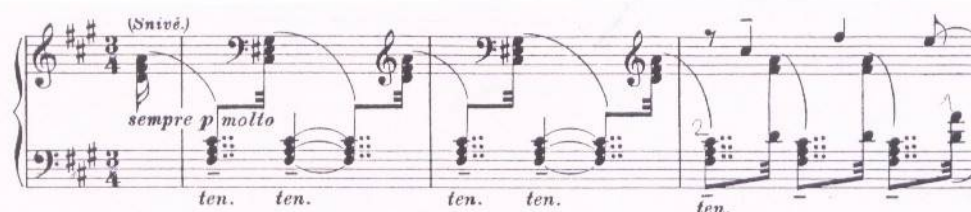
10. Zapomenutým rovům v koutku hřbitova křečovického

Adagio (Snivě)

Skladatele od dětství přitahovala část hřbitova, kde leželi pochováni stranou od ostatních sebevrazi a lidé zavržení společností. Cítil k nim soucit, dojímal ho jejich osud. Právě jim patří vzpomínka v poslední části cyklu. Skladba není

monumentálním, neosobním vyličením lidských tragédií, hrůzy smrti. Hudba promlouvá v nejintimnější výrazové poloze, je ponořena v tiché rozjímání, plná lidské účasti. Zachycuje dojmavý půvab venkovského hřbitova, jeho hluboký, posvátný klid.

Zvláštní zvukové kouzlo vyvolává střídání paralelních kvintakordů. Na začátku se střídají akord fis moll s kvintakordem šestého stupně D dur a s dominantním kvintakordem Cis dur. Tyto spoje paralelních akordů, řazených k sobě skokem, užívá Suk s oblibou nejen v této skladbě. Tady jejich zvláštní účinek zesiluje ostrým tečkovaným rytmem, v němž je zvýrazněna tónika fis moll, na níž tep tečkovaného rytmu vždy ustane. Nad akordy se rozezpívá prostá melodie – nejdříve ve dvoutaktí, podruhé se rozvine do tří taktů a vyklene se ve větším melodickém rozsahu.



Potřetí dosáhne intenzita výrazu vrcholu – fráze se prodlouží na šest taktů a dosáhne také nejvyššího tónu – „a³“. Hudba projde v rychlém sledu několika tóninami. Úvodní díl skladby uzavírá v největším ztišení vstupní motiv ve fis moll.

Střední díl skladby tvoří dvě odlišné části. První je vystavěna z vážně krácejících chromatických kroků připomínajících motiv z Dvořákova Requiem (tentýž motiv se objevil v Sukových skladbách už dříve – ve vstupu osmé části Klavírních skladeb op. 12 a ve Večerní náladě – třetí části Letních dojmů).

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The piano part features a steady eighth-note rhythm in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Dynamics include 'p' (piano) and 'ten.' (tenuto). The score is divided into two sections by a double bar line.

Druhá část středního dílu nastoupí v kontrastu k nehybnému klidu předchozích taktů. Rozložený akord As dur vzlétne jásavě v postupném zrychlení k trylku na tónu „es³“, který zřetelně připomíná ptačí zpěv. Vzrušení se zklidní v pasáži klesajících akordů v cis moll. V téže tónině se opakuje vážně krácející motiv ze začátku středního dílu a přejde znovu do „ptačího“ trylkování, tentokrát v D dur. K sestupným vzrušeným akordům v základní tónině fis moll se přidá melodie z úvodu skladby – nastupuje repríza prvního dílu. Akordy pod ní se střídají v rychlém sledu v tečkovaném rytmu. Uklidnění nastane částečně nástupem Tempo I., původní rytmický model se vrátí až v taktech označených *dolcissimo e sostenuto* (analogickým k taktům 17 a 18). Skladbu uzavírá návrat velebně klidného tématu ze středního dílu. Přes vykročení k subdominantě H dur skladba doznívá v projasnění na Fis dur.

V této skladbě je důležité hned od začátku navodit atmosféru naprostého klidu. Pohyb tečkovaného rytmu spíše svádí k opaku. Akordy ve dvaatřicetinových hodnotách je třeba hrát velmi měkce a pružně a ve zvuku je spojit s následujícími, označenými tenuto. Všechny tři tóny akordu by měly být zvukově sjednocené, žádný tón by neměl vyčnívat. Po připojení melodie ji akordy jemně podbarvují, tečkovaný rytmus nesmí porušit její plynulost a zpěvnost. Důležité je zvolit takové tempo, aby se tóny melodie dobře pojily v souvislou frázi, která by měla charakter plynulého zpěvu a přitom si zachovala vnitřní klid. Barvy zvuku měníme se změnami harmonií,

zvýrazňujeme krásu a zvláštnost harmonických spojů, aby dlouhé plochy doprovodných akordů byly pestré v drobných odstínech nálad. Někde hudba nečekaně potemní nebo se náhle rozsvítí durovým akordem. V prvním dílu je potřeba vystavět a v charakteru odlišit všechny tři melodické fráze (od zadumaného popěvku po stále expresivnější zpěv). Ve druhém dílu usilujeme o co největší propojení melodie v oktávách, akordy ji doplňují, nesmí přetřhnout její souvislou linii.

Pavel Štěpán dokonale vystihl atmosféru skladby – její klid, „zastavení času“, líbeznost a vážnou hloubku. Melodie klene vřelým, svítivým, intenzivním tónem. Provedení je zvukově bohaté. Tempově uvolněně pojal Štěpán plochy střídavých akordů v místech, kde zní bez melodické linky. Zastavuje na akordech tenuto, ale neporušuje jejich souvislost s následujícími, agogika odpovídá hudebnímu vývoji. Ve druhé části propojuje melodickou linku s harmonickou složkou. Dlouhé melodické tóny hraje výrazně a intenzivně, proznívají do měkce hraných akordů a navazují na sebe. K tomu pomáhá kromě úhozu a vnitřního napětí i pedál – nevyměňuje ho úplně, takže nemaže, ale zvukově propojuje.

U Františka Maxiána je celkové tempo výrazně živější. Upřednostňuje plynulost před vážným klidem. Agogika se projevuje víc v pohybu vpřed. Některá místa hraje s vnitřním neklidem, tečkovaný rytmus je ostřejší, některé mezihry mezi melodickými frázemi popožene vpřed, skladba má neklidný, živý puls. Na rozdíl od Štěpána, jehož interpretace působí dojmem zastavení času, pohledu z velkého odstupu na celek, zde máme pocit právě probíhajícího pohybu. I toto pojetí je přesvědčivé. Každá fráze je plastická, má vývoj a směr. Provedení je zvukově propracované a barevně rozmanité.

Interpretace Margaret Fingerhut je barevná, citlivá, nedosahuje však hloubky Štěpánovy a Maxiánovy. Má nedostatky v rytmu a ve vedení frází. Takty, kde se střídají samotné akordy v tečkovaném rytmu, hraje v jiném tempu než úseky s melodií ve vrchním hlase. To je zřetelné hlavně v úvodu. Tempová nejednotnost působí rušivě, posluchač se může jen těžko orientovat v rytmické struktuře skladby. Fráze mohly být více vyklenuty, mít větší vnitřní napětí. Ve středním dílu nepropojuje klavíristka ve zvuku dlouhé tóny, naopak zdůrazňuje první doby (čtvrté noty) a

zeslabuje půlové, tón mizí a další takt začíná opět důrazem na první dobu. Jistě je to interpretační záměr, přesto podle mého názoru ne úplně šťastný. Porušuje se melodická linka i napětí a atmosféra tohoto místa.

Interpretace Pavla Štěpána a Františka Maxiána splňují nejvyšší nároky. Jsou na vysoké úrovni po stránce pianistické a dosahují velké myšlenkové a citové hloubky. Cyklus je dobře vystavěn, jednotlivé části jsou vzájemně kontrastní a zároveň vytvářejí jednotný myšlenkový celek. M. Fingerhut neodlišuje dostatečně charaktery jednotlivých skladeb. Cyklus není dost do hloubky propracovaný a výrazově pestrý.

4.3 Ukolébavky op. 33

Šest skladeb zahrnutých do tohoto opusového čísla bylo napsáno jednotlivě, bez vzájemné vnitřní souvislosti v letech 1910 – 1912. Jejich vznik se ve většině případů váže ke konkrétní události, často k narození dítěte. V některých skladbách se rysy ukolébavky vynoří jen chvílemi, v popředí stojí obsah skladby, přesahující tento žánr. Společnými znaky všech šesti skladeb je jejich intimní charakter, citová hloubka a skladatelův vyzrálý sloh.

Nad spícími děcký (1911). Tato ukolébavka je věnována paní Jitce Dlouhé, rozené Chválové, dceři hudebního kritika a skladatele Emanuela Chvály, k narození dvojčat. Charakter ukolébavky je dán kolébavým tečkovaným rytmem, který má ve zpěvných pětičtvrtových taktech podobu čtvrtové noty s tečkou a osminy, v tříčtvrtových osminy s tečkou a šestnáctiny. Pětiktaktové téma začíná klidnou vroucí melodií v pětičtvrtovém taktu, klenoucí se k vrcholku na konci druhého taktu. Poté sestupuje po sekundách a zhoupne se v tečkovaném rytmu osminové noty s tečkou a šestnáctiny. Téma uzavírá pětičtvrtový takt stejného rytmu a charakteru jako úvodní. Tím celá fráze dosahuje jednoty a vnitřní vyváženosti.

The image shows a musical score for the piece "Nad spícími děcký" (1911) by Jitka Dlouhá. The score is written for piano and voice. The tempo is "Andante sostenuto". The key signature has one flat (F major). The time signature is 5/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment with dynamic markings of *p* and *dim.*. The vocal line has a lullaby melody with dynamic marking of *p sotto voce*. The score includes fingering numbers for the piano part and a copyright notice (1911-1953).

Závětí je kvůli složitějším harmonickým poměrům rozšířeno o jeden tříčtvrtový takt. V další části prvního dílu *dolce e poco scherzando* se takt ustálí na třídobý, rytmická figura, která třídobé takty vyplňuje, však zabírá dvě čtvrtové doby. Vychází rytmicky i melodicky ze čtvrtého taktu tématu, protihlas v levé ruce ze sestupných sekund třetího taktu. Toto místo připomíná popěvek volání křepelky „pět peněz“, jak ho známe z lidové vánoční ukolébavky „Já bych rád k Betlému“:



Ve druhém dílu skladby je úvodní téma obměněno, zní o oktávu výš, je zdvojené v oktávách, pohyb doprovodu zrychlují trioly. Tím je dosaženo větší intenzity výrazu, čemuž odpovídá i předepsaná dynamika. V závěru zní tečkovaný rytmus „volání křepelky“ něžně a konejšivě – místo staccato je tenuto.

Interpretace první ukolébavky vyžaduje stejně jako všechna zralá díla Sukova zřetelné vedení všech hlasů a jejich zvukové odstínění, zvýraznění zajímavých imitací ve středních hlasech (takyty 4, 8 – 9 a podobné v druhé části). Zpěvná melodika si žádá vedení dlouhých frází při zachování detailně propracované artikulace.

Popěvek (1910) věnoval skladatel paní Olze Šourkové, choti svého blízkého přítele, hudebního spisovatele Otakara Šourka, k narození dcery. Houpavý pohyb vytváří tečkovaný rytmus a artikulace – mírné zhoupnutí odtahů. K artikulačně rozčleněným vrchním hlasům se pojí doprovod, který je psaný pod jedním obloučkem a tím podporuje plynulý pohyb hudby. Fráze má svůj vrchol v mírném vyklenutí taktů 3 a 4. Charakteristickým intervalem je sekunda, prostupuje skladbu vertikálně (v začátcích taktů) i horizontálně.



Od taktu 14 ještě zvýrazní kolébavý charakter synkopovaný doprovod.

V Popěvku je důležité při drobném frázování zachovat zpěvnost melodie, nečlenit fráze a nezastavovat po taktech nebo dvoutaktích.

Sentimentální sebedparodie na pouliční písničku (1912) je věnována Podskalské filharmonii, sdružení hudebníků, jehož vůdčí postavou byl Vítězslav Novák. Na jedné ze schůzek se skladatelé dohodli, že zpracují populární šlágr „Milovala jsem, ale jen jednou v životě svém“. Suk jej měl zpracovat jako ukolébavku. Učinil tak velmi vtípně s podtitulem „bez vnitřní nutnosti, ale s manýrou“. V této skladbě použil záměrně řadu typických prvků svého slohu, které mu byly vytýkány některými kritiky: prodlevu, chromatické postupy ve středních hlasech (takty 11, 12 a další), dvojitě opakování konce fráze (např. takty 13 až 15) a jiné. Ukolébavka je doprovázena jediným tónem – prodlevou v synkopickém rytmu, stejném jako v čísle 3 v cyklu O matince. Prodleva spočívá po celou skladbu na dominantě základní tóniny As dur. Hlavní tónina je na začátku skryta, poprvé se na okamžik objeví akord As dur až v 13. taktu.

K uzdravení (1911) je opět věnováno paní Olze Šourkové v den jejího návratu z nemocnice brzy po narození druhé dcery. Skladba je psána v písňové formě s trojím uvedením hlavní části a dvojitým uvedením části vedlejší. Hlavní část má klidný, slavnostní charakter. Téma postupuje v altu s imitací ve spodním hlasu. Soprán zůstává na tónu „es“, prvním tónu tématu. Nastupuje vždy na poslední době taktu.



Začátek fráze je označen descescendem od tónu „es“, aby nebyl chápán jako nepřizvučná doba. Druhá část skladby Allegretto moderato má živější ráz, rytmus téměř taneční. Doprovod klesá pravidelně po čtvrtových notách, tím se podobá úvodnímu motivu. Takty 25 až 27 připomínají svým frázováním i melodickým obrysem číslo 5 z cyklu Životem a snem – K uzdravení mého syna.



Životem a snem:



V návratu prvního dílu začíná téma v tenoru, soprán se přidává v kánonu. Gradaci pak dosahuje skladba svého vrcholu v taktu 46. V následném Allegro moderato je doprovod změněn v šestnáctinové figury, které svou hravostí tuto část ještě více vylehčují a zvýrazňují taneční ráz. Poslední uvedení prvního dílu nese označení *ma tranquillo*, aby ozdobování dlouhých melodických tónů rozepsaným nátrylem ve dvaatřicetinách nevneslo do závěru skladby neklid. Akordy v basu a synkopovaný tón „as“ s akcentem působí jako vyzvánění zvonu.

Při interpretaci vstupu skladby je důležité chápat frázi od předtaktí a také rozvrhnout si dynamicky její průběh. Motiv se opakuje čtyřikrát, je tedy potřeba si stanovit vrchol celé fráze, k němu směřovat a od něho zas v napětí a dynamice povolovat. Logické je například mírně zvednout dynamickou hladinu v šestém taktu - na dominantě, ve vyšší dynamice pak ještě zůstat při třetím uvedení motivu, až k poslední době taktu devět, pak teprve postupně ubírat. Možností řešení se nabízí více, důležité je, aby fráze nezněla ploše. Obtížné je vystavět klenbu především v opakování této části, kde se k melodii v levé ruce připojuje pravá ruka v kánonu. Pro přehlednost nástupů dílčích frází je plastické vypracování nezbytné.

Vánoční sen napsal Suk pro paní Löwenbachovou, manželku hudebního spisovatele, k narození dcery 1. prosince 1912. Má pastorální ráz a tajuplnou

atmosféru očekávání Vánoc. Ta je navozena hned v úvodu výrazným motivem s intervalem kvarty a s tečkovaným rytmem na konci taktu:



Tento kolébavý motiv opřádá celou skladbu zvláštním kouzlem, působí snově svým neměnným pohybem. Vytváří výrazný protihlas k melodii v sopráně. Ta se vine deset taktů v nepřerušené linii s vrcholkem ve svém šestém taktu. Doprovod tvoří jednoduché kvintakordy v široké poloze. Úvodní takty jsou podloženy subdominantou – a moll, až v osmém taktu se ozve tónika e moll. Od taktu 26 zní nad ostinatní rytmickou figurou řada paralelních sextakordů a kvartsextakordů, postupujících po čtvrtových dobách proti osminám, dělicím takty na dvě poloviny. Tato pasáž je zvukově neobyčejně barevná. Dynamický vrchol skladby tvoří takt 42, pak už hudba postupně doznívá až do konce. V poslední citaci tématu od taktu 47 je v doprovodu přidána oktáva na tónu „e“ s přírazem šestnáctiny. Zní jako vánoční vytrubování. Závěr se rozplývá v pianissimu ve vyzvánění zvonků – šestnáctin ve vysoké poloze, odvozených z ostinatní figury s přidaným vrchním tónem „e³“.

Důležité je vést melodickou linku plynule, výrazným, svítivým tónem. Jednotlivé tóny vážeme prsty v co největší zvukové návaznosti. Akordy v levé ruce zabírají svým rozsahem decimu. Můžeme je tedy případně lomit nebo hrát arpeggiovane. Bas musí být vždy zachycen pedálem tak, aby akord zněl čistě a bez předchozí zvukové mezery, která by narušila plynulost melodie. V místech, kde leží dlouhý bas a nad ním se střídají harmonie, propouštíme pedál tak, aby bas ještě prozníval, nevyměňujeme ho úplně. Pedál dokresluje zvláštní zvukové kouzlo této skladby, zachycuje chvění alikvotních tónů.

Smrti, přijď jen tiše! (1912) Skladba je věnována neznámému, který tato slova vepsal do korekturního otisku první věty Pohádky léta. Gustav Mahler, který se zajímal o dílo Josefa Suka, objevil při návštěvě Universal Edition ve Vídni tento otisk Pohádky léta a vzal si ho k prostudování. Dílo ho zaujalo natolik, že ho chtěl provést

v Americe. Tento plán zmařila Mahlerova smrt. Suk objevil v partituře ve psané poznámce a velmi ho dojala. Možná pochází od samotného Mahlera.

Skladba je hlubokým zamyšlením nad životem a smrtí. Tísňivá nálada, navozená hned v úvodních taktech, je dána chromatickými postupy a vzájemně se prostupujícími hlasy, které vytvářejí drsné souzvuky. O. Filipovský dospěl ve své knize Klavírní tvorba Josefa Suka podrobným harmonickým rozbořem k závěru, že tato harmonicky komplikovaná skladba se dá vyložit se zřetelem na velké plochy tak, že hlavními tóninami jsou zde C (dur, moll) a A^s (dur, moll), vzájemně se prostupující. Jedná se zde o harmonickou bitonalitu.

Základními motivy, které tvoří téma, jsou sestupná chromatika s protihlasem mířícím vzhůru, interval sestupné kvarty a nahoru postupující tři tóny v tečkovaném rytmu. Přerývaný úvod tvoří trojí začátek tématu. Zazní v něm všechny zmíněné motivy (kvarta nejprve jako součást akordu na první době druhého taktu):

The image shows a musical score for piano, starting with the tempo marking "Andante con moto" and "poco riten.". The score is in 3/4 time and features chromatic movement and dynamic markings like "p" and "dim.". The score shows the first few measures of a piece, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Od jedenáctého taktu se začne rozvíjet celé téma. Poprvé v dynamice piano; po dvou a půl taktech je přerušeno nádechem. Podruhé začne výš a s větší intenzitou. Třetí nástup je těsně propojen s druhým – v šestnáctém taktu spojuje obě fráze chromaticky klesající střední hlas (f – f^es – e^s). Potřetí zní téma nejintenzivněji, z mezzoforte se vyklene a rozvine až k tříčtvrtovému taktu. V dalším úseku navazuje třikrát část tématu podobně jako v úvodu a hudba se utiňuje a zklidňuje. Tempo I. uvádí část tématu, ve spodních hlasech zní sekundový sestup a kvartový krok, vrchní hlasy postupují chromaticky vzhůru. Jako by se smrt přibližovala neúprosným krokem, zvuk plynule narůstá až k fortissimu. Ve dvanáctém až čtrnáctém taktu – na vrcholu gradace – zazní v basu hrozivě motiv smrti z Asraela, nad ním chromaticky sestupují vrchní hlasy v akordech. Bezprostředně poté se ozve motiv smrti ve vrchních hlasech, chromatický postup přejde do středních hlasů. Následuje dvojitá zopakování závěru motivu – zvětšená kvarta ve spoji fis moll – c moll. Po pauze nastoupí, jako přechod k repríze, ve velkém kontrastu k předchozímu dramatu

pozměněná podoba tématu. Hudba zní sladce a útěšně po přestálé hrůze. V taktech poco sostenuto připraví v basu postupující inverze části tématu nástup Tempo I. v tónině F dur. Po dvou taktech téma umlká a opakuje se jen jeho druhý takt – poprvé v F dur, podruhé se pozvedne k as moll. Tónina, vysoká poloha, nejjemnější dynamika a harfová arpeggia rozložených akordů dodávají tomuto místu nadzemskou vzdušnost. Následný dominantní akord C dur – secco – popisuje O. Filipovský jako poslední vzdech umírajícího. Také vysvětluje jeho zdánlivou harmonickou nelogičnost. Tento akord osvětluje celý úsek Tempo I. – F dur jako subdominantní k tónice C dur. V závěru modulují vrchní hlasy do G dur a stoupají jakoby do vyšších sfér k dominantě D dur. Prodleva v basu upevňuje tóninu C dur. Závěr je projasněný, podobný jako v symfonické básni Zrání, která začala vznikat ve stejné době. Obě skladby spolu myšlenkově souvisí. Strach z pomíjivosti života jednotlivce je překonán radostným uvědoměním si sounáležitosti s kosmem.

Šestá ukolébavka je svým obsahem i zpracováním nejhlubší. Patří k nejkompikovanějším Sukovým klavírním skladbám. Složité postupy hlasů a jejich prolínání vyžadují pečlivé promyšlení a jasné vědomí jejich směřování a začlenění v rámci celku. Snažíme se je co nejvíce odlišit, vyzdvihnout ty, které jsou právě důležitější. Jinak bude znít skladba zvukově zahlceně, nesrozumitelně a málo sdělně. Je to úkol obtížný, mnohdy jako by ani zvukové možnosti nástroje nestačily odstínit všechny jemné nuance zvuku a vytvořit tónově tak bohatý a složitý hudební obraz. Skladba svou složitou strukturou působí téměř jako partitura, jistě by vedení hlasů bylo přehlednější v provedení různých nástrojů. Obsah skladby je natolik niterný, že Suk zvolil klavír, nástroj, kterému vždy svěřoval nejintimnější myšlenky a city. Pokusme se tedy klavírním zvukem co nejvíce přiblížit zvuku orchestru, aby dynamická a barevná škála byla co nejširší. Zároveň je třeba ponechat skladbě její intimitu, komorní charakter. K odstínění jednotlivých hlasů pomáhá důsledná artikulace. Dlouhé tóny v basu necháváme proznívat jemným propouštěním pedálu. Deset až osm taktů před koncem můžeme použít k zachycení tónu „c“ prolongátor, dál už to není možné, protože současně s basovou prodlevou zazní i měnící se střední hlasy.

5.4 O přátelství op. 36

Tuto skladbu napsal Suk v roce 1920 pro manžele Boettingerovy k desátému výročí jejich sňatku. Malíř Hugo Boettinger patřil k nejbližším skladatelovým přátelům. Citovou hloubkou a vyspělostí kompozičních prostředků se skladba O přátelství řadí po bok cyklu Životem a snem. Suk o této skladbě píše v dopise H. Boettinerovi 28. 4. 1930: „...A slova jsou tak chudá, co Ti mohu, drahý příteli, a drahé paní Růži říci? Jak Vás mám rád, jak jsem Vám vděčen za nejkrásnější chvílky života, to snad se mi podařilo lépe říci ve skladbě O přátelství – kdykoliv zazní, vždy vidím, že se mi podařilo, že je to horoucí věc, vsutku plná lásky, jistě proto, že byla diktována nejčistší láskou a horoucím přátelstvím.“²⁹

Skladba má dvě základní témata, svým charakterem i intervalovými postupy podobná. První rozvíjí dlouhým dechem vroucnou, zpěvnou melodii, která se po počátečním vykročení lehce vlní a stoupá do výšky v mírném klenutí.

Andante quasi Adagio. (♩ = asi 54)

molto p dolce

poco

dim. dolcissimo poco sost.

²⁹ in: Josef Suk, Dopisy o životě hudebním a lidském, str. 357,358

Sekundové přešlápnutí ze druhého taktu zní v následujících taktech v imitaci v terciích, potom i s přidaným tenorem. Sedmitaktová fráze nemá jeden zjevný vrchol, přesto po počátečním zvlnění směřuje napětí ke třetí a čtvrté době pátého taktu, pak dynamická hladina klesá, ale vnitřní intenzita výrazu trvá v mírném vyklenutí označeném *dolcissimo*. Druhé téma, znějící v tenorovém hlasu, znázorňuje podle J. M. Květa samotného Suka, promlouvajícího k oběma manželům. Obrys prvního taktu druhého tématu tvoří interval tercie a kvarty stejně jako v úvodu prvního tématu, jen v sestupném směru. Melodie má celkově sestupný charakter a vyklenutí směrem dolů. Opakování téhož tématu v sopráně je téměř doslovné. Základní tónina celé skladby je *Ges dur* (někde enharmonicky změněné na *Fis dur*). Takt není na začátku skladby označen, většinou zabírá čtyři čtvrté doby, někdy se podle potřeby rozšiřuje. Taktové čáry slouží jen k vnější přehlednosti, vnitřní členění hudby se jimi neřídí.

Střední díl skladby začíná pozměněným prvním tématem s označením *poco scherzando*. Žertovný výraz dodávají *staccata* v melodii i v doprovodných akordech. Podobnost s původním zněním prvního tématu je nejen v melodii, ale také v sekundových postupech doprovodných akordů a v trylku ve třetím taktu. V jeho průběhu zvuk prudce narůstá až k *forte* a výraz se změní v *appassionato e molto espressivo*. Melodický obrys zachovává podobnost s prvním tématem. Jde o první dílčí gradaci. V následující ploše a tempo, *ma più tranquillo, dolce* zní tři melodická pásma. Hlavní je tenorový hlas, snad opět hlas skladatele, dva vrchní hlasy se doplňují a vzájemně prostupují. Všechny tři hlasy vycházejí z hlavního tématu. Po části *tranquillo* nastoupí opět *poco scherzando* a gradační plocha *appassionato* se s ještě větší prudkostí (*poco. accel.*) vzepne až k *fortissimo*, z něhož se rozvíjí hlavní gradace (*inquieto e poco rubato*). Charakter je velmi vzrušený, v obou rukou se prolíná druhé téma. Gradace ústí do návratu prvního tématu (*reprízy*). Zní široce, mocným orchestrálním zvukem plných akordů a basů zdvojených v oktávách. Těchto sedm taktů tvoří jeden mohutný hlavní vrchol skladby. Po něm ještě zazní části *tranquillo* a *scherzando*. Závěr skladby zpracovává druhé téma s imitací v sopráně v projasněné a zklidněné náladě hlavní tóniny.

O interpretaci skladby *O přátelství* platí totéž co o jiných Sukových vrcholných dílech: je třeba proniknout do složitého přediva témat a jednotlivých hlasů, zvukově je odstínit, vytvářet vertikály i plastické a dlouhohodné linie horizontální. Je nutné všimnout si zvukových a artikulačních detailů, změn charakteru. Většinou je vše

označeno v textu – tempové i přednesové změny, artikulace, akcenty, počátky frází atd. Například stejné takty mají mít jednu charakter žertovný, podruhé v ozvěně zpěvný, klidný (takty 22 a 23). Před závěrečnou gradací je v taktu 31 dosaženo dynamiky fortissimo, je tedy potřeba v následujících taktech *inquietto e poco rubato* sice ponechat vzrušený výraz, ale ubrat zvuk, aby bylo možné ještě zvyšovat zvukovou hladinu až k hlavnímu vrcholu – Tempo I.

4.5 Epizody

Soubor zahrnuje drobné skladby s různou dobou vzniku. Vznikaly příležitostně, nemají opusové číslo. Vydány byly v roce 1924.

Andante je nejstarší. Původně bylo myšleno jako pomalá věta Sonatiny. Po přepracování Sonatiny ve Suitu je Suk nahradil nově složenou Dumkou a Andante později zařadil mezi Epizody. Skladbou Andante se podrobněji zabývám v podkapitole o Suitě. Pianisticky není skladba nijak náročná. Právě v její prostotě a průzračnosti je jímavý půvab. Téma se vyznačuje velkou zpěvností. Zabírá dvanáct taktů plynoucích pod jedním velkým obloukem. Dál přechází do středních hlasů a nad ním se rozvíjí nová melodie. Oba hlasy vedeme samostatně jako ve dvojzpěvu.

Ella–Polka byla složena během turné po Španělsku roku 1909 pro paní Ellu Švabinskou. Suk dostal od manželů Švabinských žertovný gratulační pohled k úspěchu Pohádky léta a složil v odpověď tuto vtipnou polku. Základní rytmický prvek znějící ve vrchním hlase je skupinka dvou šestnáctin a jedné artikulačně oddělené osminy. Artikulačně jsou odlišeny i oba vrchní hlasy – druhý hlas tvoří osminy ve staccatu. Melodika je založena na chromatických průtazích. Střední díl skladby – Trio – rozvíjí zpěvnou melodii, přerušovanou pomlčkami, ve kterých vynikne synkopický protihlas v tenoru. Fráze se rozvíjejí volně, postupně se vymaňují ze symetrického členění. Před koncem skladby se melodie nečekaně vzepne ke krátké kadenci, která náhle přeruší veselý proud hudby vážností, zamyšlením, jakoby vzpomínkou. Melodicky připomíná první větu Pohádky léta. Po jejím doznění se znovu vrací přerušovaný polkový rytmus v pianu a po třech taktech se zastaví na rytmické figuře ze třetího taktu začátku skladby. Pak se znovu rozbíhá a znovu vážne, tentokrát v plném zvuku nečekaně na akordu As dur. V závěru zní nejdříve hlavní téma zdrženlivě v nejtisší dynamice, čtyři takty před koncem nabírá původní tempo, vrátí se jeho počáteční veselost a skončí rázně ve forte, jakoby v návratu od vzpomínek do přítomnosti.

Skladba je sice drobná, ale plná jemných výrazových odstínů. Snažíme se o jejich vystižení v souladu s rozmanitou artikulací a harmonickými změnami.

Lístek do památníku je věnován paní Kateřině Růžičkové, choti ředitele Živnobanky Apollona Růžičky, přítele Českého kvarteta.

Téma ve vrchním hlasu je doplňováno výraznými průtahy a alteracemi v ostatních hlasech, tím vyznívá méně zpěvně, než je u Suka obvyklé. Přitom je v úvodu předepsáno dolce ma espressivo. Snažíme se proto hrát téma co nejvýrazněji a nejvřeleji, střední hlasy něžně, jemně, abychom potlačili určitou zvukovou tvrdost. Střední díl melodie vychází z úvodního tématu, je vzrušený díky živějšímu pohybu triol, komplikovanému rytmu a neustálým modulacím. Zvuk a tempo narůstají v dlouhé gradaci. Prolínání hlasů je poměrně složité. Při interpretaci by měly hlasy vyznít zřetelně zvukově odlišeně. Například ve dvoučtvrtovém taktu sempre appassionato e inquieto quasi accel. zní v pravé ruce dva rovnocenné hlasy, oba odvozené z motivického materiálu úvodu skladby. Vrchní hlas chromaticky stoupá, spodní klesá a poté postupuje v intervalech malé tercie a velké sekundy, podobně jako ve druhém taktu skladby. Po třech taktech se hlasy v sopránů a altu prostřídají. Chromatický postup zvýrazňuje i tenorový hlas. Plocha by měla působit zvukově plasticky.

sempre più appassionato e inquieto quasi acceler.

mf molto espr. *cresc.*

f molto espr. *marc.*

O Štědrém dni. Skladba vznikla roku 1923 upravením původní písně na slovenský text s doprovodem houslí psané pro dětský zpěvník. Úvod zní jako popěvek, vždy v ozvěně opakovaný. Slovenskou lidovou píseň připomíná i rytmus a melodika (např. lydický čtvrtý stupeň – „cis“ v tónině G dur). Střední díl rozvíjí dvojhlas s imitací ve druhém hlase na koncích dílčích frází. Artikulační obloučky

přesahují taktové čáry. Artikulace by neměla kouskovat dlouhou melodickou linku, naopak zvýrazňovat charakter zpěvu.

5. Přínos Josefa Suka pro českou klavírní tvorbu

Josef Suk je spolu s Vítězslavem Novákem zakladatelem české hudební moderny. Vytvořil velká orchestrální díla filozofického obsahu – Asrael, Pohádka léta, Zrání a Epilog. Jimi se zařadil mezi přední hudební tvůrce 20. století. Významnou součástí jeho skladatelského odkazu je i klavírní tvorba. Skladby pro klavír vznikaly ve všech obdobích jeho uměleckého vývoje, často předjímalý myšlenky, které krystalizovaly v jeho rozsáhlých orchestrálních kompozicích.

Na rozdíl od svých předchůdců využíval Suk klavír k vyjádření svých nejnepřesnějších myšlenek. Dvořák ani Smetana nevěnovali takovou pozornost zvukové stránce svých klavírních skladeb. Smetana skládal virtuosní kusy po vzoru Liszta, které byly ve zvuku tradiční. Dvořák sám nebyl klavírista a neměl k tomuto nástroji velký vztah. Josef Suk byl nejen houslista a kvartetní hráč, ale i dobrý pianista. Klavír jako komorní nástroj vyhovoval jeho potřebě sebevyjádření. Měl velký cit pro povahu nástroje, pro nástrojovou stylizaci. Dokázal přenést do klavírní techniky i kvality jiných nástrojů. Protože mu byly blízké smyčcové nástroje, rozvinul u klavíru schopnost „zpívat“. Jeho typické dlouhé fráze připomínají smyčcovou kantilénu. Charakteristické prolínání hlasů je zase typické pro komorní nebo orchestrální hudbu. Suk dokáže klavír rozeznít do plného a bohatého zvuku orchestru. Zvuk jeho skladeb je barevný a odráží nejjemnější odstíny nálad. To je dáno specifickou harmonikou, způsobem vedení hlasů a celkovou stylizací.

Suk měl velký smysl pro propracování všech detailů, aniž by ztrácel ze zřetele celek díla. Pokyny k interpretaci zapisoval přesně do notového textu. Z toho je patrné, jak mu záleželo na co nejpřesnějším zachycení jeho hudební představy. Precizností, s jakou vypracovával klavírní part, citem pro možnosti nástroje a z toho vyplývající dobrou hratelností otevřel nové cesty mladé generaci skladatelů.

Pro interpreta jsou jeho skladby obohacující v tom, že rozvíjejí jeho zvukovou představivost, tříbí smysl pro plastickou hru, pro úhozové nuance.

Suk rozvinul neokázalý styl, který se nezakládá na efektních technických prvcích. Všechny prostředky podřizoval vystižení myšlenkového a citového obsahu. V jeho tvorbě se odráží celá hloubka jeho osobnosti a bohatství jeho duševního světa.

Sukovi byl některými kritiky vytýkán přílišný subjektivismus. Jeho žák František Pícha se k této otázce vyjádřil: „Suk dovedl sloučiti v sobě radost i bolest a zachoval tvůrčí rovnováhu. Jeho život byl bohat mocnými osobními zážitky. Neobíral se nikdy

jen svými radostmi a bolestmi; ty byly jen podnětem ku tvoření; dílo, jež z nich vyrostlo, nemluví už pouze k jedinci, nýbrž k množství, poněvadž věci, o nichž Suk mluví, jsou živá stigmata člověkovu osudu, jež zasahují každého.

...Vždycky se budou lidé hrát štěstím jara a věčně bude se týčiti před nimi majestát smrti, i věčně budou hledati útěchu a východisko z tohoto vědomí marnosti těla a hmoty, prázdnoty věcí časných; a vždycky bude je posilovati v této temnotě a bloudění láska jako vědomí společného osudu, příroda – těšitelka, i vůle zrát a jít ke světlu za každých okolností. To jsou věčná témata a každý veliký umělec se jich musí nějakým způsobem dotknout.³⁰

Sám Josef Suk v mnoha dopisech a projevech vyjadřoval své názory na vlastní dílo a uměleckou tvorbu obecně:

„Poznati, co dobrého bylo vykonáno před Vámi, učiti se z minulých chyb, neustrnouti na dosaženém úspěchu a hledati stále cestu kupředu.“³¹

„Kdo chce rozbít tradici, musí ji znáti, aby neuhodil vedle nebo do prázdna...Poznáním hudby klasické spolu se studiem hudby moderní dospějete k tomu, že budete tvořiti věci skutečně nové, ale z vlastní duše.“³²

„...Mnoho se mluví o filosofování v díle hudebním, sám jsem o tom nepřemýšlel, ale vím, že mnohdy bylo užito toho hesla, jakož i výtky subjektivismu, romantismu a ještě jiných –ismů proti mému dílu. Nevím, ale jestli filosofie, pak jistě filosofie prostá, filosofie srdce jihočeského člověka, kterému byly a jsou vzdáleny všechny –ismy a který poctivě pracoval, aby čistou hudbou vyjádřil to, čeho má plnou duši.“³³

„...mé dílo vychází jen ze srdce, plného lásky a soustrasti k lidstvu,...každým dílem, i když se v něm ponořím do lidských běd, chci lidstvu dáti útěchu a posilu. Ne tedy jen dílo subjektivní, ale učící i jiné soustrasti a lásce.“³⁴

Následující slova vyjadřují Sukovo umělecké krédo:

„...dobré svědomí, vědomí práce, která může povznést lidi – být celý za tou prací bez ješitnosti, bez zámyslu imponovat dnešnímu člověku prázdnými

³⁰ J. M. Květ, Josef Suk, Studie a vzpomínky, str. 438

³¹ J. M. Květ, Živá slova Josefa Suka, str. 125

³² tamtéž, str. 127

³³ tamtéž, str. 105

³⁴ Josef Suk, Dopisy, Dopis Iloně Kurzové, str. 224

duchaplnostmi, jest také něco... To poctivé svědomí je člověku, jako když v pohádce si udělá svěcenou křídou kol sebe kruh.³⁵

„...jen ten má naději na dobré příští, kdož pohlíží na své povinnosti vážně a kdo zachová si soucit a lásku k lidstvu.“³⁶

³⁵ Josef Suk, Dopisy, Dopis Václavu Talichovi, str. 329

³⁶ J. M. Květ, Živá slova Josefa Suka, str. 131

Závěr

Svou disertační prací bych chtěla přispět k oživení zájmu o tvorbu Josefa Suka. Mým hlavním cílem bylo nahrát jeho celé klavírní dílo. Za přispění Akademie múzických umění v Praze, Mistra Josefa Suka, Nadačního fondu A. Dvořáka pro mladé interprety a Českého hudebního fondu se mi podařilo tento cíl realizovat.

V teoretické části své disertační práce jsem na základě analýzy Sukových klavírních děl a jejich nahrávek chtěla zjistit charakterické rysy Sukova slohu a poukázat na specifičnost interpretace jeho díla. Došla jsem k závěru, že pro zdařilou interpretaci Suka je nezbytné: skloubit propracování detailů s promyšlenou stavbou celku, drobnou a zřetelnou artikulaci s dlouhými liniemi frází, dbát na plastické vedení jednotlivých hlasů a jejich zvukové odstínění, na barevnost a rozmanitost tónu, který vyjadřuje nejjemnější odstíny nálad. Skladby nejsou virtuózní, technická obtížnost spočívá ve vysoké kvalitě úhozu a práci s detailem. Je nutné zachovávat Sukův pečlivý notový zápis a zároveň se snažit proniknout pod jeho povrch do duševního světa skladatele.

Rozbor nahrávek má ukázat různé přístupy pianistů k vybraným skladbám. Nečiním si nárok na to, že můj názor je jediný správný.

Byla bych ráda, kdyby moje postřehy k jednotlivým skladbám byly přínosem pro klavíristy, kteří se budou zabývat Sukovým dílem.

Bibliografie

Prameny

Kompaktní disky

Fingerhut, Margaret: Josef Suk Piano Works. Nahrávky z r. 1990. Chandos Records Ltd. 1992 (4-93/CHAN/2/CHAN9026-7)

Moravec, Ivan: O matince. Nahrávka z r. 1962. In: Ivan Moravec Plays Czech Music. Supraphon. (SUPR/SU 3509-2)

Štěpán, Pavel: Josef Suk. Nahrávky z let 1974 – 1975. Supraphon. (SUPR/11 2233-2, SUPR/SU 0031-2, SUPR/SU 0032-2)

LP desky

Maxián, František. Josef Suk – Životem a snem, In. Panton 80110256 G, Praha 1982

Literatura

V poznámkách pod čarou používám zkrácenou formu citace těchto pramenů.

Filipovský, Oldřich: Klavírní tvorba Josefa Suka. 1. vydání. Plzeň: Nakladatel Theodor Mareš. 1947

Květ, J. M. : Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. 1. vydání. Praha: Hudební Matice Umělecké besedy. 1935

Květ, J. M.: Živá slova Josefa Suka. 1. vydání. Praha: Topičova edice. 1946

Nouza, Zdeněk, Nový, Miroslav: Josef Suk. Tematický katalog skladeb. 1. vydání. Praha: Editio Bärenreiter. 2005

Pičman, Otomar: Lidská tvář Josefa Suka. 1. vydání. Město Benešov. 2002

Sádecký, Zdeněk: Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. 1. vydání. Praha: Československá akademie věd. 1966

Štěpán, Václav: Novák a Suk. 1. vydání. Praha: Hudební Matice Umělecké besedy. 1945

Vojtěšková, Jana: Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském. 1. vydání. Praha: Editio Bärenreiter. 2005

