AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: doktorandský

Studijní obor: teorie a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

KLAVÍRNÍ DÍLO KLEMENTA SLAVICKÉHO

Martin Kasík

Vedoucí práce:	prof. Ivan Klánský
Oponentni práce:	PhDr. Dagmar Heněglíková
	prof. Peter Toperczer
Datum obhajoby:	6.9.2010
Přiznávaný akademický titul:	Ph.D.

Praha 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FACULTY OF MUSIC AND DANCE

Type of study: Doctoral studies

Major subject: Theory and theory of Interpretation

DISERTATION THESIS

KLEMENT SLAVICKY ï WORKS FOR PIANO

Martin Kasík

Advisor:	prof. Ivan Klánský
Opponents:	PhDr. Dagmar Henǵlíková
	prof. Peter Toperczer
Date of defence:	September 6th, 2010
Degree pursued:	Ph.D.

Praha, 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma **Klavírní dílo Klementa Slavického** vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 11. 7. 2010 é é é é é é é é é é é é

diplomant

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Klement Slavický je ţelným představitelem ţeské skladatelské generace 20. stol. Jeho tvorba zasahuje do oblasti orchestrální (4 symfonietty, Rapsodie atd.), vokální (písně, sbory), komorní a sólové. Tato práce se zabývá jeho klavírním dílem, které obsahuje skladby koncertního i instruktivního charakteru. Základem jsou analýzy skladebného stylu, postihují vývoj a charakteristiku jeho hudební řeči. Slavického dílo je silně expresívní, s důrazem na virtuózní uchopení nástroje. Vyrůstá z moravského folklóru, je inspirováno Janáčkem, příbuzné Bartókovi, Prokofjevovi a v posledním období Messiaenovi. Slavický patřil za socialismu mezi někdy zavrhované jindy tolerované autory, obviňované z „formalismu", jejichţ hudba, přestoţe skvělé úrovně, se jen těţce dostávala za hranice Československa.

Klement Slavický is a major Czech composer of 20th century. His work contains orchestral pieces (4 symphoniettas, Rhapsody etc.), works for voice (songs, choral), chamber and solo pieces. This thesis focuses on his piano opuses, which consists of pieces both virtuosic and instructive. The basics are analyses of his composition style, characteristics of his music speach. Slavicky´s works are highly expressive, with accent on virtiosity. Its roots are in Moravian folklore, inspired by Janáček, similar to Bartók, Prokofiev, and in the last period to Messiaen. Slavický belonged in socialism to group of composers that were most of the time discriminated, sometimes just tolerated. He was often accused of „formalism" in opposition to an official doctrine of the regime „realism". His music, however great, had a seldom possibility to be heard to outside of Czechoslovakia.

OBSAH

1. Úvodé . str. 7
2. Ţivotní osudy Klementa Slavickéhoé é é é é é é é é é é é str. 8
3. Osobnost Klementa Slavickéhoé é é é é é é é é é é é .. str. 14
4. Vývoj a charakteristika autorovy hudební Ţ ivé é é é é é é .. str. 16
5. Klavírní díloé . str. 18
   5.1 TŘ skladby pro klavíré é é é é é é é é é é é é é é é .. str. 19
   5.2 Sonáta pro klavír ŽZamyţlení nad ţivotemé é é é é é é . str. 38
   5.3 Etudy a esejeé é é é é é é é é é é é é é é é é é é ... str. 57
   5.4 Na bílých i ţ ernýché é é é é é é é é é é é é é é é é .. str. 74
   5.5 Klavír a mládíé str. 78
   5.6 12 malých etudé é é é é é é é é é é é é é é é é é é . str. 81
   5.7 Suita pro klavír na 4 ruceé é é é é é é é é é é é é é é str. 88
   5.8 Triste a Kozlíţ kova polkaé é é é é é é é é é é é é é é str. 92
   5.9 PíseŘ domova a Furianté é é é é é é é é é é é é é é .. str. 93
   5.10 Doma u klavírué str. 94
   5.11 Amorosoé .. str. 95

6. Charakteristické rysy Slavického klavírní tvorby ï shrnutíé é str. 99
7. ZávŇ ré str. 101
8. Seznam skladeb Klementa Slavickéhoé é é é é é é é é é é str. 102
9. Seznam pouţité literatury a pramenŢé é é é é é é é é é é str. 108
10. PŘ ílohy ï Graf ţ . I a (Burlesca, ţ ást 1)é é é é é é é é é é str. 111
    Graf ţ . I b (Burlesca, ţ ást 2)é é é é é é é é é é é é é str. 112
    Graf ţ . II (Intermezzo)é é é é é é é é é é é é é é é é str. 113
    Graf ţ . III a (Toccata, ţ ást 1)é é é é é é é é é é é é é str. 114
    Graf ţ . III b (Toccata, ţ ást 2)é é é é é é é é é é é é . str. 115
    Graf ţ . IV (Etudy a eseje, ţ . 4)é é é é é é é é é é é .. str. 116
    Ukázka rukopisu I (Sonáta, úvod 1. vŇ ty)é é é é é é é é . str. 117
    Ukázka rukopisu II - dopis a grafologická studieé é é é . str. 118
    Foto Klementa a Vlasty Slavickýché é é é é é é é é .. str. 119

1. ÚVOD

Téma disertační práce „Klavírní dílo Klementa Slavického" jsem si zvolil z několika důvodů: ten hlavní byl detailně prostudovat a zpracovat analýzy jeho děl po stránce teoretické i interpretační a poskytnout je české hudební veřejnosti. CD, které tuto práci provází, by rádo proniklo za hranice naší vlasti a přispělo k většímu zájmu o Slavického dílo. Druhý důvod byl čistě osobní: těšil jsem se z přátelství autorovy ženy Vlasty, která mně odkázala klavír, na kterém Slavický hrál a s pomocí kterého složil většinu svého díla. Kromě samotného pocitu vlastnictví vzácné relikvie jsem měl možnost poznat, jak klavír inspiroval autora a jak svou hudbu poprvé slyšel. Cítil jsem proto nutkání i jistou povinnost nějak přispět k větší slávě jeho hudby. Vedle toho Slavický patří k autorům, kteří žili v totalitárním systému, byli nekonformní a tudíž jejich hudba není bohužel příliš známá širšímu publiku. Takovým se slušší splácet dluhy.

Hlavní náplní této práce jsou teoretické analýzy, snažící se postihnout Slavického skladatelský styl, jeho východiska, příbuznost s ostatními tvůrci a zejména originální tvůrčí principy a charakteristiky jeho hudební řeči.

Chtěl bych tímto poděkovat rodině Klementa Slavického za všestrannou pomoc.

Zájemcům o ostatní autorovo dílo doporučuji disertační práci Jany Adámkové „Klement Slavický" (Filozofická fakulta Palackého univerzity v Olomouci, 2004).

2. ŽIVOTNÍ OSUDY KLEMENTA SLAVICKÉHO

Klement Slavický, jeden z nejvýznačnějších českých skladatelů 2. poloviny 20. století, se narodil 22. září 1910 v Tovačovech do hudební rodiny. Otec Klement Slavický starší studoval na varhanické škole v Brně, kde se setkal i s Leošem Janáčkem. Po studiu se stal varhaníkem, středielem kůru a sbormistrem v Bystřici pod Hostýnem. V roce 1906 odešel do Tovačova a oženil se s Klárou, rozenou Skopalovou. Narodilo se jim 10 dětí, Klement byl třetí nejstarší. Otec Klement vyučoval na housle a klavír, opravoval a ladil klavíry, vyrábělo housle. K jeho povinnostem patřilo hrát při mších, pohřbech a svatbách, o nedělích a svátcích se zpívalo i za doprovodu kapely. Malý Klement se v tomto příznivém ovzduší začal brzy hudebně vzdělávat. V sedmi letech již hrál na housle na kostelním kůru, věnoval se též hře na klavír. Okamžik, který byl pro jeho profesní směřování patrně nejdůležitější, přišel brzy po 1. světové válce. Slavický na něj vzpomíná: *„Začalo to docela nevinně. Bylo mi tak asi kolem osmi let, kdy k nám do rodného Tovačova přišla má sestřenice, která studovala v Praze klavír. Na otcovo přání, aby něco zahrála, ráda vyhověla. Byla nás kupa dětí, všechno ven, aby byl klid, jen mně se podařilo proklouznout a zalézt pod klavír. Slyšel jsem nádhernou hudbu, která mně uchvátila. Byla to Sukova Píseň lásky. Dlouho jsem na to vzpomínal a mám to v paměti dodnes. Tak silný byl tehdy můj dojem!“* (Marhounová, J.: Světy hudby na plátně doby, str. 132).

Rodina Slavických se v roce 1922 přestěhovala do Přerova, kde otec Klement získal místo varhaníka. Klement Slavický mladší zde navštěvoval měšťanskou školu. V roce 1924 se konaly velké smetanovské oslavy a v Přerově hostovala olomoucká opera. Slavický zde poprvé slyšel zvuk velkého orchestru a poprvé navštívil operu. Na programu byl Smetanův *Dalibor*: *„Bylo to samozřejmě v době, kdy ještě nebyl ani rozhlas a slyšet orchestr přímo, dokonce s operou, bylo pro mne úplné zjevení.“* (Slavický, K.: Vzpomínky, rukopis) Smetana se také hrál na tzv. akademiích, na kterých participovala i měšťanská škola, kterou Slavický navštěvoval. Malý Klement zde zaskočil za jednoho z houslistů: *„Téhož dne dopoledne se, tuším v hodině fyziky, vřítil do dveří ředitel a svým silným hlasem řekl: Jdi si domů pro housle!“ Přišel jsem tedy s houslemi, pan ředitel mne zavedl do kabinetu, řekl, že p. Grégr odpoledne nemůže, abych se na to podíval, že budu odpoledne hrát. Byl to B. Smetana „Z domoviny“. V životě jsem tu skladbu neviděl a neslyšel. Naštěstí šlo jen o první část a*

tu jsem skutečně odpoledne hráli. Jak ať to je jiná věc, ale i já jsem v rámci svých možností oslavil výročí B. Smetany (bylo mi tehdy 13 let a hrál jsem už víc na klavír).“ (Slavický, K.: Vzpomínky, rukopis)

Velký pokrok ve hře na klavír udělal Slavický pod vedením své sestřenice, Marie Ševčíkové. Na pultě byla často hudba Josefa Suka: *„Jednou mne pozvala ke sobě v neděli odpoledne, něco si zahrajeme. Samozřejmě jsem byl zvědav. Byla to Sukova Serenáda Es dur, vydaná u Simrocka v úpravě na čtyři ruce. Tedy zase Suk! Velice se mi to líbilo, zvládli jsme ji po větách celou a v tu dobu ve mně uzrálo přesvědčení, že půjdu-li studovat hudbu, tak jedině k Sukovi.“* (Slavický, K.: Vzpomínky, rukopis)

Slavický v té době navštěvoval dvouletou obchodní školu (1925-27), ale bytostně toužil po studiu na konzervatoři. Využíval jakékoli příležitosti k muzicírování: hrál každou neděli odpoledne v místním biografu při představení pro mládež, působil jako sekundista ve studentském smyčcovém kvartetu. V sedmnácti letech se Slavickému vyplnil sen studovat na Pražské konzervatoři. Zkoušky složil bez problémů: *„Zjistili, že mám absolutní sluch, zahrál jsem něco na klavír a dostal jsem vyrozumění, že jsem přijat.“* (Slavický, K.: Vzpomínky) 15. září 1927 nastoupil Slavický do kompoziční třídy K. B. Jiráka, klavír studoval u Růženy Kurzové, violu u Františka Stupky. Stal se také violistou Orchestru konzervatoře, což bylo výborné hudební těleso, vedeném Otakarem Ostrčilem. Na zkoušky občas zavítal i Slavického idol, Josef Suk.

V druhém ročníku se Slavický seznámil s Miloslavem Kabelářem, se kterým ho pak pojilo pevné přátelství. *„Naše sbližování neustále pokračovalo, nebylo snad dne, abychom nebyli společně někde na koncertech nebo v divadle, a tak prakticky poznávali kdeco. Nemohu ať a také bych ani nedovedl ať vyjmenovat všechno, co jsem za ta léta slyšel, včetně cyklů Beethovenových sonát v podání Frederika Lamonda, těch Sauerů, Hubermannů, Horowitzů, Milsteinů, ale i Ansermeta, dokonce i Toscaniniho s Newyorkskou filharmonií, Mengelberga, ze skladatelů osobně Bartóka, Stravinského, Ravela, Hindemitha, ale i Glazunova a celou plejádu tehdejších nejslavnějších dirigentstkých jmen, včetně Bruno Waltera, Kleibera, Zemlinského, Steinberga atd. Byli jsme svědky dirigentské kariéry a ohlasů koncertů Václava Talicha s jeho tehdejšími nedělními - odpoledními abonentními koncerty*

Ľ eské filharmonie, celé éry Ostrčilovy v Národním divadle, kde jsme také poznali balety Stravinského, Roussela, Szymanowského a pozdější Prokofjeva atd.ň (Slavický, K.: Několik vzpomínek ze studií, společného pracoviště a ze života k životnímu jubileu M. Kabeláč e. In Hudební věda 2-3/1999, str. 185). Slavický se na konzervatoři setkal s rozdílnými přístupy k výuce. *Ă U Jiráka jsme instrumentovali třeba volnou větu z některé Beethovenovy sonáty. Schulhoff řekl ï tak, takhle ne, pánové. Chtěl po nás, abychom napsali skladbu třeba pro malý orchestřík, ale využili přitom všech předností a finesť těchto nástrojť a užili to, takřka jící na tělo. Já jsem si vytvořil malý orchestr, kde jsem třeba v houslích použil flažolety, tremolando, ve dřevech trylkť a repetiční techniku atd. Schulhoff chodil od jednoho k druhému, zakroutil hlavou a šel, dál až přišel ke mně ï tak, pánové, to je ono.ň (Slavický, K.: Vzpomínky)* Tato zkušenost měla na Slavického kompoziční styl velký vliv.

24.6. 1931 se na Čofíně uskutečnil koncert absolventť Pražské konzervatoře ï na programu byla mimo jiné Symfonietta Miloslava Kabeláč e a Fantasie pro klavír a orchestr Klementa Slavického. Hrála Ľ eská filharmonie pod vedením K.B. Jiráka. Koncert byl velmi úspěšný a oba adepti absolvovali s vyznamenáním. Jako dirigent ukončil Slavický studium provedením Beethovenovy předehry *Egmont*. Konečně se přiblížila chvíle, kdy mohl Slavický uvažovat o studiu u Josefa Suka ï na tzv. Mistrovské škole. Suk si prostudoval Slavického práce a v roce 1931 jej do své třídy přijal.

První skladbou, kterou Slavický napsal pod vedením svého oblíbeného skladatele, byl smyčcový kvartet. Suk nejprve zasvětil Slavického do tajť tohoto žánru důkladnou analýzou Beethovenových kvartetť. Výsledek zhodnotil Slavický takto: *Ă Viděl jsem, že moje hudba mu je dosti cizí, ale poradil, doporučil i upozornil, a tak jsem v prvním roce svťj 1. Kvartet dokončil (hrál se v noční rozhlasové relaci v r. 1933 společně s kvartetem Jaroslava Ježka v provedení Ondříčkova kvarteta. Dodnes slyším povzdech primaria Jaroslava Pekelského ï to si oddechneme, až budeme mít toho Slavického a Ježka za sebou).ň* Tato skladba již ukazuje na krystalizaci osobitého stylu autora ï časté změny taktu a tempa, disonance, výrazný rytmus. V roce 1935 obdržel Slavický diplom absolventa mistrovské školy s vynikajícím hodnocením.

Po absolvování vojenské sluźby byl Slavický v lednu 1936 pŚijat do Ļeskoslovenského rozhlasu. Zastával práci hudebního reźiséra (pod vedením K. B. Jiráka) - mĎl na starosti natáļení a vysílání Rozhlasového symfonického orchestru. Seznámil se zde také s Vlastou Voborskou, rozhlasovou hlasatelkou, se kterou v roce 1943 uzavŚel sŘatek. Slavický byl jako reźisér velmi vytíźen, coź mu vźak nebránilo v kompozici ï vznikají komorní díla *DvĎ skladby pro violoncello* (1936) a *Trio pro hoboj, klarinet a fagot* (1937). Zejména *Trio* dosáhlo velkého ohlasu u publika, zaujalo svou energickou rytmiļností a vtipem. V tomto díle uź je Slavický zcela svŢj, vyuźívá nezvyklých rytmických kombinací, harmonických postupŢ, ostinát, volné tonality. BĎhem 2. SvĎtové války vznikají dalźí díla, které jsou odrazem tíźivé źivotní situace, vtip a optimismus mizí. Vzniká dramatická *I. symfonietta* (zapoļatá jiź za studentských let) a *ZpĎv rodné zemĎ* ï písŘový cyklus, kterým se Slavický poprvé obrací k folklórní inspiraci svého rodného kraje, projevující se v jeho díle pŚklonem k modalitĎ a intervalice moravské lidové písnĎ. Dalźí dŢleźitou skladbou váleļného období je *Cantus sacri* ï skladatel byl pravovĎrným katolíkem a mĎl úzký vztah k duchovní hudbĎ.

Období od konce války do února 1948 bylo pro Slavického nejźŠastnĎjźím jak v osobním źivotĎ (narození syna Milana), tak profesnĎ (komponuje úspĎźná díla *Vonilka* pro soprán a klavír a *TŚ skladby pro klavír*). Po komunistickém puļi odmítl vstoupit do KSĻ a byl následnĎ propuźtĎn ze zamĎstnání. V tomto období, jakoź i mnohokrát pozdĎji mu byla velkou źivotní oporou jeho manźelka Vlasta, která źivila ze skromného platu uļitelky celou rodinu. NaźtĎstí naźel záhy Slavický mocné spojence ï v roce 1951 získaly jeho *Moravské taneļní fantasie* 1. cenu Akademie vĎd a umĎní a Karel Anļerl prosadil toto dílo do repertoáru Ļeské filharmonie, natoļil je na gramofonovou desku a dokonce je s velkým úspĎchem uvedl na zahraniļních zájezdech (Slavický se jich ovźem nemohl osobnĎ zúļastnit). V tomto období trpĎl Slavický velkou existenļní nejistotou, ale na druhou stranu mĎl nyní vĎtźí prostor pro uskuteļnĎní rozsáhlejźích projektŢ, jako byly *Rapsodické variace*. Skladba mĎla velký úspĎch, byla vźak pro svou údajnou Ăformálnostň trnem v oku tehdejźím komunistickým arbitrŢm elegantiae. Ă*Se zásadní kritikou vystoupili soudruzi Jiránek a Sychra. S. Jiránek ve svém pŚspĎvku mimo jiné ŚekL: ‚V Moravských taneļních fantaziích é soudruh Slavický napjal svŢj velký talent é , aby nám pŚblíźil urļité stránky myźlenek a citŢ moravského lidu. é Tentokrát vźak soudruh Slavický Śeźí*

určité subjektivní problémy. Problémy vlastní osobnosti, jeho individua. „A tyto city nejsou typické pro úsilí a touhy dnešního člověka...“ (In Hudební rozhledy 1954, str. 320-324)

Takováto kritika nám dnes připadá směšná, ovšem pro Slavického znamenala opět vážné problémy. V jeho poznámkách najdeme větu: *„Při premiéře na plenárce Svazu (Dr. Sychra) odsouzeny jako zcestné dílo brzdící dovršení kulturní revoluce!“* Naštěstí za Slavickým stáli dirigenti Košler a Anděl, kteří dílo přes odpor oficiálních míst provedli na Pražském jaru 1957 (s FOK) a v koncertní sezóně České filharmonie.

Mírné uvolnění politických poměrů nastalo v roce 1956; Slavický byl opět přijat do Svazu skladatelů. Vzniká oblíbený písňový cyklus *Ej, srdénko moje* a nejzávažnější klavírní skladba - *Sonáta „Zamyšlení nad životem.“* V letech šedesátých se s příznivým vývojem ve společnosti přirozeně zlepšovala i pozice diskriminovaných autorů. Pro Slavického to bylo velmi plodné období, vznikají díla pro sólové nástroje (*Partita pro sólové housle, Invokace pro varhany, Musica monologica pro harfu aj.*) a skladby komorní (*Intermezzi mattutini pro flétnu a harfu, Trialog pro housle, klarinet a klavír*). Slavický může konečně cestovat do zahraničí (Budapešť, Berlín, Moskva), kde navazuje kulturní kontakty. Zanedlouho však přichází rok 1968 a období tzv. normalizace. Slavický nebyl přijat do nově ustanoveného Svazu československých skladatelů a koncertních umělců. Odrazem hrozného zklamání jsou *Psalmi* pro sólisty, smíšený sbor a varhany. *„Žalmy jsem napsal v roce 1970. Když velké naděje jara 1968 přejely pásy sovětských tanků a pohřbil je duben 1969, zmocnil se mě zoufalý smutek. Měl jsem za sebou zlá léta a sotva se mi podařilo pookřát, znova se rozestřely temné mraky. Na národní tragédii jsem mohl reagovat jenom tragickou hudbou. Jsem člověk vášnivý, mé pocity se tedy docela vtěsnaly do formy žalmu.“* (Eduard Herzog: O Klementu Slavickém, Kritický sborník, revue pro literaturu, umění a filozofii, str. 60, rok vydání nezjištěn). Skladatel je opět perzekuován, objednávky jeho skladeb jsou rušeny. Přesto vznikají cenná díla, jakými jsou *Sonáta Přátelství pro housle a klavír* nebo *III. Symfonietta*. Ta byla premiérována až v roce 1982 (hrála Česká filharmonie pod vedením Zdeňka Košlera), v době, kdy je skladatel opět částečně brán na milost. Slavický se s novou energií vrhá do práce, ve velmi krátkém čase vzniká *IV. Symfonietta* s podtitulem Pax

hominibus in orbi universo, vznovaná 40. výroení zaloení OSN. Od roku 1987 mzl skladatel velké potíe se zrakem a komponování zanechal. Ave období po roce 1989 bylo pro nzi velkou lidskou a umzleckou satisfakcí. Jeho díla jsou asto provádzna, dostává se mu poct ï je zvolen estným pŠedsedou obnovené Umzlecké besedy, získává Zlatou medaili University Palackého v Olomouci a Zlatý tít Pantonu za *IV. Symfoniettu*, estné oblanství mzsta Tovalova, cenu asopisu Harmonie ĂClassic 95ñ Ministerstvo kolství L R propTjlilo jméno K. Slavického Základní umzlecké kole v Praze 5 ï Radotínzl, kde vyulovala jeho ena Vlasta.

Skladateli Klementu Slavickému bylo tehdy ie pŠes osmdesát a velmi se zhorgoval jeho zdravotní stav. V létzl 1999 byl hospitalizován a 4. záŠí se jeho ivotní pouŠuzavŠela. Zanechal vgak za sebou mnoho: skvzlá hudební díla a morální odkaz lovzlka, který si zachoval istý tít v dobzl vgeobecného útlaku a úpadku. Hudba v rodinzl Slavických ije dál ï pŠes jeho nedávno zesnulého syna, hudebního skladatele, reiséra a publicisty Milana Slavického, vnuky Tomáe, muzikologa Ústavu pro hudební vzdu v Praze a Martina, který pracuje v hudebním oddzlení praského Národního technického muzea.

3. OSOBNOST KLEMENTA SLAVICKÉHO

S Klementem Slavickým jsem se osobně setkal jen jednou, a to rok před jeho smrtí, když mi podal ruku na soutěži Pražského Jara (hrál jsem jeho Toccatu). Měl jsem ale to štěstí, že jsem mohl poznat jeho ženu Vlastu a syna Milana. Protože jsem byl od prvního poslechu Slavického hudby jeho nadšeným fanouškem, stočily se naše rozhovory většinou na Klementa. Hlavně z nich také vyplývá pár postřehů na následujících řádcích.

Život Klementa Slavického obsáhl takřka celé 20. Století ï zažil všechny režimy počínaje císařstvím přes demokracii, nacismus a socialismus zpět k demokracii. Jeho těžký životní příběh je úzce spjat se změnami ve společnosti.

Zdá se, že základním kamenem jeho charakteru byla výchova v katolické víře, která mu byla celý život posilou, stejně jako jeho žena Vlasta. Podle jejích slov to byl člověk samorostlý, přímý, upřímný, trochu přísný, někdy i drsný. [1] Byl ve svém základním přesvědčení neoblomný, z toho vyplývá radikálnost a nekompromisnost jeho skladebného stylu.

Klement Slavický byl poctivý a pracovitý perfekcionista. Nenáviděl polovičatost, a tak jeho díla nevznikala lehce. Často skladby několikrát přepracoval, než došel k definitivnímu tvaru. Nabízí se paralela s Beethovenem ï oba měli nelehký úděl a tomu odpovídal styl práce. Také ho zřejmě inspiroval jeho skladatelský vzor, Josef Suk, který prý ještě na zkouškách orchestru přepisoval partituru.

Slavický byl nezdolný duch. Zejména v době socialismu bylo těžké zachovat si důstojnost a morální kredit. Slavický to dokázal, a to za cenu velkých obětí ï existenční nejistoty, chudoby a často úplného vyřazení ze společnosti. Jistě i z této situace pramenila jeho občasná výbušnost.[2]

---

[1] Paní Slavická vylíčila historku, jak jí Klement požádal o ruku, asi těmito slovy: ĂByli jsme ve dvacátém spolu v kině na dopoledním programu a on po skončení filmu říká: ‚Máš ĂausvajsnĂ?´ ‚Mám, prosím?´ ‚Protože se jdeme brát.ñA ten den se opravdu vzali.

[2] Když mu byl po letech strádání v roce 1988 nabídnut titul národního umělce, pak podle vlastních slov Ăy pány ze dveří doslova vykopalñ(ve svých 78 letech).

Slavický byl vlřný ï miloval svou ģenu, svou rodinu, víru. Také svou práci nikdy neopustil.

Komponování bral ļím dál více jako poslání ï motem mu byl výrok Alberta Schweitzera: Ăvolám lidstvo k etice úcty k ģivotuñ, které také pŚpsal na partituru *IV. Symfonie*.

Jeho ģivot a tvorba se krásnlř pojí k Janáļkovlř vyznání: *ĂZ mé knihy ģivota vyļtete: z vlastního nitra rţst, pŚesvlřdļení se nezŚkat, neplahoļit se za uznáním, ale vģdy tou hŚvnou pŚspívat, aby vzkvétalo to pole, jeģ nám usouzeno.ñ* (Janáļek, L.: O lidové písni a lidové hudblř. Dokumenty a studie. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umlřní, Praha 1955)

4. VÝVOJ A CHARAKTERISTIKA AUTOROVY HUDEBNÍ ŘEČI

Klement Slavický tvořil v 30. - 80. létech 20. století. Jeho dílo lze rozčlenit do tří tvůrčích etap:

1) modernistické (30. – 40. léta)
2) moravské - neofolklórní (50. léta)
3) shrnující, filosofické (60. – 80. léta)

1) Období modernistické

Hudební klima Prahy 30. let 20. století bylo velmi příznivé, kosmopolitní. Klement Slavický, vyrostlý především na hudbě moravského folklóru a českého romantismu, t. č. žák Josefa Suka, mohl slyšet na koncertech hudbu nejvýznačnějších soudobých skladatelů (Stravinský, Prokofjev, Bartók, Janáček). Všechny tyto autory spojuje velká expresivita a vitalita, která se obtiskla také do děl Klementa Slavického. Už pro jeho první tvůrčí období jsou charakteristické výrazné rytmicko – melodické modely, práce s intervaly (preference tritónu) a specifická harmonická stavba (intervalové vrstvení). Slavický ovšem nezapře národnost (modalita moravského folklóru, mateníkové rytmy, táhlé melodie bez pravidelného metra). Ve zvláštních vypjatých místech se hudební struktury zahušťují až do zvukových clusterů. Ve 30. a 40. Létech se Slavický orientuje zejména na formy menšího rozsahu. Vznikají díla vokální (písně, sbory) a komorní, jedinou rozsáhlejší skladbou je *I. Symfonietta*. Nejreprezentativnější ukázkou tohoto období jsou *Tři skladby pro klavír* (1947).

2) Období moravské (neofolklórní)

V období let 1950 – 1954 komponoval Slavický pod silným vlivem moravské lidové hudby (Moravské taneční fantasie, Rapsodické variace, písňový cyklus Ej, srdenko moje aj.) Stejně jako u Janáčka, nejde ani u Slavického o pouhé citace, nýbrž o integraci charakteristických prvků moravské lidové písně do vlastního kompoziního systému. Slavický se přiklání k diatonice, výrazné melodii, ve které se objevují pro moravskou provenienci typické archaické modální obraty a rytmické figury. V duchu moravských tanců jsou pojata témata *Moravských tanečních fantasií*, ze slovácké písně je přejat teč kovaný rytmus a strukuty 3:2, nepravidelné metrum,

volná agogika, tzv. kolísavé stupně, a to 3. stupeň dur ï moll, 4. stupeň lydické, 2. a 3. stupeň přirozené moll, 4. stupeň myxolidické se sníženou sextou, dur s kolísavým 3., 4. a 7. stupněm. Co se týče harmonie, Slavický pracuje s rozšířenou tonalitou, která jde ruku v ruce s modálními zvláštnostmi. Slavický se při kompozici v tomto duchu orientoval na orchestrální a vokální skladby. Stylově se k nim vrací v různém období svého života v klavírních skladbách pro děti.

3) Shrnující, filosofické období

reprezentuje poslední a nejdelší část Slavického tvorby. Datuje se od konce 50. let do roku 1987, kdy Slavický komponování zanechal. V prvních letech tohoto období jsou ještě patrné dozvuky folklórní etapy (Madrigaly), dále se skladatel vlastně vrací ke svému modernistickému období, které obohacuje o plody zralého života ï filosofický a humanistický vhled. Vznikají nejvýznamnější díla ï *Sonáta pro klavír Zamyšlení nad životem, Sonáta Přátelství pro housle a klavír, Etudy a eseje pro klavír, III. a IV. Symfonietta* aj. Z názvů obou sonát je zřejmý částečný přiklon k programně laděné hudbě (jinak se Slavický profiluje jako autor především hudby absolutní).

5. KLAVÍRNÍ DÍLO

Klavírní dílo Klementa Slavického lze rozdělit do dvou skupin: skladby koncertní (*TŘI skladby pro klavír, Sonáta Ať zamyslení nad životem, Etudy a eseje*) a skladby více či méně instruktivní, určené dětem - např. *12 malých etud, Doma u klavíru, Klavír a mládí, Capriccio amoroso*. Malým pianistům jsou také určeny čtyřruční skladby (*Suita, Píseň domova* atd.)

Klavír byl nejdůležitějším prostředníkem mezi autorem a hudbou. Slavický se vždy snažil o virtuózní stylizaci a dosáhl na tomto poli maxima. Jeho skladby jsou nesmírně efektní, silné, vyznačují se koncentrovanou formou, působivým dynamickým průběhem a důmyslnou motivickou prací. V mnoha ohledech je průkopníkem nových skladebných postupů (akordika vrstvených intervalů, intervalová a skladebná komplementarita ï viz níže).

Zatímco ve skladbách koncertních zaznívá nejvíce prvků charakteristických pro období modernistické a humanistické, v instruktivní literatuře převládá styl vycházející z moravského folklóru.

Prvními klavírními skladbami, které vznikly za studií na Pražské konzervatoři a na Mistrovské škole, byly např. *Andante cantabile, Impromptu, Klavírní skladba (Lento amoroso, Allegro energico, Fantasie pro klavír a orchestr.* První mistrovským klavírním dílem jsou pak *TŘI skladby pro klavír* (1947).

5.1 Tři SKLADBY PRO KLAVÍR

Tři skladby pro klavír (Burlesca, Intermezzo a Toccata) napsal Klement Slavický na rozhraní let 1946-47. Poválečné období bylo nejšťastnějším obdobím jeho života. Naplňující zaměstnání (vedoucí funkce v sekci klasické hudby Československého rozhlasu), šťastné manželství, narození syna a nadšení z konce války bylo živnou půdou pro rozlet přetatřicetiletého umělce. Jeho skladby byly často prováděny, zájem přicházel i ze zahraničí (v roce 1947 byl pozván na XXI. festival soudobé hudby v Kodani). O to větší byl propad, následující po komunistickém puči 1948. Slavický odmítl členství v KSČ a byl označen za „formalistu". Následovala ztráta zaměstnání a vyhoštění z hudebního života. Tři skladby sice vyšly tiskem (1948, Hudební matice), ale vzápětí byl náklad stažen a zničen. Několik výtisků se podařilo zachránit, ty pak kolovaly a byly opisovány v řadách klavíristů. Sám skladatel o této době píše: *„Bolševici zavedli pro své zaměstnance politické školení. Pronajali v Bílých Policích (později se jim začalo říkat Rudé Politicany) zámeček a tam se konalo několikatýdenní důkladné politické školení. Musím přiznat, že brzy po převratu mne navštívil básník František Branislav, pracující v literárním odboru, aby mne pozval do strany. Samozřejmě neuspěl. Po návratu ze školení mne Branislav navštívil znovu se stejným úkolem, ale i stejnou odpovědí. Tím byl můj osud a pobyt v rozhlase po patnácti letech ukončen. Následovala jen formální výpověď, ředitelem hudebního odboru se stal Jaroslav Jiránek, který mi jen stručně řekl: „Musíte uznat a pochopit, že tu není vaše místo." Moje odpověď byla stručná „ pochopit snad, ale uznat to nemohu. Následoval jen podpis výpovědi a tím všechno skončilo. Ocitnul jsem se na dlažbě."* (Slavický, K.: Vzpomínky, rukopis)

Milan Slavický, skladatelův syn, k tomu poznamenává: *„V sedmdesátých létech, když jsem s otcem hovořil o době po roce 1948, mi řekl, že ho nejvíce mrzí fakt, že tehdy v sobě nosil nejlepší hudbu (plánoval klavírní koncert), a nemohl ji zapsat. Byl srážený na kolena."* (rozhovor s Milanem Slavickým, 2006)

Dvojnásob škoda, protože výborných klavírních koncertů má česká hudba poskrovnu.

Tři skladby pro klavír jsou vůbec první Slavického opus věnovaný sólovému klavíru. Debut v této oblasti se Slavickému evidentně vydařil, neboť tato kompozice

patří k nejoblíbenějším dílům nejen autora samého, ale i celé české moderní klavírní tvorby. Svědčí o tom četnost provádění na koncertních pódiích, ale i nahrávek (zmiňme alespoň O. Vondrovice, Z. Kočinu, P. Toperczera, L. Michela, L.Vondráčka). Přestože byl Slavický dobrým klavíristou, obrátil se k tomuto žánru až po řadě kompozic vokálních, komorních a instrumentálních.

Eduard Herzog o díle napsal: *„Řada rytmicky útočné Burlesky, zpěvného Intermezza, střídajícího unisona a barvité harmonie, a motoricky expanzivní brilantní Toccaty exponuje nejen účinné kontrasty mezi větami, ale odkrývá navíc důsledně budovaný projekt s přesvědčivým dynamickým průběhem.“* (předmluva k vydání Tří skladeb pro klavír v nakladatelství Panton, 1989)

Poválečné období tvorby K. Slavického bývá označeno jako neofolklorní. To odpovídá celkovému ladění *Tří skladeb*, současně se ozývají prvky neoklasicistní i cítíme mocný vliv Bartóka (Allegro barbaro) a Prokofjeva (Toccata d moll op. 11). Bartókovské názvuky lze vysledovat v „barbarském“ charakteru Burlesky a Toccaty a zahušťováním akordů až ke clustrům, prokofjevovské ve formální přehlednosti díla, motoričnosti a ve vějestranném využití klavírní techniky. V Intermezzu, kde převažují barevné plochy bez ostrých kontur, můžeme poznat vliv impresionismu.

Ve *Třech skladbách pro klavír* nastupuje Klement Slavický kompoziční cestu, kterou neopouští do konce své tvorby i tou je snaha o virtuózní uchopení nástroje. U klavíru, který byl nejdůvěrnějším médiem mezi skladatelem a hudbou, je to přirozené, Slavický však dosahuje stejného výsledku i u skladeb pro smyčcové a dechové nástroje, které sám neovládal. Je zřejmé, že se technické problematice nástrojů maximálně věnoval. U klavíru a konkrétně u Tří skladeb pro klavír Slavický dosahuje výborného výsledku těmito prostředky:

1) pečlivě vypracovává party obou rukou (vyhýbá se např. způsobu kompozice, kdy si skladatel ověří dobrou hratelnost úseku na partu pravé ruky a pak jej nakopíruje pro levou, jak je tomu např. u Dvořáka)
2) využívá přirozených pohybů ruky (vhodně kombinuje druhy úhozu tak, aby se při hře střídaly různé svalové skupiny)
3) v situacích, kdy ruce hrají velmi blízko u sebe (Toccata), výhodně rozepisuje part tak, že pravá hraje na bílých a levá na černých

klávesách a ľ as od ľ asu mĎní poŤadí rukou (ruka, která hraje tĎ ťkou dobu je totiť více zatíťená)

4) nepŤetĎťuje klavírní part jedním druhem techniky, coť by mohlo vést ke svalové únavĎ

5) využívá celou klaviaturu, paťe i ruka jsou v neustálém pohybu, zabraŘuje se tím ztuhnutí paťe pŤi hŤe stále v jedné poloze

6) dynamické pomĎry jsou ve vzácné rovnováze (dynamické zmĎny souvisí s rŢzným svalovým napĎtím ï velmi ťádoucí stav pro dobré fungování svalŢ)

7) tempové rozvrťení vĎt (rychle ï pomalu ï rychle) i jejich pŤibliťnĎ stejné ľ asové pomĎry (Burlesca cca 3:10, Intermezzo 3:50 a Toccata 3:10) umoťňuje hracímu aparátu odpoľ inout

TŤi skladby pro klavír jsou vystavĎny na modelu rychle ï pomalu ï rychle, pŤľ emť je nápadná ľ asová vyrovnanost jeho ľ ástí (viz výťe) a jejich dynamický plán (forte ï piano ï forte) . Vťechny ľ ásti TŤech skladeb pro klavír se jeví jako tŤdílné s principem návratu (ABA). Burleska a Toccata jsou navíc zakonľ eny codou. Intermezzo a Toccata jsou propojeny (attaca).

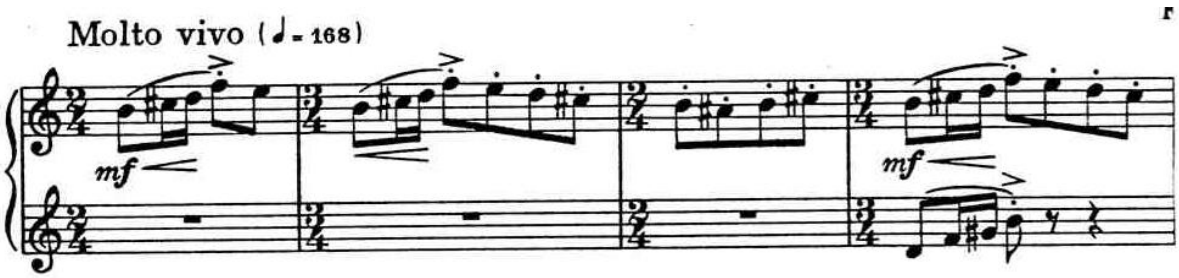
Burlesca je nadepsána Molto vivo, je rozvrťena do 197 taktŢ a je stŤídavĎ ve 2/4, 3/4, 4/4, 5/8 a 7/8 taktu. Forma je tŤdílná (ABA´) s codou (ľ ást A takty 1-54, B 55-133, A´ 134-176, coda 177-197).

Hlavním formotvorným prostŤedkem je zde dynamika. Ľ ásti A a A´ jsou charakterizovány dynamickou rozkolísaností, zatímco díl B a coda jsou prakticky jednolité gradace. Jak vysvítá z grafu (viz pŤíloha ľ . I), jsou jednotlivé ľ ásti oddĎleny dvojím vystŤídáním sub. ff / sub. p (resp. pp). Díl A mŢťeme rozdĎlit do ťesti menťích logických celkŢ - takty 1-12 (a), 13-18 (b), 19-24 (c), 25-30 (d), 31-37 (e) a 38-55 (f). V prvních dvanácti taktech se objeví a variaľ ní technikou rozvíjí hlavní téma (viz ukázka ľ . 1). Jedná se o unikátní zpŢsob práce, kdy se hudba strukturuje nikoli násobky, nýbrť sľ ítáním (nabízí se zde paralela s indickou hudbou).

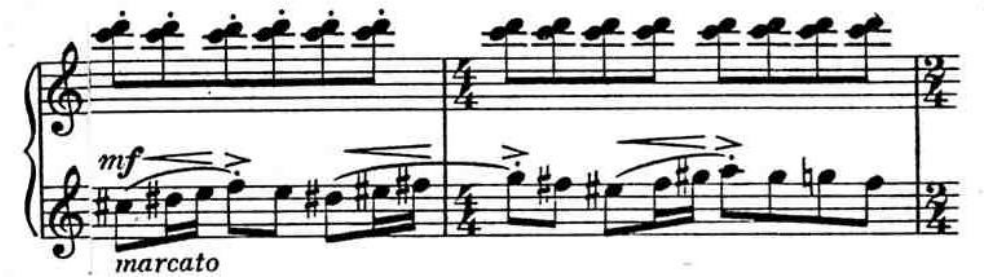
Jednotaktový motiv, charakterizovaný krátkým prudkým crescendem s vrcholem na druhé, akcentované ľ tvrŠové dobĎ, se postupnĎ rozťiŤuje a obmĎňuje,

přemění se střídají 2/4 a 3/4 takt. V části b se k hlavnímu motivu přidávají ostinátní osminy v intervalu velké sekundy (viz ukázka č. 2).

Ukázka č. 1

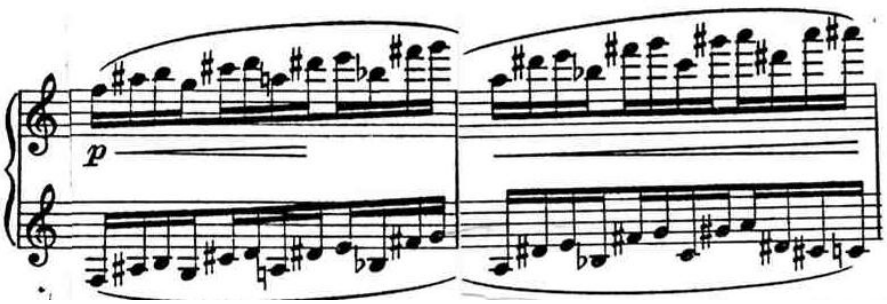


Ukázka č. 2



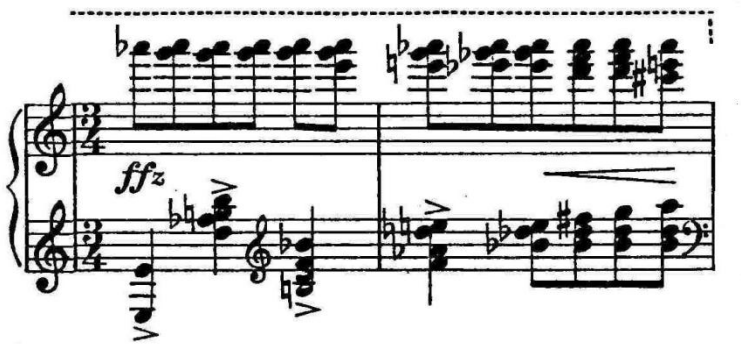
Vyskytuje se zde poprvé autorův oblíbený mateníkový rytmus (v altu), kdy se ve dvou třídobých taktech objeví třikrát dvoudobý motiv (hemiola). c je uvozeno clustrovitou působícími akordy, odvozenými z dynamicko - artikulačního základu hlavního tématu. Závěr c přináší gestnáctinový pohyb, který se stane základním stavebním materiálem části B.

Ukázka č. 3



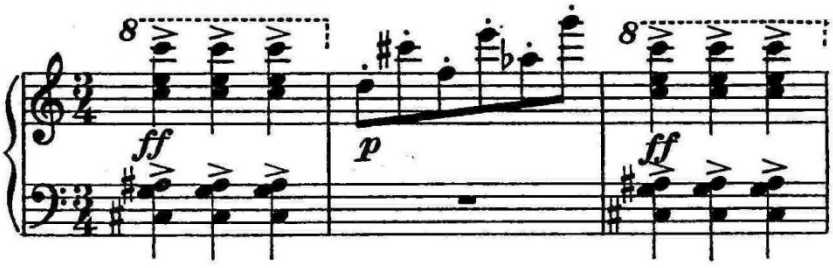
V prvních čtyřech taktech části d se zpracovává hlavní téma, tentokráte v unisonu (druhý hlas o 2 oktávy níže), přičemž hudba graduje až do 31. taktu, kdy se vrací motiv ostinátních sekund, obohacený o akcentované akordy v basové linii.

Ukázka ľ. 4



V dílu e zazní augumentovaná varianta ġestnáctin dílu c doprovázená septimovými postupy odvozenými z akordŢ téhoġ dílu. Po dvou taktech se stŚdá se vzestupnou Śadou velkých sekund, aby se po dalġích dvou taktech opŋt vrátila. f pŚnáġí první ze tŚ dvojitých dynamických propadŢ Burlesky. Tím je ľást A zakonľena.

Ukázka ľ. 5



Díl B sestává ze dvou vŋtġích celkŢ ï takty 55-105 pŚnáġejí dvŋ gradace, takty 106-141 jsou pŚechodovým dílem k A´.

Zaľátek B je vystavŋn z právŋ odeznŋlých septimových postupŢ osmin v sopránu (strukturovaných po dvou) spolu s kontrastním pohybem osmin (po tŚech) v linii altu. V 67. taktu se pŚdávájí akcentované akordy ve ľtvrŠových a osminových hodnotách, které známe jiġ z posledního úseku dílu A, v kombinaci s rytmickým modelem akordŢ v basové linii v dílu e. V taktech 81 - 84 se objeví první vrchol ľásti B, vybudovaný akordy, tentokráte v obou rukou (stejný model jako v taktech 67-68). Druhá gradace dílu B zaľíná taktem 88. Tento nárŢst je ovġem jiġ z vyġġí dynamiky (forte). Stavebným materiálem je tu opŋt model ľtyŚech ľtvrŠových a ľtyŚech

osminových not, nejprve ve dvojzvuku velké sekundy, od taktu 100 s přidanou spodní oktávou. V basové linii se objevují sekundové postupy (osminy) odvozené z hlavního tématu prokládané akordy (čtvrtky). Hudba dílu B vrcholí na první době taktu 106, druhá část B má stagnační charakter, tvoří most k dílu A´. V taktech se 106-123 se nad ostinátním fis objevuje motiv hlavního tématu, střídající se s variovaným akordickým motivem. V taktech 119 – 124 dochází k dynamickému vzestupu s vrcholem v taktech 124 – 125, takty 132 a 133 přináší její zklidnění až do pp v taktu 134. Subito ff v basové linii v taktech 138 a 140, které zní současně s motivem hlavního tématu v pp v sopránu, předznamenává nástup dílu A´, který je v podstatě citací A. Jsou zde jen dva rozdíly: je zkrácený (chybí takty 1, 3-4 a 37-54 dílu A) a nepatrně dynamicky obměněný.

Následuje coda, tvořená dvacetitaktovou gradací (177-197). Jako materiálu je využito mateníkových osmin doprovázených oktávami a septimami v basu a tenoru ve čtvršových hodnotách. Od taktu 189 jsou osminy vrchního hlasu vystřídány osminovými triolami. Hudba graduje do samotného závěru v taktu 197.

Dá se říci, že forma Burlesky ve značné míře využívá prvky montáže. Motivická práce se uplatňuje především v hlavním tématu (variování, rozšiřování, krácení). Jinak je práce s hudebním materiálem zajímavá hlavně tím, jak jednotlivé motivy kombinuje, prolíná a posouvá.

Co se týče faktury, staví Slavický do kontrastu úseky přehledné a průzračné (jednohlas, dvojhlas - nejběžnější) a zahuštěné až k zvukové neidentifikovatelnosti (akordy blížící se clusterům). Převládající, první prvek je více exponován v dílu A a A´, druhý pak má větší zastoupení v dílu B a v codě. K největšímu zahuštění dochází v taktu 81 (desetizvuk). To podporuje vyznění dílu B jako dramatického jádra skladby.

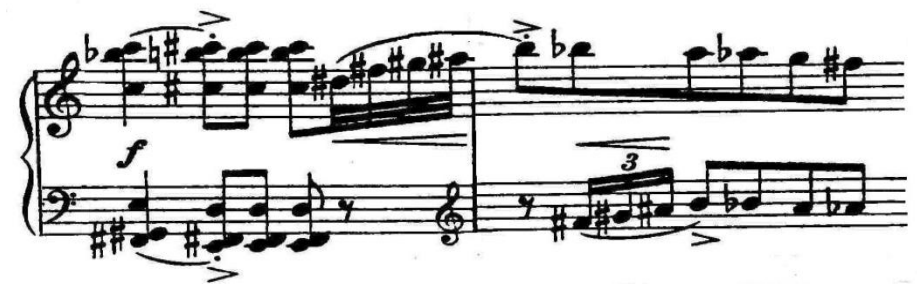
Ukázka č. 7

Autor využívá celý rozsah klaviatury, největší díl hudby je napsán ve střední poloze.

Většinu Burlesky tvoří lineární materiál. Výjimkou jsou akordické struktury ve ľ tvršových hodnotách. Melodie je velmi ľ lenitá, využívá všech intervalů. Tyto však nejsou rozvrstveny pravidelně. Zatímco v dílu A a potažmo A´ se exponují spíše užší intervaly s převahou sekundy, v dílu B jsou více zastoupeny sexty a septimy. Zvláště významnými se jeví zv. 4, resp. zm. 5 a septima - v dílu A se většina materiálu odvozeného z hlavního tématu objevuje v prostoru zv. 4, v B a codě souľ asně s v. 7.

Hlasy jsou vedeny dosti samostatně, i přesto však nepůsobí vertikální souzvuky nahodile. Polyfonní sazba je většinou dvouhlasá. Vedoucím hlasem bývá soprán. Někdy dochází ke kánonickému zpracování hlasů,

Ukázka ľ . 8



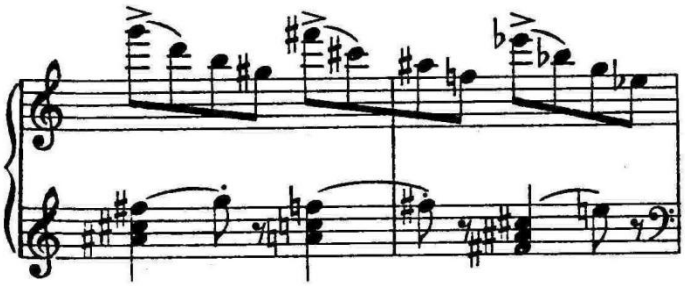
velmi ľ astá jsou unisona.

O tóninu Burlesky lze hovořit jen v redukované míře ï evidentně centrálním tónem je h, které je přítomno po celou dobu dílu A. V dílu B se centrum rychle přesouvá, aby v taktu 106 zakotvilo na fis s dominantní funkcí. Coda po mnoha peripetiích skonľ í rovně na dominantě. Harmonie do znaľ né míry závisí na lineárním vedení hlasů. Nejľ astěji jsou zastoupeny souzvuky s chromatickou kvalitou a se zjevným akcentem na zv. 4 a v. 7. Některé úseky se jeví jako bitonální (viz ukázku ľ . 9).

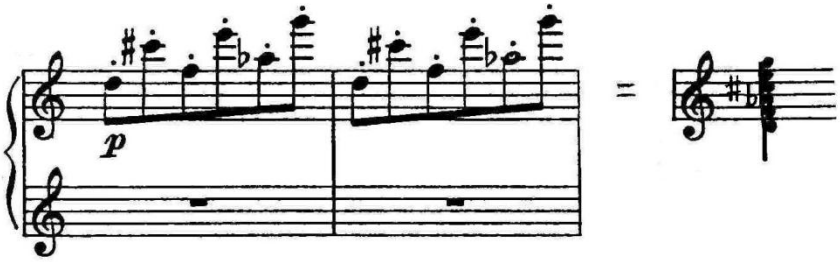
Klíľ k pochopení základní akordické struktury Burlesky, souľ asně však i znaľ né ľ ásti svých dů, nám dává Slavický v taktech 53 ï 55. Jedná se o tři septimy znějící souľ asně, které jsou od sebe vzdálené o malou tercii (ukázka ľ . 10) Tentýž princip uplatňuje s m. a v. 6.

..

Ukázka č. 9

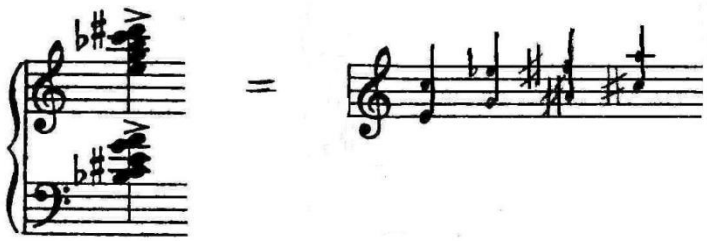


Ukázka č. 10



V této práci se hovoří o clustrech, ovšem i ten nejzahuštěnější akord lze vysvětlit pomocí výše zmíněného principu.

Ukázka č. 11



,

Vyskytnou se i akordy, jejichž základem jsou dvě zv. 4 (event. zm. 5, nebo jejich kombinace).

Jak již bylo řečeno, dynamika hraje v Burlesce klíčovou roli. Slavický bohatě využívá celé dynamické škály (pp, p, mf, f, ff), crescenda a decrescenda krátká (v rámci jednoho taktu), několikataktová, subita, akcenty v rozličných dynamikách, fz a sfz. Využívá též kombinace krátkých dynamických poryvů se zesilováním či zeslabováním na dlouhé ploše či individuálního dynamického postupu hlasů.

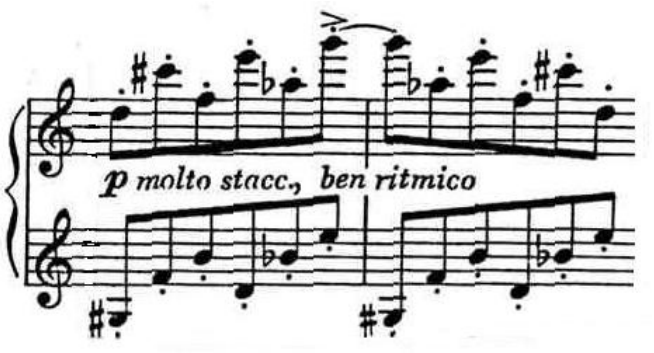
Kromě funkce formotvorné je dynamika v Burlesce důležitým výrazovým prostředkem. Vtipnosti, pikantnosti až sarkastičnosti skladby je mimo jiné dosaženo

krátkými crescendy, nepravidelně rozmístěnými akcenty, její útočnost podpořena prudkými dynamickými změnami či neúprosnými gradacemi; výrazně převažuje zesilování nad zeslabováním (výraz aktivity a síly), návraty do nižších dynamik jsou řešeny většinou subity.

Rytmus a metrum zaujímají v Burlesce rovněž mimořádné místo. Slavický kombinuje pět druhů taktů. Převládá takt 3/4 (celkový počet 165), dále 2/4 (19), 4/4 (10), 7/8 (2) a 5/8 (1). Dvoučtvrťové takty plní v dílech A a A´ zvláštní funkci – jsou zcela vyhrazeny pro uvedení hlavního motivu skladby. Těchto čtvrťové takty jsou často strukturovány nepravidelně (2x3 osminy, 4x3 šestnáctiny). Uspořádání 4/4 taktů je buď pravidelné, nebo 3+3+2 osminy. Sedmiosminový takt se vyskytuje 2x (v části A a analogicky v A´), probíhá v osminových hodnotách a pětiosminový pouze jednou (rovněž osminy). Zajímavé je, že se objeví téměř přesně v polovině skladby (takt 91). Toto rozvrstvení ukazuje na její promyšlenou symetričnost. Základem rytmu je postup osminový, obohacovaný o šestnáctinové a čtvrťové hodnoty. V samotném závěru je z gradačních důvodů důmyslně využito také osminových triol a jedné těžké hodnoty. Osminový pohyb je v taktu strukturován po dvou nebo po třech. Mezi těmito variantami vzniká velké rytmické napětí. Čtvrťových not je využíváno zejména ve vypjatých momentech ve vyšších dynamikách. Rytmická naostřenost je zvýrazněna akcenty, které mnohdy potvrzují nepravidelné členění taktu.

Zvláštností je jazzově působící synkopa na ligaturované notě.

Ukázka č. 12



V Burlesce Slavický využívá tři typy artikulace – legato, staccato a non legato. Staccato je základním principem, ostatní dva jsou spíše jeho doplněním. Legato je charakteristické pro tři první tóny hlavního tématu a pro příbuzné motivy.

Co tedy činí z Burlesky Klementa Slavického mistrovské dílo? Je to jednak integrita těch skladeb jako celku – sarkastičnost a naostřenost a útržkovitost Burlesky působivě kontrastuje s meditativním, odhmotněným Intermezzem a se strhujícím jednolitým proudem Toccaty. Vztah k Toccatě je postaven nejen na základě kontrastu, ale i na základě příbuznosti s jejím středním dílem (scherzando). Dále je to precizní práce s hudebním materiálem, skvělá výstavba celků, osobitá harmonie, působivé rytmické hry, přesvědčivé vedení hlasů, unikátní sčítací princip. Slavický zde naplňuje aristotelský ideál jednoty v mnohosti. Využití hudebních prostředků je bohaté, celek však udržuje přesvědčivou jednotu, je zde hojnost momentů rozrůzňujících (dynamické kontrasty, střídání polyfonie s homofonií, faktury úsporné a zahuštěné, staccata a legata, taktů atd.) i jednotících (vyváženost formy, princip reprízy, rodová podobnost motivů, princip stavby akordů). Mezi jednotícími principy hraje mimořádně zajímavou roli číslo 3: tři skladby pro klavír, třídílná forma jednotlivých částí cyklu, převaha třídobého taktu, dvoudobý narušován uspořádáním osminových hodnot po třech, časté trojí opakování motivů, důležitost m. 3 v akordice, tritón).

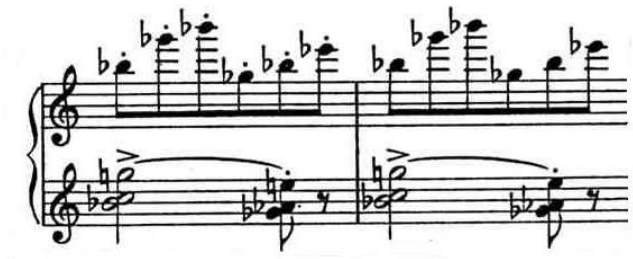
Jedním z pilířů správné interpretace je porozumění hudebnímu zápisu. Klement Slavický je skladatelem, který své skladby zapisuje dost detailně. Při rozboru Burlesky jsem často narazil na několik problémů ve čtení jeho textu. Slavický nechává určitá místa jen načrtnuta po stránce dynamické a artikulační; buď považuje jejich dotvoření za evidentní, nebo vědomě nechává prostor interpretaci.

Příklad: v úvodních taktech skladby (dyn. mf) se objeví dvakrát krátké cresc. Ve čtvrtém taktu je znovu mf následované dalším krátkým zesílením. To může znamenat dvojí: buď druhé crescendo začíná ve vyšší dynamice než první a ve čtvrtém taktu se dostává dynamika zpět do mezzoforte, nebo bezprostředně po akcentované osminové notě na druhé době v taktu dochází k návratu do mf (nenaznačeno) a mf v taktu čtvrtém je jen potvrzením, že celková síla zvuku zůstává na stejné úrovni. Mf ve čtvrtém taktu může také upozorňovat na fakt, že se přidáním druhého hlasu se celková síla zvuku nemá zvýšit. Podobné situace nalezneme na několika dalších místech. Osobně se přikláním ke druhému řešení, a to ze dvou důvodů: 1) prudké stažení lépe odpovídá charakteru skladby, 2) v analogické situaci v taktech 13-17 je první řešení, kde jsou krátká zesílení 4x za sebou, prakticky

vylouţeno, neboť bychom se nutně museli dostat na úroveň forte dříve, než píše autor (až v taktu 19).

Další problém nalezneme v taktech 43 ţ 50. Zde nás Slavický nechává na pochybách, zdali má interpret pokraţovat ve staccatu, nebo hrát non legato. Předchozí takty jsou neseny ve staccatu, motiv se opakuje.

Ukázka ţ. 13



V podobných situacích píše Slavický Ţsimileţ, takţe je důvod se domnívat, že zde opravdu jde o změnu artikulace, ovšem můţe jít také o opomenutí.

Otázka akcentace není také vţdy zcela zřejmá. Obecně uznávaný úzus praví, že akcent znamená důraz, zdůraznění můţe být ovšem provedeno i jinak než použitím síly (pozdrţení zaţátku tónu, jeho prodlouţení, dokonce i jeho potlaţení atd.). Sforzato naproti tomu použití síly předpokládá (sforza ţ síla), je prudší, je směřováno do urţitého ţasového bodu. Slavický místy využívá obou znamének souţasně, coţ působí paradoxně.

Nyní odhlédněme od těchto díţích nejasností a zastavme se nad některými interpretaţními momenty.

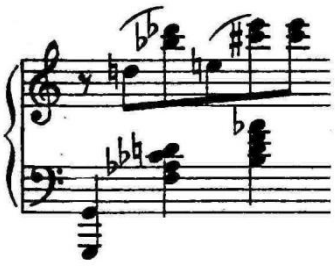
Co se týţe charakteru Burlesky, vyvstává nám z textu jasně. Je dán jednak oznaţením Molto vivo s velmi vysokým metronomickým ţíslem, urţeným skladatelem samým. Dále jsou to dynamické pokyny (prudká crescenda, subita, akcenty) ţ jsou výrazem síly, aktivity. Nepravidelné takty, přesuny akcentů, synkopy nás vedou ke snaze o co nejpregnantnější rytmus. Každé zakolísání působí dojmem slabosti, která je v rozporu se základní náladou skladby. Peţlivě zapsaná artikulace s převahou staccata nás má přimět k co nejzřetelnějšímu vyslovení jednotlivých hudebních myšlenek při zachování jejich výbušnosti.

Co skladatel ponechává zcela na interpretovi, je otázka pedalizaţní. Je zřejmé, že s pedálem budeme šetřit, zejména vzhledem k možnému narušení správné artikulace a zamlţení polyfonního přediva. Nemyslím si ovšem, že by se

pedálu nemůžeme užít vůbec. Je vhodný ve všech místech, kde se vyskytuje legátový oblouk (obohacení barvy). Zřejmě nutný je pedál v místech, kdy je žádoucí zadržet ve zvuku bas, na místě je také při opakování akordů, které nelze dobře vázat.

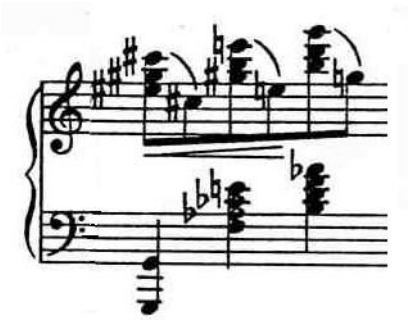
V taktu 93 se dostává do konfliktu potřeba dobré artikulace v partu pravé ruky a zadržení basu. V tomto případě lze pedalizovat jen do příchodu druhé doby v taktu.

Ukázka č. 14



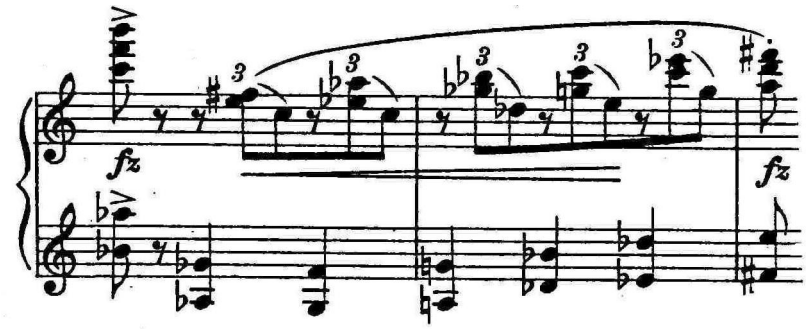
Zajímavým případem je takt 99. Vydržení pedálu na celý takt je zde možné i přes potřebu artikulace v partu pravé ruky, která vyjde zřetelně i tak.

Ukázka č. 15



Přínosná je pedalizace v taktech 189 – 197. Podpoří příchod nového rytmického prvku – osminových triol pod legatovým obloukem. –

Ukázka č. 16



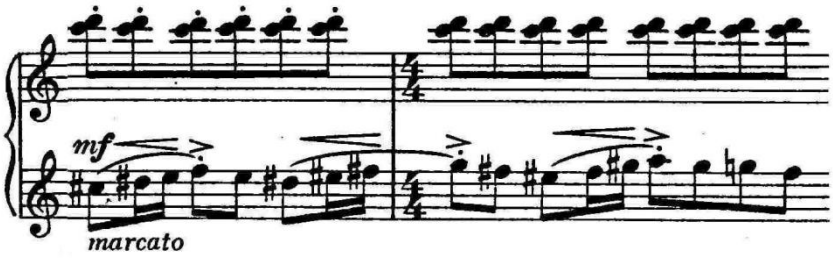
Sporné je pedalizování taktů 23-24. Je vhodné vzhledem k podpoření zvukové vlny, ovšem může příliš zamlžit šestnáctinové hodnoty. Tento problém bude třeba

Śegit vgdy ve spojení s konkrétním nástrojem a akustikou. V pŚpadŇ pougití pedálu doporuļ uji maximálnŇ zvukovŇ potlaļ it basovou linii ï mŢgeme tím do znaļ né míry eliminovat zvukovou nesrozumitelnost.

Elementem hudby, který je témŇŚvýhradnŇ ponechán na interpretovi, je barva. Pougití pedálu, které s ní souvisí, jsme jig probrali. Budeme se teĻ zabývat barvou jako dynamickou diferenciací hlasŢ. O mogném Śegení jednoho problému tohoto typu jsem jig pohovoŚl v souvislosti s pedálem (takty 23-24).

Slavický nám na jednom místŇ naznaļ uje, ge mu tento problém není lhostejný.

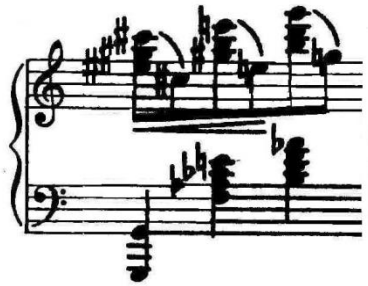
Ukázka ļ . 17



V tŇchto taktech hlavní téma nese altová linie, která nemá být zahlugena ostinátními osminami v sopránu (proto je u altu oznaļ ení marcato).

NŇkdy je vhodné zvýraznit motiv z dŢvodu upozornŇní na jeho zaļ átek nebo na jeho imitaci.Zvlágtní pozornost si zaslougí dynamická stavba akordŢ ï budeme-li vgechny tóny souzvuku hrát stejnŇ silnŇ, výsledný dojem bude pŢsobit neplasticky a tvrdŇ (i to se vgak mŢge vyskytnout jako interpretaļ ní zámŇr). Plasticitu podporuje citlivost vŢļ i lineárnímu postupu hlasŢ mezi akordy, jindy, zejména, kdyg takový postup chybí, je dobré pracovat s akordem na základŇ pŚedstavy o jeho výrazu (vypjatý x mírný), svŇtlosti (tmavgí x svŇtlejgí), hustoty (plný x stŚídmý), znŇlosti (málo x hodnŇ alikvót) atd. V Burlesce se budeme patrnŇ chtít dobrat co nejvŇtgí expresivity (podpoŚt rozpŇtí sazby akordu vynesením sopránu a basu, vŇnovat pozornost nezpŇvným intervalŢm ï zejména zv. 4, v. 7).

Ukázka č. 18



Je-li naším záměrem vytvořit silný zvuk, je třeba upřednostnit bas (kontra G) a souzněnlehce potlačit tenor (G). Chceme-li souzněn podpořit lesk akordu v pravé ruce, bude třeba zvýraznit soprán (cis´´), pak spodní alt (eis´) a potlačit vrchní alt (gis´). Leží-li nám na srdci spíše plnost akordu, budeme obracet pozornost k jeho středním tóny (G, eis, gis) atd.

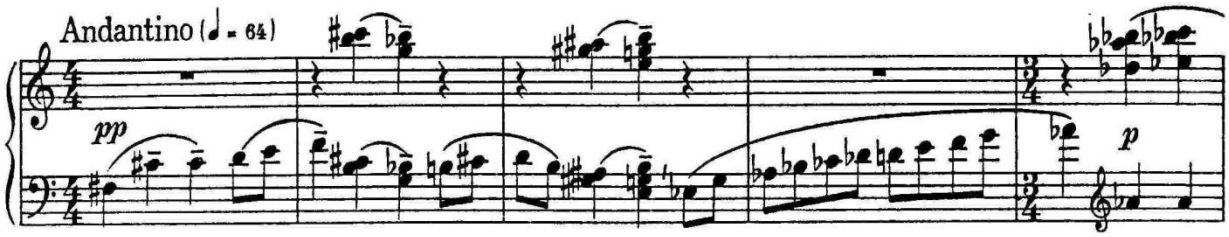
Zvláštním případem jsou ostináta v oktávách, kde vytrvalinou není výhodné zdůrazňovat tentýž tón, neboť to vyvolává pocit zvukové okleštěnosti. Ve vytrvalin případě vychází lépe vydělení sopránu a basu.

Slavický v Burlesce staví před interpreta celou řadu technických problémů (hra v rychlém tempu a silné dynamice, repetované tóny, oktávové, terciové, septimové běhy, akordy, drobná pasážová technika, odlišná artikulace levé a pravé ruky, atd.). Vyrovnat se s nimi je zde nezbytné, aby neutrpěla výrazová stránka skladby. Jsou díla, ve kterých nedostatečné technické zvládnutí neohrozí jejich dobré celkové vyznění, u Burlesky to však neplatí, neboť každé rytmické zakolísání, způsobené nedostatečným technickým zvládnutím, oslabuje její naostřený, výbušný charakter. Daleko spíše se snesou intonační nepřesnosti.

Vystižení atmosféry díla při interpretaci Burlesky nebude hlavním problémem. Jedná se o silné dílo, které nevyžaduje po interpretovi příliš dotváření zápisu vlastní fantazií. Krom toho je hudební text na interpretační pokyny velmi bohatý. Spíše zde stojíme před problémem, jak dostát jeho požadavkům (zvládnutí technických problémů, udržení stálého, velmi rychlého tempa, rytmické naostřenosti, profilace dynamická, artikulační). Fantazii pak uplatníme v použití pedálu a v barevné kompozici.

Intermezzo, prostřední část cyklu, přináší velký charakterový zlom. Je tiché, meditativní, mysteriózní. Atmosféra této skladby je vyvolána stabilní nízkou dynamikou (viz graf, příloha II), propracovanou barevností, velkým legatovým obloukem, nenásilnými přechody. Třídílná forma ABA má krystalickou jistotu (A – takty 1-28, B – 29-47, A – 48 – 77), přičemž třídílnost pozorujeme i v rámci A (aba). Úvodní věta má tedy dvě části, monofonní a polyfonní.

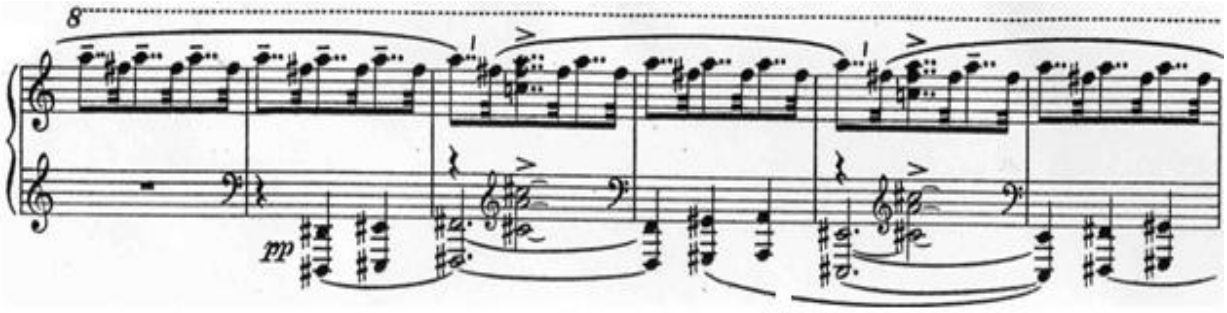
Ukázka č. 19



V prvních z nich užívá Slavický systém práce s motivy, který je zřejmě janáčkovskou inspirací – do hlavního motivu vstupuje vedlejší, který má někdy funkci rytmické sčasovky, jindy je jeho komentářem, doplněním, vysvětlením. Zde je tento princip uplatněn formou nenásilného vstupu. Druhá část A je sledem paralelních linií v rámci sexty s ostinátním doprovodem ve spodním hlase. Charakteristické pro Slavického je, že nechává ostináta plynout dosti dlouho, ale přesunuje je na různé stupně tóniny (v tomto případě as – f). Po odezně ní b se vrací a, které je obohaceno o přidavné hlasy.

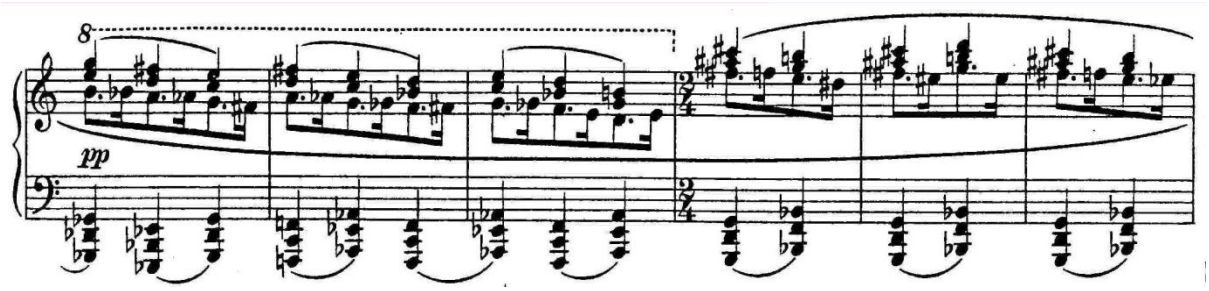
Část B je dvoudílná. První přejímá ostináto, které je nyní ve formě rytmické figury a – fis a je přesunuto do diskantu. V nejspodnějších registrech se objeví temná melodie v oktávě, mající základ v hlavním tématu Intermezza. Barevnou paletu vyplňují barevné vstupy akordů ve střední poloze.

Ukázka č. 20



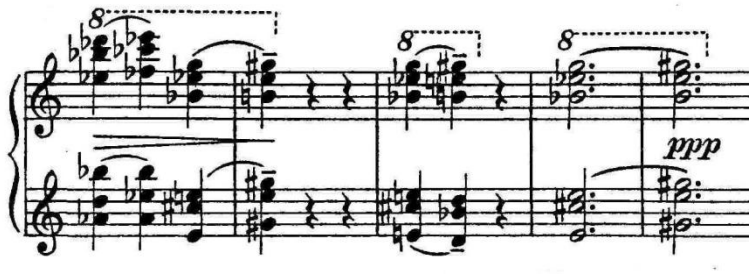
V druhé ţásti B je vyuţito materiálu z druhého dílu ţásti A. Tato ţást se vyznaţuje pozoruhodnou harmonickou stavbou: v basové poloze se střídají akordy I. A III. stupnĚ, nad nimiţ se klene lineárnĚ cítĚná harmonická posloupnost durových akordŤ s chromatickou výplní v teţkovaném rytmu.

Ukázka ţ. 21



Znovuuvedení A je témĚř doslovné, Slavický hudební materiál jen jemnĚ varíruje. ZávĚr skladby je otevřený ï harmonicky i tektonicky (attaca).

Ukázka ţ. 22



Intermezzo je jasným dŤkazem pro tvrzení, ţe jedním ze základních kamenŤ kompoziţního systému Klementa Slavického je zásada prudkého kontrastu. Srovnáme ï li hudební materiál s Burlescou, zjistíme tyto zásadní rozdíly:

Burlesca ï rytmiļnost, rytmická hra, expresívnost, vypjatost, útoļnost, chromatika, nezpĎvné intervaly, ostré dynamické zlomy, základem je dynamika forte.

Intermezzo ï zpĎvnost, rytmus je druhoŚadý, jemnost, kŚehkost, barevnost, diatonika, zpĎvné intervaly, stálá dynamika, dynamické zmĎny pozvolné, základem je dynamika pp.

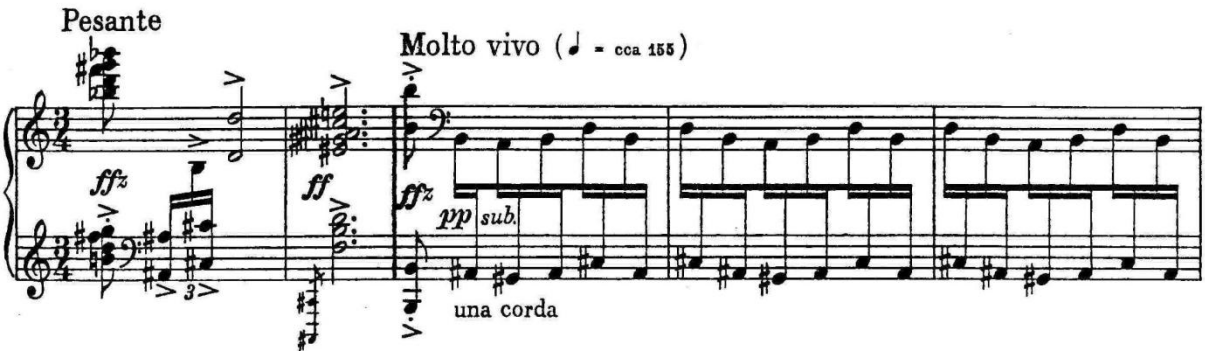
Co tedy tyto dvĎ skladby téhoġ cyklu spojuje? Jsou to prvky hlubinné struktury - stavba akordŢ, princip trojdílnosti, ļastá ostináta a jejich pŚesuny spojené s nástupy nových oddílŢ, podobnost motivických jader, útrġkovitost motivŢ).

Dalġím spoleļným rysem pro vġechny tŚ ļásti Slavického díla je jistá Ămorseovkovitostñ Jedná se o princip teļky a ļárky, neboli rytmických pomĎrŢ 2:1. To znamená vylouļení teļkovaného rytmu, neboŠ zde je pomĎr 3:1. Slavický se teļkovaného rytmu nevzdává úplnĎ, pouġívá jej jako specialitu ve zvláġŠvýznamných pjatých místech (viz ukázka ļ.21).

Toccata pŚichází jako blesk z ļistého nebe (ppp ï ffz). Tato ġivelná, a pŚitom skvĎle organizovaná skladba je asi vŢbec nejpopulárnĎjġím dílem Klementa Slavického. ABA forma je zde stejnĎ jasnĎ definovatelná jako v pŚedchozích oddílech (viz graf v pŚíloze, ļ. III) Na tomto grafu se jasnĎ profilují díly A B A. A jsou jednolité gradace, zatímco díl B je gradace dvouúrovŇová (popsáno níġe).

Vlastní toccatu pŚedjímá dvoutaktové Pesante. S trochou fantazie lze opravdu v prvním akordu uvidĎt blesk a v dalġích uslyġet hrom.

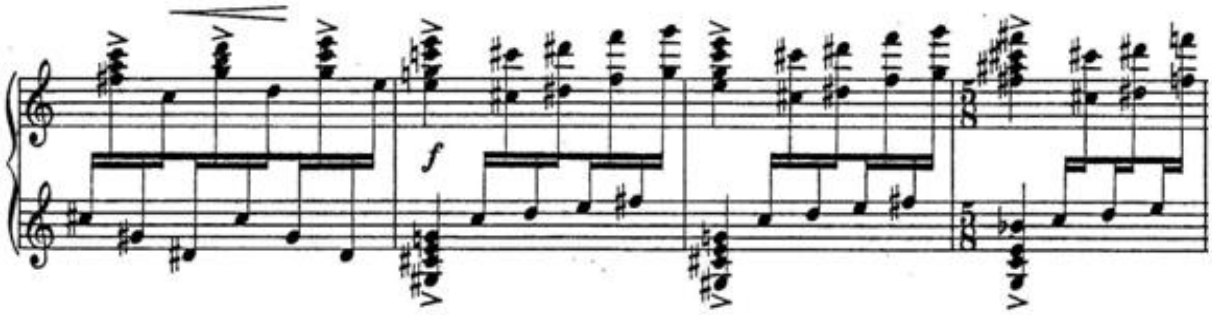
Ukázka ļ. 23



Vlastní toccata pŚedstavuje obŚ gradaci ústící po padesáti ġesti taktech nakonec do dílu B. Zpoļátku se jedná o jednohlas rozdĎlený výborným zpŢsobem mezi dvĎ ruce (pravá ruka hraje na bílých a levá na ļerných klávesách). VŢbec se jedná o pŚíklad skladby, kdy hudební nástroj ovlivŇuje skladatele. Pokud bychom si

zahráli party obou rukou zvlášť, dostali bychom dvě identické melodie vzdálené o půltón. Tato fascinující shoda trvá 8 taktů, než se tento jednohlas v dvouhlas definitivně rozdělí. Co se týče fráze, ta vzniká spojením linie a kruhu (linii představuje celkové směřování, kruh drobné jednotaktové struktury ve tvaru ulity). Od 14. Obohacuje Slavický hudbu o další hlasy a akordy, výhradně durové v tím vzniká harmonické propojení mezi Toccatou a Intermezzem (díl B, část b). Hudba nabírá na síle jednak prostým přidáváním hlasů a zvyšováním dynamiky, jednak přechodem do vyšších registrů klavíru a dále stále více se zhušťující akcentací. Od 39. taktu se uplatňuje Slavického oblíbený princip dvojlomnosti v využití dvou hudebních prvků, nyní jsou v ostrém rozporu (statický akord v dynamická figura gestnáctin). Autor zde uplatňuje harmonicky úplně nové kombinace akordů v intervalu zv.4 (C dur v Fis dur) a posloupnosti E dur v Es dur.

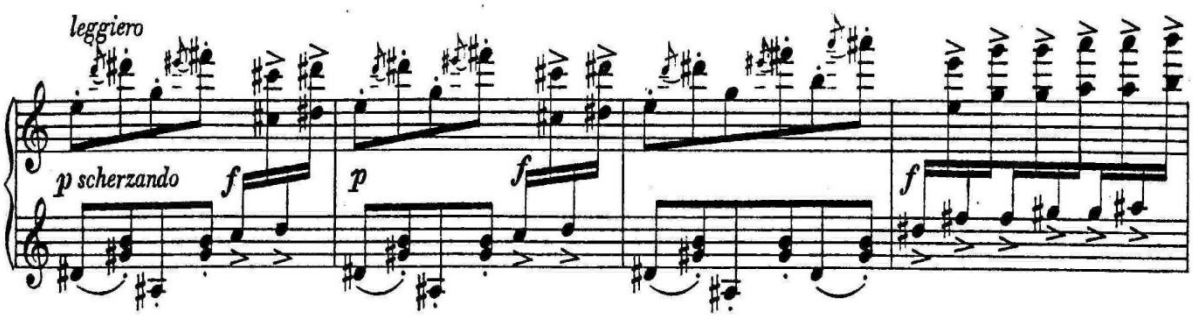
Ukázka č. 24



V samotném vrcholu dílu A dochází opět k propojení lineárního a rotačního principu. V následujícím taktu slyšíme harmonie popsané v Burlesce (vrstvení intervalů).

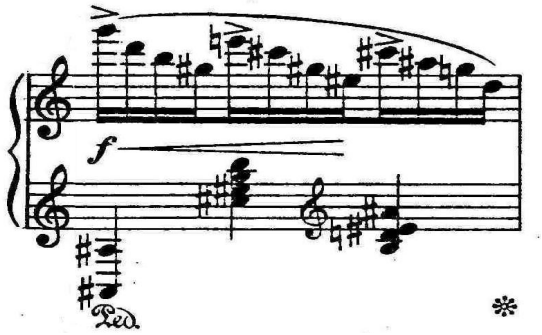
Díl B přináší odlehčení - předpis leggiero a scherzando.

Ukázka č. 25



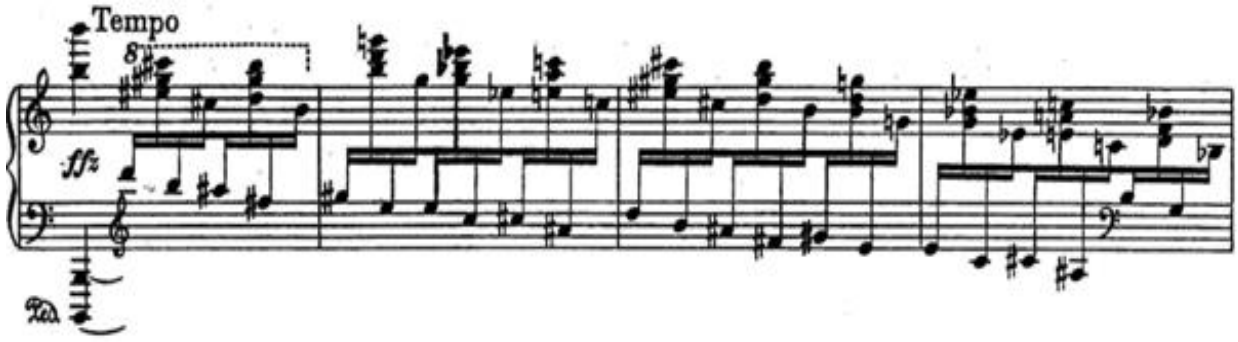
Zde zase Slavický na dálku propojuje Toccatu s Burleskou ï charakter je pichlavĎ ironický, zároveŇ vġak také díl A a B Toccaty (do ironického motivu vstupuje toccatový motiv pŚedchozí ļásti). Mezi tĎmito motivy pozorujeme pŚíkrý kontrast (inteligentní groteska x ġivelnost, staccato x non legato, piano x forte, pŚevaha harmonie x melodie). Do vzruġeného dialogu pŚistupuje motiv pŚevzatý z Burlesky.

Ukázka ļ. 26



Slavický dále zahuġŠuje hudbu novými prvky (ostinátní figury, akordické skoky). Hudba postupnĎ graduje, aġ pŚijde pozastavení (takt 93). Titánské souzvuky ve vġech ļástech klaviatury pŚipraví znovuuvedení dílu A. Místo úvodu Slavický staví sestupnou toccatovou ġkálu.

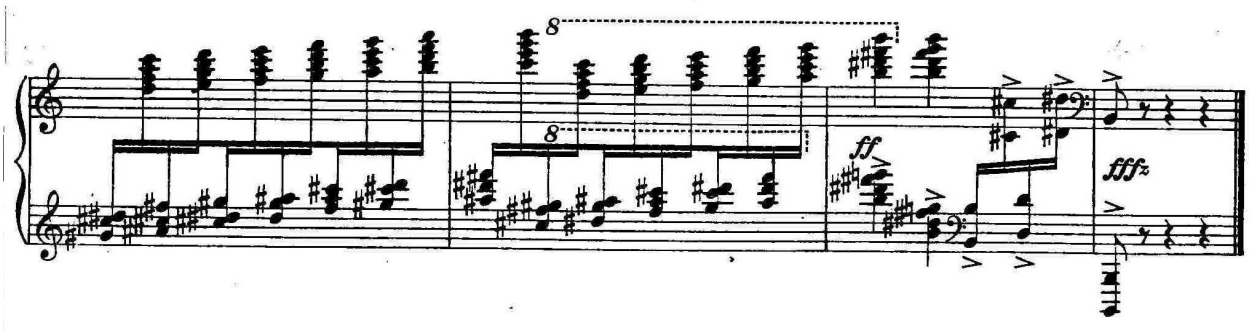
Ukázka ļ. 27



Repríza pŚichází v pŢvodním znĎní, je pouze o 12 taktŢ zkrácená. Od taktu 154 nastupuje osmitaktová coda, která je mimoŚádnĎ pozoruhodná svým harmonickým sloġením (viz ukázka ļ. 28). Ġestnáctinové figury totiġ tvoŚí kombinaci

vertikální diatoniky a horizontální chromatiky. Tento efektní komplementární princip korunuje celý tŚdílný cyklus.

Ukázka ĮŃ. 28



TŚ skladby pro klavír patŚ mezi mistrovská díla svŃtové klavírní tvorby 20. století. Principy, na nichġ je cyklus postaven (tŚdílnost, princip prudkého kontrastu, vyváġený jednotícími prvky, vyuġití gradací rŢzných typŢ, duální motivická stavba, Ămorseovkovitostň, akordika vyuġívající vrstvené intervaly, virtuózní stylizace, rytmické hry) se pak staly základem Slavického zralé tvorby.

5.2 SONÁTA PRO KLAVÍR ĂZAMYĠLENÍ NAD ĢIVOTEMň

Klement Slavický psal svou jedinou klavírní sonátu symbolicky ke svým padesátým narozeninám (1960). Dílo vzniká v období relativního uvolnŃní politického tlaku jak obecnŃ, tak i ve Svazu �eskoslovenských skladatelŢ (SĮS), kde byl Slavický znovu pŚijat, a pozdŃji mu byl dokonce udŃlen titul zaslouġilého umŃlce. Slavický shrnuje období padesátých a ġedesátých let takto: *ĂKdyġ jsem musel odejít z rozhlasu, pŚestal jsem být souĮasnŃ Įlenem Svazu. PŃt let jako bych neexistoval. Já jsem taky dva roky nikam nevystrĮil paty. A kdyġ jsem po dvou letech nŃkam pŚiġel ï vidŃl jsem údiv: ‚Hele,von je ještŃ na svŃtŃ´ No a tak to trvalo tŃch tvrdejch pŃt let. Pak se rozpomnŃli, ġe uġ toho bylo dost, a do Svazu mŃ zase pozvali zpátky. Dokonce jsem byl Įlenem ústŚedního výboru. A to uġ se zaĮalo uvolŘovat a blíġil se*

Dubl ek. No a v roce ge desát sedm jsem dostali titul zasloužilýho umlce - Pálenl ek, Maxián, Kabelál , Srnka a já.ñ (K. Slavický: Vzpomínky, rukopis)

Slavický svou novou skladbou pŚekvapil odbornou veŚejnost, neboŠse výraznl odchýlil od stylu svého moravského období. A. Ġeda ve své kritice hovoŚí o Ăn*ovém výrazu hudby, ostŚe kontrastujícím se svlem Moravských tanel ních fantasií a Rapsodických variací. E. Herzog správnl zdŢraznil v úvodním slovu v Klubu SL S, ge se tu ozývá signál nástupu vnitŚnl zmlnlné bytosti, vzpínající se k syntéze nového myglení é Dr. Holzknecht vyslovil vedle obdivu i výhrady proti url ité jednostrannosti díla, nenalézajícího ve finále usmíŚení a vysvobození ze sveŚepé divokosti a teskné melancholie pŚedchozích vl.ñ* (Ġeda, J.: Nad dílem Klementa Slavického, In Hudební rozhledy 14/1961, str. 16-17).

Premiéra Sonáty pro klavír mla jednu zajímavou zvláġtnost ï její interpret se rozhodl o dvojí provedení v úvodu a závlru koncertu. Na toto reaguje Václav Holzknecht: Ă*Antonín Jemelík se tu plnl osvldl il; to dokazuje jeho neobyl ejnost. Zahrál na témge vel eru Sonátu dvakrát, aby ji poslucha l i lépe pochopili a aby se pochlubil tím, ge vydrgí napltí výkonu opakovanl a neselge technicky ani interpretal nl. To se mu bravurnl povedlo. Husarský kousek mu bude sloužit ke cti, ale byl ménl vhodný pro obecenstvo; zavání neúmlrnou pedagogikou, a na koncertním pódiu se nemá vyul ovat.ñ*

Sám Slavický se k prvnímu uvedení Sonáty vyjádŚl slovy: Ă*Premiéry se ujal znamenitý mladý Antonín Jemelík a zahrál ji na svém vel eru k mému pŚekvapení dvakrát, patrnl proto, ge glo o závagnou novinku. é PŚ premiéŚe mé sonáty sedla na balkónl Domu umlcŢ ostragitl celá skupina rozhodl ích, vedena oblma Ivany ï ř ezál em a Jirkem ï s celou plejádou tehdy mladgích a ambiciózních skladatelŢ. Kdyg ji Jemelík poprvé dohrál, ml jsem dojem, ge ug tehdy poslucha l i vytugili, ge asi o nlco jde, protoge odezva byla. Bylo proto zajímavé sledovat ony tehdejgí rozhodl í l eské hudby a jejich reakci. SamozŚejml ge byla ug na první poslech negativní. Byla to pro nl jasná formalistická záleġitost hodná zatracení, a proto ug ani na druhé provedení, kdy ml mognost si ovlŚt, poopravit nebo doplnit svŢj první dojem, nel ekali.ñ* (Slavický, K.: Vzpomínky, rukopis)

Klavírní sonáta Ăzamyġlení nad ġivotemñ Klementa Slavického je jeho nejzávaġnlgí klavírní dílo. Na rozdíl od TŚí skladeb pro klavír, které jsou brilantní a

hudebním velmi úplnou skladbou, v Sonátě je silně přítomen morální přesah, program a poselství. Slavický choval sonátovou formu ve velké úctě - klavírní i houslová sonáta nesou vyjímečné programní názvy (Zamyšlení nad životem, resp. Přátelství). Jak již bylo řečeno, Sonáta pro klavír je skladbou, která bilancuje, autor slaví své padesáté narozeniny. To vše naznačuje, že se zde setkáváme s osobností Slavického v koncentrované podobě.

U mimořádných děl typu Beethovenových programních symfonií nebo sonát, vystupuje hmatatelně na povrch sdělnost hudby tak, že je uchopitelná slovy. Jistě i tehdy se jedná o nedostatečný výklad, který mnohoznačnost hudby nemůže postihnout, nicméně se neubráníme tomu, abychom se o to nepokusili. Zvláště jsme k tomu puzeni tehdy, hodí-li nám autor rukavici jako Slavický v podtitulu Sonáty.

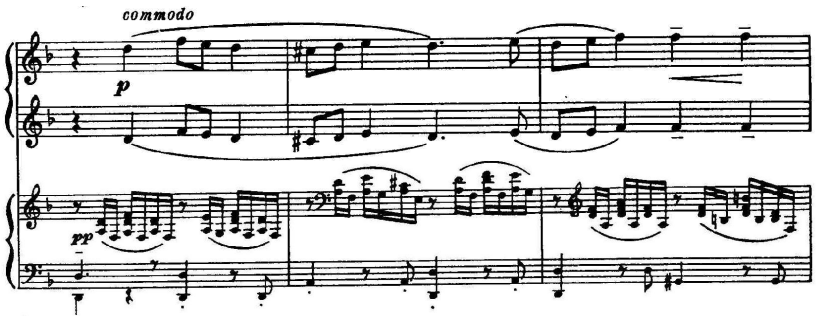
Velmi výstižný a sugestivní popis tohoto díla podává sám Antonín Jemelík:

Hudba a slovo jsou odlišné oblasti. Hudba je sice ukryta ve slovech, ale slova nejsou obsažena v tónech. Absolutní hudba by se neměla mimohudebně přepisovat. Každý takový převod musí být nevyhnutelně subjektivní. Dělám to proto, že chci této skladbě sloužit každým způsobem. Klement Slavický v ní vytvořil své nejzávažnější dílo a po mém soudu vrcholnou skladbu soudobé české i světové klavírní literatury. První dvě věty jsou záměrem intuitivně filosofickým z rodu posledních sonát Beethovenových. Na počátku první věty je tíha, kterou nějaká nesmírná síla vytlačuje z hlubin. K životu probuzený kolos. Připomeňme nástup Beethovenovy Sonáty op. 111 a heineho verše „Ó nešťastný Atlas! Celý svět bolestí musím nésti!“ V největším vzepětí je úvod ráznou ušlapta přichází rychlý pohyb, který na veliké ploše roste do „ó exaltato“ dobytí prvního vrcholu. Ale není to špice, spíše náhorní rovina. Po takovém výstupu zůstal ještě dlouhý dech! A ten dlouhý dech trvá neustále, až se dostává do krajin lyrických nebo pádí v zběsilém Impetuosu. V závěru věty se vrací síla počátečního Grave, aby byla ještě vystupňována a z počáteční temnoty vyjasněna do dur. Tradiční sonátová forma není zde dodržena, sepětí jednotlivých partií na základě vnitřního napětí je však zcela jedinečné. A to nejtypičtější a nejživotnější na sonátové formě: dialektický proces kontrastujících themat má právě tak architektura na svých obrovských plochách ve svrchované míře. Druhá věta „ï tryzna. „In memoriam O.Ğ“ Na začátku je stav. Meditativní, strnulý, sotva se pohne. Když je bolest hluboká, nemá sílu plakat. Potom se dlouhé akordy zachvějí figurou, která mi

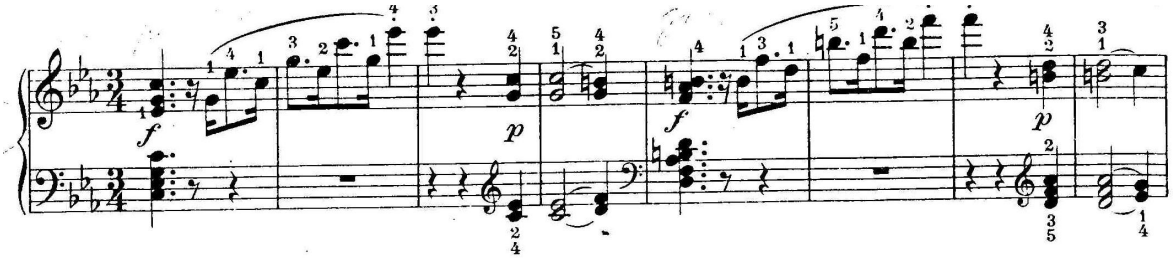
připomíná hebrejské žalmy. V těch smutných vlnách posou vaných přerývaným dechem je ústa klesající půltón. Jurodivého nářek na tom bolestném půltónovém sestupu zní jinak, dere se ven ï tady je to obráceno do nitra. Není to lkaní, spíše tajený vzlyk. Stíny se blíží, tajemní poslové. Kdo zastaví smrt? ĂQuasi marcia funebreñ jde do drtivého fortissima, stále ve volném tempu. Smrt se zpřítomňuje a potvrzuje. Její přítomnost drtí, ale nerozdrcuje. Tělo mizí, vysoko na ústy přárkovaném c zůstává viset stín nekonečna. A opět pokle do záplavy bezútěšného smutku, který neodplývá, jenom se zastavuje a vrací do původního strnulého stavu, odkud přišel. Jestliže po první větě jsem měl pocit úplnosti, úlehosi celistvého a uzavřeného, pak po tomto žalozpěvu zůstane věčný otazník, co ještě by mohlo přijít. Vzdor nebo odevzdání? Slavický tento problém vyřešil skokem do prudkého tepu života. Je to věta bojovníka. Motorický pohyb nepravidelných osminových taktů je zde několikrát přerušen oázami uklidnění nebo taneční ho rozsvětlení, které sice nejsou nijak významně rozvinuty, ale jsou nezbytné kvůli kontrastu. V melodických vrcholech se opět ozve ten bolestný klesající půltón z druhé věty ï tady je ovšem obrovská síla, která se nezlomena řítí jako smršťa ke konci ještě sama sebe stupňuje kulometnou palbou rozsekaných osmin téměř do nemožností.ñ (strojopis, nepublikováno, napsáno před premiérou Slavického Sonáty ĂZamyšlení nad životem v roce 1960).

Zběžný pohled na notový materiál nám prozradí, že jde o dílo velmi hutné. Začátek první věty, který by mohl být samostatným De profundis clamavi, opravdu připomíná poslední klavírní sonátu L. v. Beethovena . Jde o podobnou rytmickou rozeklanost, akordické rozpětí, výrazovou naléhavost a zápas. Rozdíl spatřuji v druhu tohoto zápasu: u Beethovena je to prométeovský nářek a vzdor, u Slavického cítím drtivou tíži, která je vyjádřena akordy, které se jakoby nemohou hnout z místa. Je třeba velké síly, aby se soprán dostal během tří taktů o kvartu výše. Oba skladatelé následně využívají kontrastního motivu, kde se nahuštěná energie vybije. Slavický zdůrazňuje bezvýchodnost situace rotací motivu kolem centra (motivický pohyb připomíná smyčku, ulitu apod.), Beethoven je přímočařejší, hudební fráze je tvořena úsečkami. Tyto rozdílné principy jsou dle mého názoru zásadní pro západní, resp. východní evropské hudební myšlení.

Ukázka č. 29 (rotační princpip ï S. Rachmaninov ï Koncert pro klavír a orchestr d moll op. 30, 1. věta, úprava pro dva klavíry)

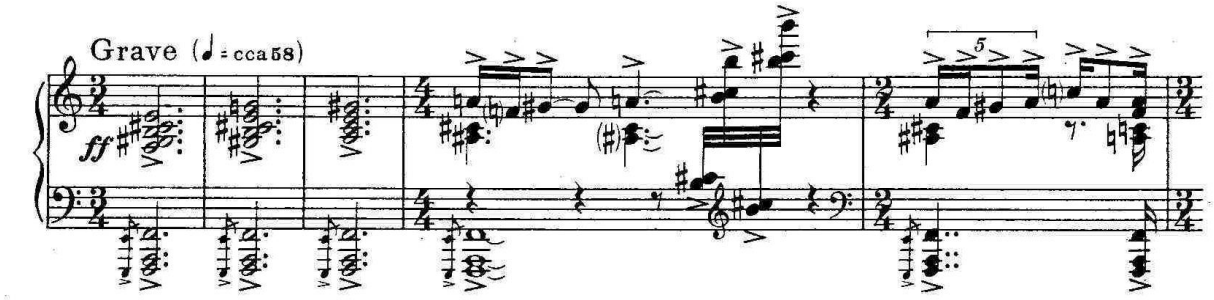


Ukázka č. 30 (lineární princip – L. v. Beethoven – Sonáta c moll op. 10 č. 1, 1. věta)



Slavický tyto dva principy spojuje – první motiv tématu probíhá v rotačním, druhá v úsečkovitém pohybu. Uplatňuje se zde pěstom jedinečný sčítací princip.

Ukázka č. 31



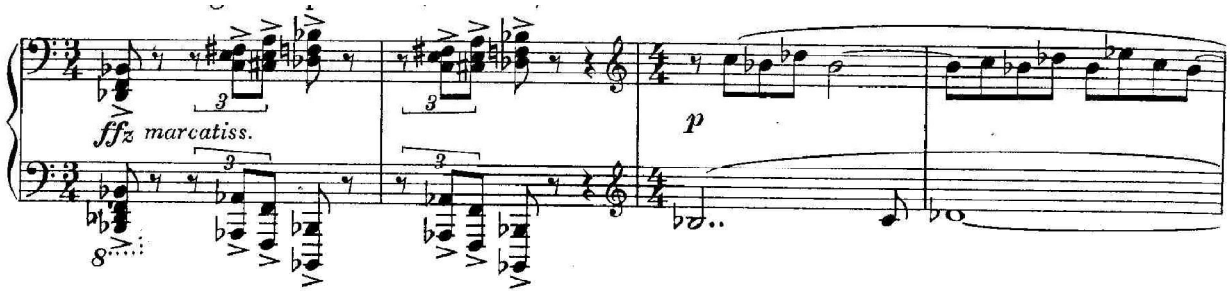
V závěrem taktu se objevuje charakteristický kompoziční rys autora – po dlouhém ostinátním basu přichází posun o půltón výše. Vyvolává to dojem elevace do jiné dimenze, mění se úhel pohledu při zachování původního hudebního materiálu. Slavický také často využívá akordické spoje ve vzdálenosti zvětšené kvarty – zde fis moll – c moll. Slavický umně střídá akordy s větším a menším napětím, v závěru Grave pak opustí tento princip z gradačních důvodů. Dalším důležitým rysem je dvojfázová gradace daná tématickým dualismem. Tento princip umožňuje gradovat na extrémně dlouhé ploše i ve velmi pomalém tempu. Jeho výhoda spočívá v tom, že

pocit stupňování zůstává, i když jeden z motivů stagnuje. Ve poslední fázi jsou pak oba motivy na nejvyšším stupni a umocňují intenzitu vrcholu.

Podle mého názoru je Slavický typickým představitelem aristotelské tradice pojetí krásy jako jednoty v mnohosti. V *Sonátě* najdeme opravdu hojnost motivů, nálad, hudebních i programních významů, barev, rytmických kombinací, různých zacházeních s formou atd., ve stejném měřítku pak prvků sjednocujících ï modalita, stavba akordů, intervalové příbuznosti témat, princip dvoumotivické gradace aj., takže dílo působí souladně velmi soudržným a jedním dechem neseným dílem, po jejichž provedení máme jednak pocit naplnění (koncentrovaná forma) a souladně relativní krátkosti, která je daná vnořením se do specifického hudebního prostředí, resp. vytržení z reálného času.

Princip prudkého kontrastu je zřejmý hned v následujícím oddílu ï Molto allegro impetuoso ï dvoutaktí nesené homofonně, zvukově hutné, ff, akcentované, rytmicky roztrhané, non ï legatové, se střídá s polyfonní oblastí zvukově střídmou, bez akcentů, s komplementárními rytmy, v pianu a v legatu. Spojujícím momentem je zde intervalová příbuznost a melodická oscilace kolem tonálního centra.

Ukázka č. 32

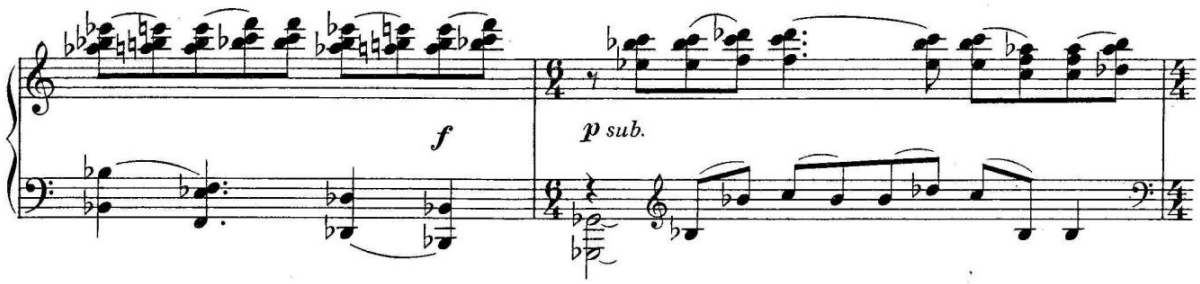


Celá oblast, kterou můžeme zjednodušeně nazvat expozicí (takty 17-63), je vlastně obrovskou gradací přerušovanou krátkými vsuvkami. Vyvstává zde pocit vznikání, postupného růstu a konkretizace hudebního obrazu (hudebně vyjádřeno rozeklanými intervaly s komplementárními rytmy, které jsou postupně nahrazovány syrytmikou, melodie je stále lineárnější a má stoupající tendenci). Gradace, která je pro Slavického příznačná svou nezadržitelností a nevyhnutelností, je takřka magneticky přitahována k vrcholu. Je to dáno kombinací ostinátního basu, nemění se harmonie, postupné dynamické gradace, využívající motivickou prací, postupem

do vrchních oktáv a ve vrcholu nepravidelnými takty, resp. rozloženi osmin v 9/8 taktu 5-4.

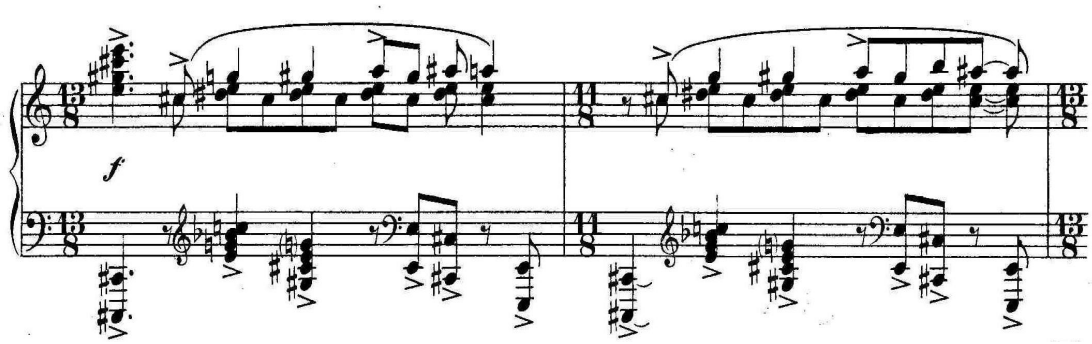
V taktu 39 dochází k tříaktovému přerušení gradace, dravý charakter přechází v útěšný i v b moll přecházíme z prvního na šestý stupeň a chromatiku nahrazuje diatonika.

Ukázka č. 33



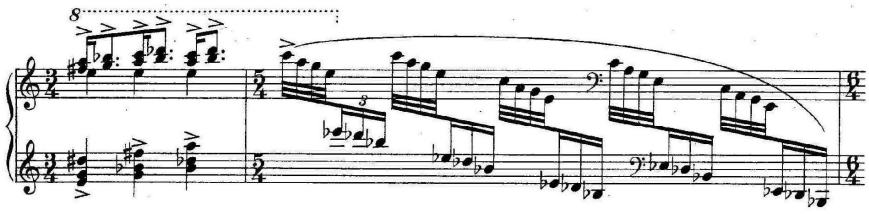
Od taktu 48 Slavický dosahuje téměř symfonického zvuku i v sopránu slyšíme trubky a v basu tympány. Objevuje se také motiv kříže či BACH (posledních pět osmin v sopránu).

Ukázka č. 34



V taktu 55 přichází vrchol, návrat na šestý stupeň b moll (Ges dur) a k diatonice. Je v něm přítomna zároveň úleva a šíře (dlouhé tóny ve vrchních hlasech) jako i pokračující bojovně nepoddajný motiv v hlasech středních. Radostně exaltovaná nálada však trvá jen tři takty (cítíme nemožnost trvalého vítězství po tak krátkém boji), pak přecházíme do původního charakteru, který vede po třech taktech k vrcholu naopak zoufale křečovitého (hlavou proti zdi). Slavický používá pro tyto situace teč kovaného rytmu, kterému se jinak důsledně vyhýbá.

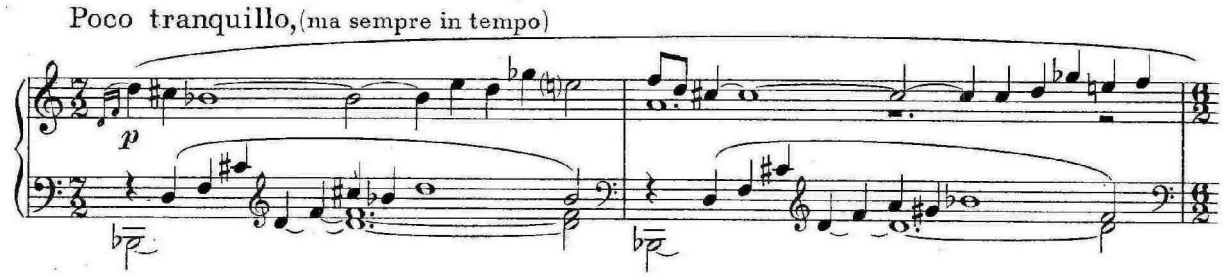
Ukázka č. 35



V 63. taktu dochází ke zhroucení. V celém oddílu je přítomno velké napětí ať přepětí, které k němu nutně vede. Malátné takty 64-66 připravují vedlejší téma. Překvapí nás rajská, slastná nálada.

Vedlejší téma (Poco tranquillo) je neseno v modu b-cis-d-e-f-a. Dlouhý ostinátní bas, 7/2 takt a klidný rytmus přináší vytržení z času a prostoru, odhmotnění, a silně religiózní atmosféru. Propojování hlasů umocňuje pocit intimity a důvěry. Slavický propojuje tento oddíl na dálku s úvodem skladby použitím stejných intervalů.

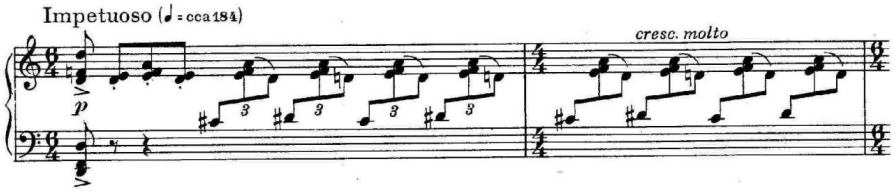
Ukázka č. 36



Rozdíl je markantní ť v prvním případě jde o naléhavou otázku (směr nahoru), v druhém o smírné gesto (směr dolů). Tato levitující nálada trvá 9 taktů, než je přerušena opětovným naléháním, které po dvou taktech ústí do Feroce. V taktech 78-84 přichází další dialog. Zuřivost vyjádřená disonantími akordy, akcentací a tečkovaným rytmem se střídá s bolestně-smírným momentem. Druhé feroce je neseno pro Slavického typických septimách velkých septimách, které většinou signalizují vrchol, resp. jeho zhroucení. Ztišení uvozuje znovuuvedení vedlejšího tématu. Slavický je staví v takřka nezměněné podobě, jen o oktávu výš, tato prostá obměna má však pozoruhodně rozdílný účinek ť téma výrazně získává na intenzitě.

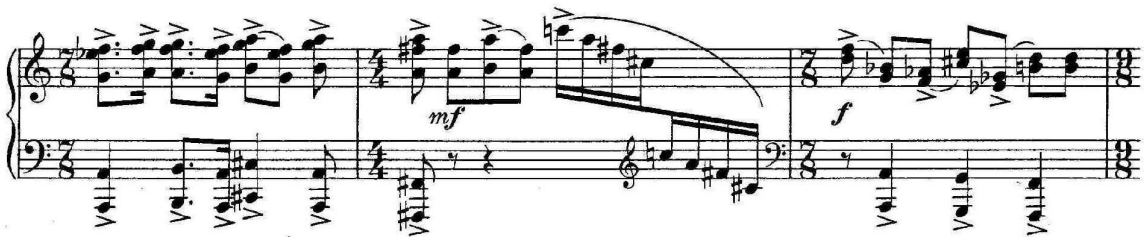
Následujícím Impetuosem zaţíná provedení.

Ukázka ţ. 37



Od dílu Allegro molto impetuoso se liţí zjednoduţeným, neochvĚjným pohybem, také tóninou (d moll), která s sebou obvykle přináţí pocit definitivy ĚĚ je poslední tóninou kvintového kruhu a tóninou ţasto pouţívanou pro zvláţť závaţná díla (Mozart ĚĚ Requiem, Don Giovanni, Koncert d moll KV 466, Chopin ĚĚ poslední preludium z op. 28, Rachmaninov ĚĚ Koncert ţ. 3 d moll op. 30, Honegger ĚĚ Symfonie di tre re aj.). Tuto neochvĚjnost podpírají spodní i svrchní citlivý tón tóniky a opakovaný návrat k tónice při jakémkoli harmonickém vyboţení. Zajímavostí je znaţka mfz, mezzoforzato, jedná se zřejmĚ o silou potlaţený akcent, pŢsobí o to sebevĚdomĚji. Pro Slavického příznaţná dialektika, resp. antitetiţnost je zde zastoupena novým motivem pravého teţkovaného rytmu (vzestupnost ĚĚ konstrukce) a sestupného terciového postupu, který zde pŢsobí destruktivnĚ. V dalţím prŢbĚhu se k tĚmto motivŢm jeţtĚ připojuje motiv zhroucení (přiţel poprvé před prvním uvedením vedlejţího tématu).

Ukázka ţ. 38

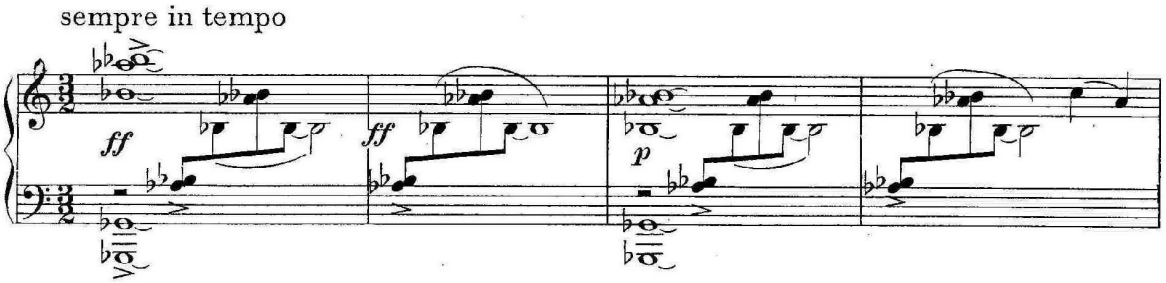


Nabízí se psychologické srovnání expozice a provedení ĚĚ v expozici hledá ţlovĚk sám sebe, bojuje s chaosem a s vlastní slabostí, v provedení ĚĚ po zkuţenosti, které přináţí vedlejţí téma, dochází k boji s okolím, které jej terorizuje (paralela s osobní zkuţeností Slavického s nástupem komunismu je zřejmá). VnitřŇí sílu a útĚchu nachází Slavický u Boha (vedlejţí téma). BACH ĚĚ motiv přijmutí kříţe. Motiv sestupných tercií ĚĚ tupá hrubá síla reţimu. Základní charakter Impetuoso (dravĚ,

nezkrotnĎ) ukazuje na Slavického nezdolnost, nezlomnost. Mohutnost stavby a hutnost prudce kontrastních hudebních myġlenek, jejich fluence pŚ ohromné komplikovanosti, pŢsobí titánským dojmem. Motiv zhroucení pŚchází po totálním vyļ erpání (také je naprosto naplnĎna forma).

Takt 139 pŚnáġí novou hudbu, pŚestoġe jsme zpĎt v mysteriózní náladĎ vedlejġího tématu (Ges dur). Objevují se zde janáļ kovské sļ asovky. Pro tento oddíl (u Slavického ļ asto se vyskytující situace) je charakteristická maximální rytmická rŢznorodost ï od celých tónŢ (spíġe vġak delġích ï autor naznaļ uje oblouļ ky jejich pŚesah) aġ po ļ tyŚaġedesátiny.

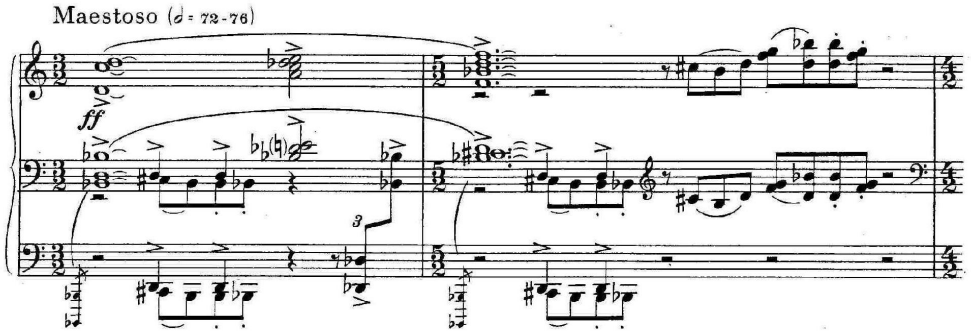
Ukázka ļ . 39



Také se zde uplatŘuje postup basu o zvĎtġenou kvartu ï princip velkého kontrastu aplikovaný na intervaliku. Za povġimnutí stojí i intervalová komplementarita (která je rozvedena více v oddíle Etudy a eseje) ï zde se jedná o vylouļ ení intervalŢ stŚední velikosti, pŚļ emġ se intervaly sļ ítají do oktávy ï tento princip pŢsobí opĎt dojmem úplnosti, definitivy a jednoty pŚ zachování pocitu plnosti. Tímto oddílem konļ í provedení.

Repríza je reversní, nejprve se objevuje téma, které jsem oznaļ il jako symfonické, ústící v exaltato a dále ve zkrácené vedlejġí téma (ve vyġġí oktávĎ). Hlavní téma pŚchází jako poslední a ústí v Maestoso, které hudebnĎ vychází z mysteriozního tématu provedení a úvodu Sonáty, jemuġ je jistou antitezí. Mocný zábĎr této hudby si ġádá 3 notové osnovy, ļ ímġ je podrtġena závaġnost a symfoniļ nost celého závĎru, neseného v duchu beethovenovského Ăper aspera ad astraň PŢdorys Maestosa vychází opĎt z principu posunu basu o m. 2.

Ukázka č. 40



Pozornost zaslouží výběr a práce s intervaly první věty Sonáty a jejich psychlogická působnost, neboť melodicko-rytmické vztahy (šeč) jsou zde dominantní i nejvyužívanějším materiálem je zde m.2, v.2 a m.3. a obraty jako kompenzace. (takty 4,19, 39, 49, 55, 59, 66, 97, 107, 143, 196). 4- trýznivá otázka, 19-nejisté vykročení, 39-prosebnost, 49-tvrdožíjný nárůst a tlak, 55 i úleva a žíše, 59 - naléhavost, váženě, 66 i milost, pohlazení, 97- oscilace, 107- výbojnost, 143- zakotvení, 196- pevnost, drtivost.

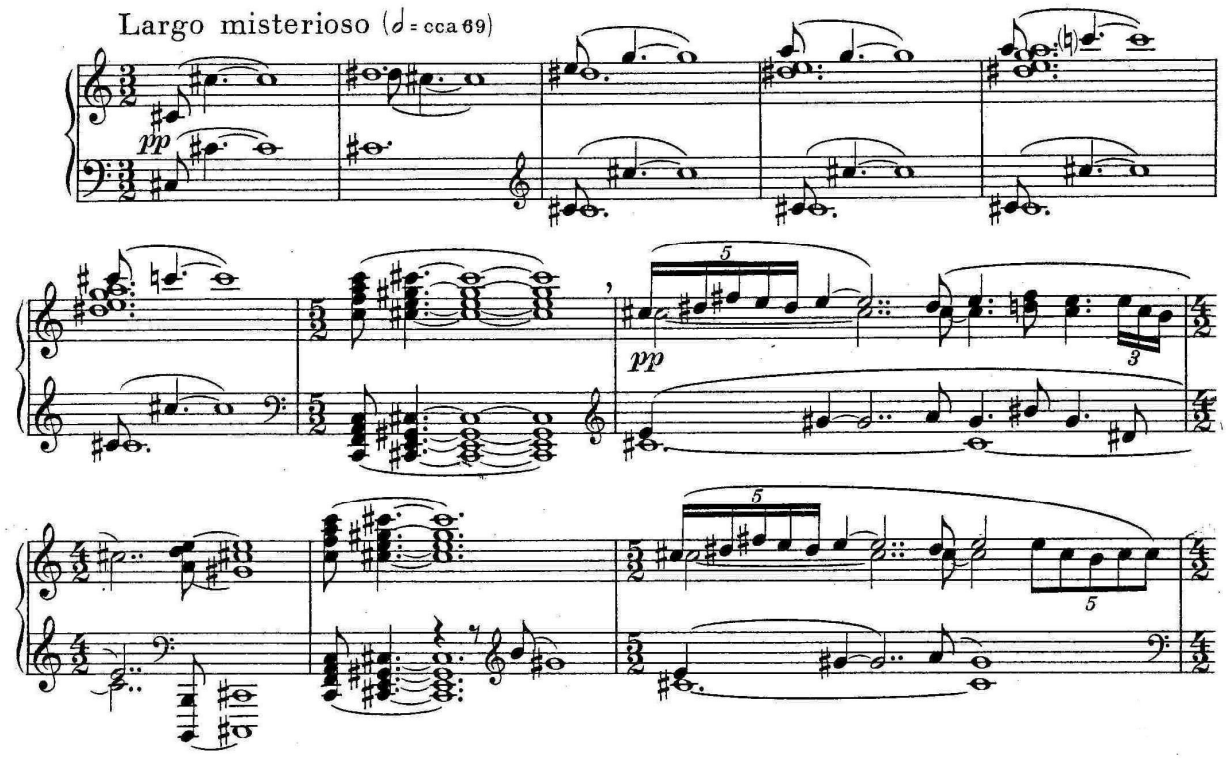
Harmonickým základem jsou již popsané systémy na sebe vrstvených intervalů, nejčastěji sext a septim, ovšem oproti těžkým skladbám pro klavír je silně relativizované horizontálním průběhem. Příklon k větší melodičnosti je zřejmě nutný v případě filosofického záběru hudby a důrazu na výpovědní hodnotu, neboť nejlepším nositelem myšlenky je právě melodie. Také tonální ukotvenost je zde více zdůrazněna. Je zřejmé, že skladba nemá být dílem experimentálním, efektním nebo zdůrazňujícím novost. Vše je podřízeno jejímu poselství.

Druhá věta *Sonáty Largo misterioso* je zřejmě inspirovaná gregoriánským chorálem. I zde se uplatňuje princip ostrého kontrastu - 1) oproti exaltovanosti první věty je její základní charakter introvertní, tichý a meditativní, 2) artikulace i v 1. větě mimořádně lenitá, vesměs non-legato ve 2. převážně legato 3) tempo i velmi rychlé x velmi pomalé, 4) rytmus - v 2. větě na rozdíl od první je všudypřítomný teč kovaný rytmus. Jednota je zachována příklonem k úzkým intervalům, ostinatům, modalitě a nepravidelnému členění ploch. Obě věty mají úvod i v *Largu* je to 6 taktů. Je nesen na ostinátním cis a jejich motivický materiál je opět v intervalu obou sekund a m. 3.

Třikrát se vystřídá vzestupný a sestupný pohyb, než dojde k rozšíření. Rafinovaností je zde vynechaná ř .4, která najde uplatnění jako vrcholový tón hlavního tématu.

V následujících taktech dosahuje rytmická a metrická komplikovanost hudby vrcholu – nepravidelné rytmy v nepravidelných taktech jsou kompenzovány ostinátním basem cis a nevybočováním z modu – cis-d-dis-e-fis-gis-a-h. Tento model je zakončen a později vystřídáván motivem rozšíření, ke kterému se později připojuje m.3 dolů. Tyto tři prvky vytvářejí dohromady komplexní atmosféru. Slavický často spojuje více nezávislých, avšak logicky propojených motivů či témat, na kterých staví velmi dlouhé plochy, zejména gradace. V tomto případě má první motiv funkci vypravěčí (hlavní důraz je na melodii), druhý a třetí dotvářejí náladu chladné definitivy, resp. šálu (harmonie, barva).

Ukázka č. 41

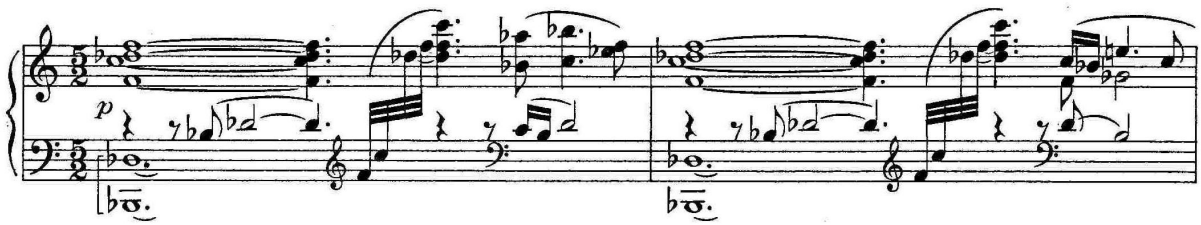


Ve 14. taktu dochází k typickému posunu o m.2 – ocitáme se v d moll, v 19. v b moll (VI. stupeň). Přestože dynamika prvních 29. taktů je pp, elevace do těchto pater dodává pocit vnitřní naléhavosti. Pravidelně se zde střídají horizontální a vertikální motiv. Pochettino più mosso přináší nadějí a krátké prosvětlení – je neseno v durovém modu, ve vyšší dynamice a tempu. Avšak hned po čtyřech taktech se

vracíme do původní nálady (Di nuovo in tempo originale) v tóninu f moll. V taktu 37 pak atmosféra bezvýchodnosti přechází v odevzdanost (pravidelné sestupné motivy), hudba ústí do úvodního motivu. Slavický však relativizuje její chlad a depresívnost přidáním čestého stupnu v basové linii.

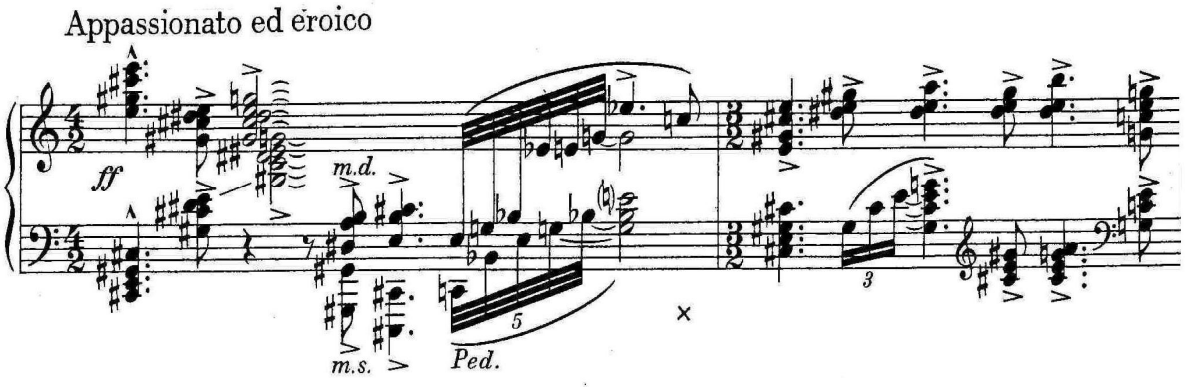
Když se zdá, že opouštíme úzkostnou náladu, přichází náhle ještě trýznivější a úpěnlivější (Quasi marcia funebre, flebile). Připadá nám náhle, že druhou větu Sonáty koncipoval Slavický jako tryznu ukazující mnoho tváří smutku a zoufalství, ze kterého by člověk rád uniknul, ale uniní jen krok, a je vržen zpět. Odlišnost nálady tohoto oddílu od předešlého je dána jednak typickým technokovaným rytmem smutečního pochodu, jednak širokými intervaly. Naopak spojnici tvoří ostinátní bas, po čase měnící svou základnu, a rytmicky převrácený motiv úvodu. Marcia funebre se zklidňuje v taktu 60, jen aby nabral dech a mohl gradovat s prométeovskou trýznivostí do sebeničujícího vrcholu v taktu 71 (zm. 5, 9). Klopotnost a bolestné úsilí smutečního pochodu jsou charakterizovány rozeklaností tyřrytmických pásem, intervalikou a nepravidelnými takty, které jsou někdy jakoby uměle nastavované ï hudbě k dosažení svého cíle nestačí dech. To vše působí jako symbol přetěžkého životního údělu.

Ukázka č. 42



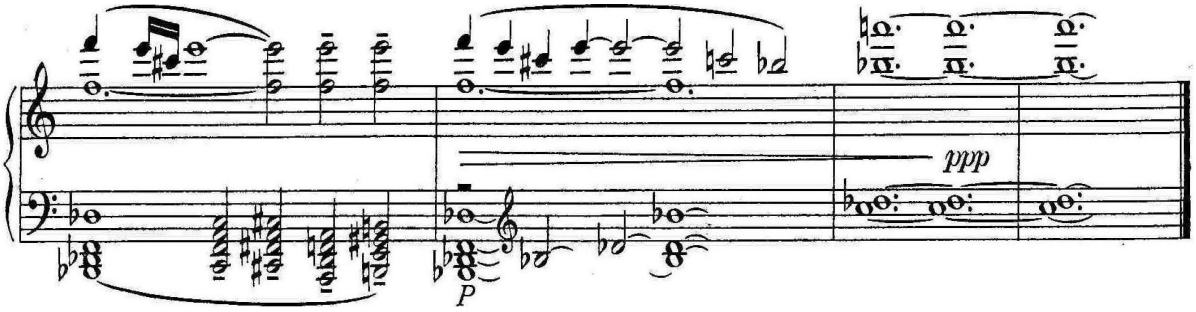
Po záchvatu zoufalství se dostavuje úleva ï takt 81. Zde se smuteční pochod mění v dočasně útěšný, mizí chromatismy, hudba je koncipována v dórském modu. Po tyřech taktech dochází opět ke vzepětí, hudba se napíná v širokém akordu. Slavický opět používá typu gradace, kdy dochází k posunu jednoho pásma, zatímco druhé stagnuje. Appasionato et eroico taktu 93 přináší třetí, hrdinský typ smutečního pochodu.

Ukázka č. 43



Symfonického zvuku zde Slavický dosahuje předáním spodního pásma, které má bouřivo - drtivý účin, charakterizovaný nekompromisním rozvodem do tóniky s kvintou v base, zatímco ve vyšších polohách se ozývá vášnivá naléhavost a vzepětí. Těsná harmonie k podtrhuje energičnost tohoto místa. V taktu 103 dosahuje druhá věta svého vrcholu. Po dvou taktech zklidnění přichází Molto tranquillo, misterioso. Tento spojovací oddíl předjímá svou atmosférou návrat k hlavní myšlence 2. věty (takt 116). Ta je uvedena v původním znění, jen s vloženým akordickým komentářem (dialog objektivity a subjektivity), který posunuje hudbu do různých harmonických souvislostí. Poslední takty 2. věty (127 - 135) působí jako stagnace až rezignace (sestupné chody basu a tenoru). Úplný závěr nepřináší klid, nýbrž znepokojivou otázku. Dostáváme se zpět do hlavní, tragické tóniny 1. věty ï b moll.

Ukázka č. 44

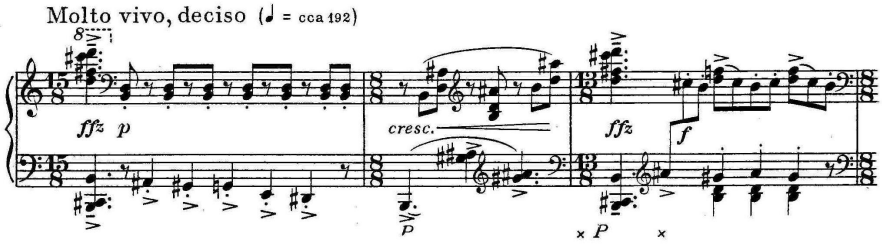


..

3. věta ï *Molto vivo*, deciso přichází jako energetická, nekompromisní směřující nová energie po noci plné nářku a pochybností. Prudká vzepětí jsou hudebně realizována krátkými, jednotaktovými gradacemi do silových polí na prvních dobách.

Nepravidelné takty (15/8, 8/8 ï ţlenĎní 3-2-3, 13/8 atd.) jsou pro Slavického hudbu charakteristické v pŚípadĎ, ģe tato nese výrazný bojovný obsah, který formu napíná do extrémŢ. FormálnĎ se jedná o volnĎ pojatou sonátovou formu. První tŚi takty pŚináģejí kaģdý vlastní myģlenku, dá se Śíci, ģe jsou rŢzným vyjádŚením vzdoru a odporu. ¨

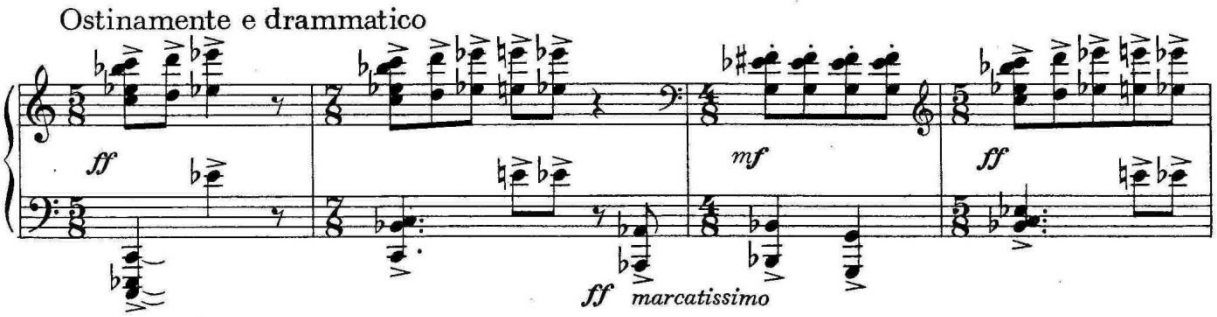
Ukázka ţ. 45



Úvod je koncipován jako sled na sebe navazujících gradací, pŚţemģ dochází k jejich stupŇování pomocí pŚesunu na vyģģí harmonické funkce.

Ostinamente e drammatico (takt 22) je druhou myģlenkou 3. VĎty, která je nesena v úryvcích. PŢvodní tŚiosminový motiv se postupnĎ rozģiŚuje ï 5, 8 a nakonec 29 osmin). Celá plocha je postavena na ostinátním c, je zde vyuģito pouze dvou rytmických hodnot (osmina a ţtvrtka) a sekundových intervalŢ. Tato koncepce evokuje postupné, pracné, ale neústupné dobývání cíle. Také zde se setkáváme s vloģeným motorickým motivem, který nakrátko pŚeruģuje toto úsilí ï opĎt fázovaná gradace zaloģená na dvou motivech, pŚţemģ graduje jen jeden.

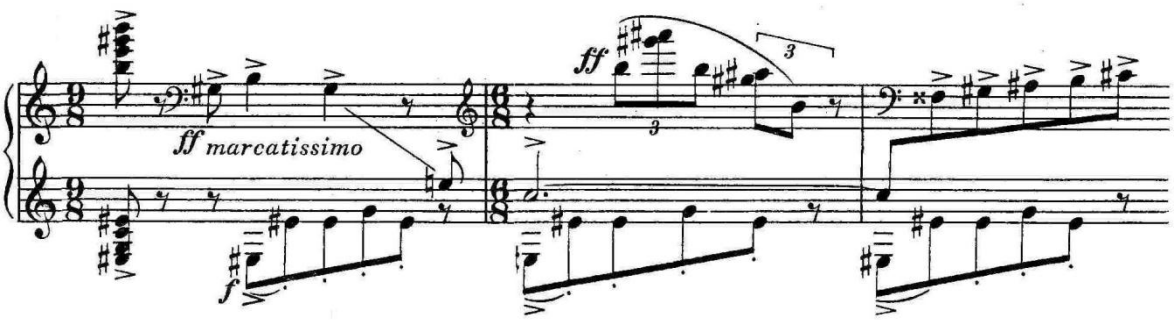
Ukázka ţ. 46



TŚetí myģlenka (takt 40 - marcatissimo) pŚináģí prŢlom do durové tóniny, 3. fázi smĎŚování k vytţenému cíli. Melodická linie evokující zvuk trombónu pŚipomíná motiv

Tarase Bulby, také slasovka taktu 71 a doprovodná basová linie jsou velmi janáklkovské.

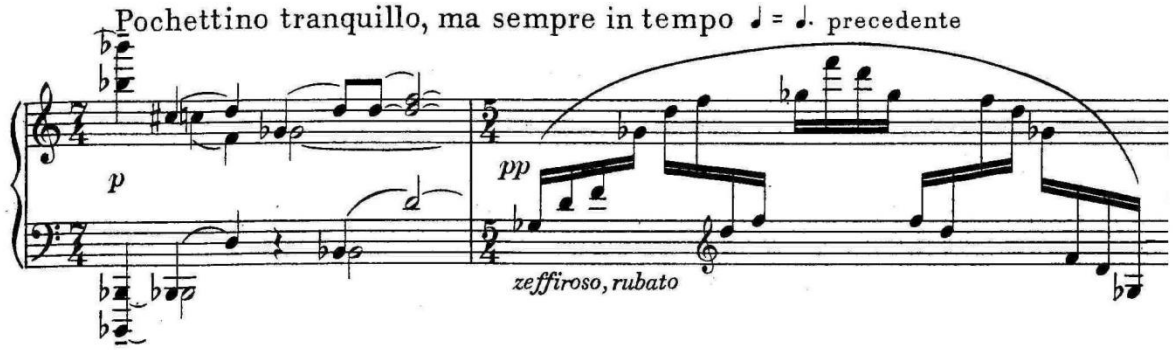
Ukázka l. 47



Tato plocha je opět vystavěna na ostinátu (gis v basu). Slavický oznaluje všechny melodické tóny akcenty, jakož i tóny basové linie. V době, kdy se zdá, že se gradace vyčerpává, zařazuje Slavický takty v sub. pp, které jsou rodem z hlavní myšlenky 3. věty a pomocí kterých může hudba dále gradovat. Přesunutí basového základu na kontra B, ústředního tónu celé skladby, resp. na kontra H, základnímu kameni 3. věty, připravuje střední díl, který konečně přináší úlevu a odpočinek.

Pochettino tranquillo (takt 88) , ma sempre in tempo ï harmonicky založené na ostinátním basovém b ï nese výrazové označení zeffiroso ï vzdušně, věrně. Hudba se obrací zpět k vedlejšímu tématu 2. věty (tónina B dur). ¨

Ukázka l. 48

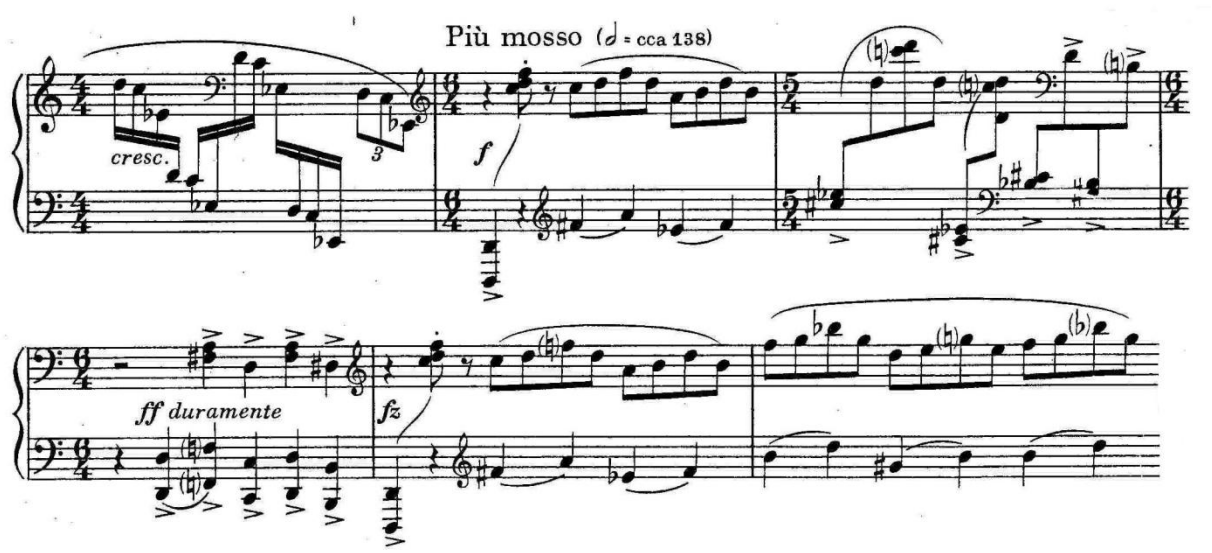


Zeffiroso je možná skrytá narážka, že osvobození přijde ze západu. Vedle toho předepisuje Slavický rubato, což je pro něj jev velmi ojedinělý, zřejmě chce autor

podtrhnout svobodu plynutí „vnitřní" hudby. Slavický tento díl vystavuje na dvou kontrastních myšlenkách – první je vertikální, rytmicky rozeklaná, s otevřeným koncem (ligaturové oblouky poslední noty), druhá doplňuje první – je z materiálu posledních tří čtvrtek prvního taktu a vytváří osovou symetrickou vlnu. Tyto myšlenky se osmkrát vystřídají, přičemž u každé dochází k harmonickému posunu obou modelů při zachování rytmu. Celá plocha nevybočí z rámce pp-mf a tvoří dynamický oblouk.

Hudba pak plynule přejde, rozšířením motivu zeffirosa na 2 takty a se zesílením, do Piú mosso.

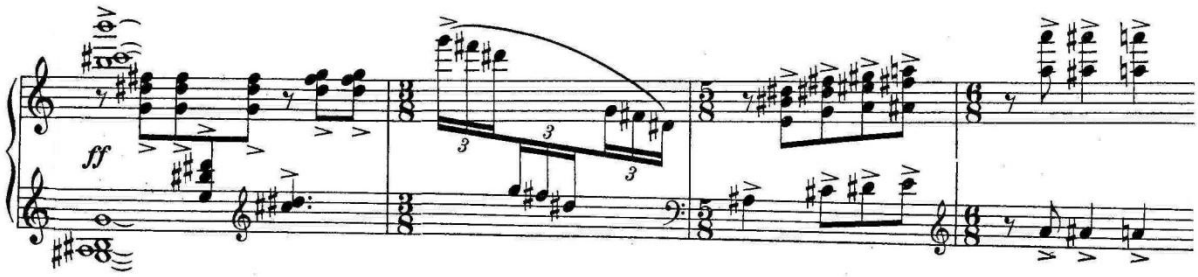
Ukázka č. 49



Tento oddíl lze chápat jako provedení, přičemž stylové plochy s expozicí jsou spíše na bázi charakteru hudby a strukturace celku než ve zpracování motivického materiálu. Piú mosso je vystavěno, stejně jako úvod 3. věty, na třech motivech: první, v taktu 6/4, s výraznými odtahy, které působí dojmem relativní hravosti, druhý charakteristický rozloženými oktávami s disonantní výplní velkých sekund, resp. malých tercií a třetí, posazený do spodního registru klavíru, s akcentovanými čtvrťovými hodnotami (označení duramente opět ukazuje na Janáčka). Slavický znovu využívá techniky „statoruňa" „kotoruň" - pokud si můžeme vypůjčit tyto technické termíny – první motiv je dynamický, posunuje hudbu dále, zatímco druhý a třetí se pouze opakují, tvoří tvrdošíjnou základnu. Celý oddíl působí dojmem překotné činnosti, vyzařováním akumulované energie. Nakonec dojde i k rozšíření motivu

Ăduramenteň na dva takty, ľ ímž je uvozeno opŇt zefiroso, modifikované materiálem pŚedchozího oddílu. Hlavní motiv je zkrácen, místo rubatované vlny staví autor sľ asovkové vstupy v horním registru klavíru. Tyto jsou zprvu nehybnou stálicí, pak je Slavický z gradaľ ních dŢvodŢ harmonicky posunuje v souladu s hlavním motivem. Slavický ponechává celou plochu rytmicky stejnorodou, posuny se dŇjí harmonicky. Po sedmi taktech se vrací hudba oddílu Piú mosso, oznaľ ená molto impetuoso. Hudba nezadrţitelnŇ smŇŚuje do reprízy, pŚľ emž její pŚedjímání mŢţeme sledovat v motivu pŚibuzném z hlavním tématem 3. vŇty. Dále je zde vyuţito motivu Ăduramenteň, pŚľ emž tento dostává dynamický náboj. Krátká gradace pŚipraví reprízu (takt 148, in tempo principale). Je vynechána oblast prvního tématu (byla jiţ pŚipomenuta v závŇru provedení) a druhá a tŚetí jsou prohozené. TŚetí myţlenka (marcatissimo) a po ní i druhá (Ostinamente e drammatico) jsou uvedeny v nezmŇnŇné podobŇ . Slavický zde vyvaţuje formu ï provedení bylo extrémnŇ rozeklané a rŢznorodé. Taktem 143 nastupuje coda.

Ukázka ľ . 50



Je celá nesena na ostinátním h a durové tercii. MŢţeme zde sledovat sémantický posun (hlavní tónina sonáty ï B moll, závŇr H dur). Obvyklý paralelní posun je zde tedy nahrazen elevací do nového tonálního prostoru. To znásobuje úľ innost vítŇzného závŇru skladby, který je opŇt koncipován jako trojice doplŘujících se motivŢ ï statického, klesajícího a stoupajícího. Samotný závŇr je v ľ isté H dur, korunující ţivotní zápas vtŇlený do této sonáty, koneľ ným a nezkaleným vítŇzstvím.

Poznámky k interpretaci Sonáty Zamyţlení nad ţivotem

Klavírní sonáta ĂZamyţlení nad ţivotemň je nejzávaţnŇjţí klavírní skladbou Klementa Slavického. Na rozdíl od TŚí skladeb pro klavír, kde je hlavním tvŢrľ ím principem hra

s hudebním materiálem, v Sonátě Slavický představuje svou životní pouť, boj, medituje nad svým osudem atd., výrazně překračuje hranice absolutní hudby a snaží se obtěžkat hudební materiál programem. Dává to najevo už jen samotným názvem skladby, dále charakterizačními poznámkami a celkovým výběrem a organizací hudebního materiálu. To je samozřejmě třeba mít na paměti při interpretaci této skladby. Výklad hudebních významů jazykem je problematický, zjednodušující, nicméně se k němu začasté uchylují i samotní skladatelé i velikáni interpretace, takže se dá směle říci, že tento způsob uchopení hudebních struktur je žádoucí, ne-li nezbytný. Mé poznámky tohoto druhu jsou samozřejmě subjektivní reflexí, jakkoli se vždy maximálně snažím podpírat je důkazy vycházející z hudebního materiálu. Jedním z úkolů interpreta je v této Sonátě tedy objevovat hudební významy a uvádět je v souvislost, do vztahu s autorovým životem. „Zamyšlení nad životem" může být v tomto smyslu poněkud zavádějícím názvem, neboť se nejedná jen o meditaci, ale i o příběh a zejména boj (autor se jen nezamýšlí, nýbrž aktivně vkládá do děje). Samotná sonátová forma, kterou skladatel pro své dílo zvolil, je predeterminována nést významový rámec (zjednodušeně: 1. věta – konflikt, 2. věta – meditace, 3. věta – finále, rozřešení) a skladatel ji takto také naplňuje.

Mé všelé doporučení pro interprety Sonáty je tedy opatřit myšlenky slovním popisem, a ještě lépe, vymyslet si ke skladbě příběh (kde je možno, nahradit statický popis dynamickým), zapojit vizuální fantazii, snažit se proniknout do ducha věřícího člověka spoutaného absurdní totalitní společností v druhé polovině 20. Století. Tento mimohudební přesah musí být pochopitelně v souladu s hudebními strukturami, nesmí být na něj naroubován, nýbrž z nich vycházet.

Pár metodických poznámek k slovním popisům:

1) je výhodné zapisovat charakterizační poznámky v souvislosti s jinými místy ve skladbě – na základě jejich vzájemného srovnání
2) tyto poznámky je třeba precizovat, nespokojit se s prvním nápadem
3) na těchto popisech dogmaticky netrvat, nýbrž s přesvědčující se představou opravovat, doplňovat, rozšiřovat atd.
4) k vystižení základního významu díla pomůže srovnání s jinými skladbami autora

5) brát v úvahu co nejširší rámec historický, hudební (dílo, autor, sloh, epocha), estetický

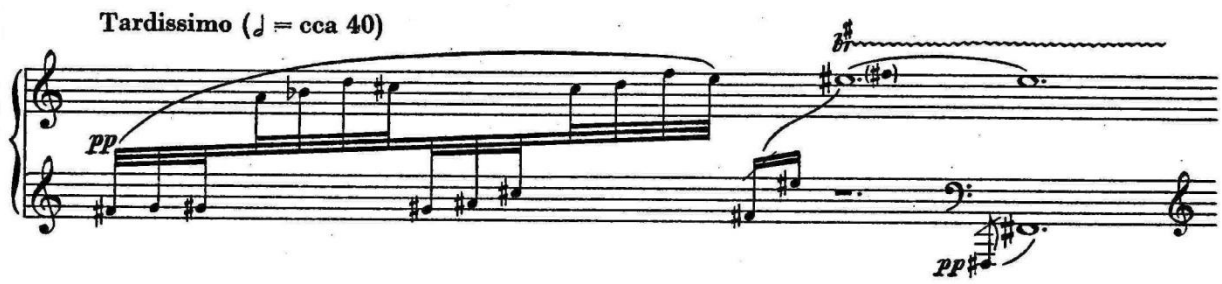
5.3 ETUDY A ESEJE

Nejvirtuóznějším a zároveň barevně nejrozmanitějším klavírním dílem Klementa Slavického jsou jeho *Etudy a eseje*, které tvoří dvojici k 12-ti malým etudám. Autor se zmínil svému synu Milanovi, že toto právě byl materiál pro zamýšlený klavírní koncert, který se z důvodu nástupu komunistů k moci nerealizoval. Jak název napovídá, jedná se o kontrast dvou žánrů, přičemž „esejovitostí" se zřejmě míní myšlenkový až literárně-filosofický záběr, na který skladby aspirují. Rovněž naznačuje, že forma bude volnější než u ostatních klavírních děl. Pokud uvažujeme o inspiracích, které pomohly vzniknout tomuto cyklu, budou to patrně Debussy, Messiaen, Bartók a Prokofjev. Zatímco názvuky impresionismu a francouzské sónivosti pozorujeme u tišších a pomalejších etud a esejů (č.1, 3, 5, 6), ostatní (č. 2,4,7) nesou stopy „barbarského" období Bartókova *(Allegro barbaro)* a Prokofjevova (*Toccata, 1. klavírní koncert*). Jedná se o rozměrná díla s celkovou durratou cca 23 min, která byla premiérována Dagmar Baloghovou na přehlídce nové tvorby 3. března 1967 v Praze. První nahrávka vznikla v roce 1973, vydána však byla až o 11 let později, a to z politických důvodů.

Přestože Slavický přímo neuvádí, co je esej a co etuda, resp. zda všechny skladby v cyklu obsažené jsou jedním i druhým, lze podle technické náročnosti a současně míře metrorytmické svobody určit, že č. 1,3 a 5 jsou esejemi, 2,4,7 etudami, 6 je kombinací obou. Eseje mají improvizační ráz, jsou kultivované, komplikované. Slavický v nich experimentuje s klavírní barvou, která je s dynamikou hlavním formotvorným prostředkem. U většiny autorových skladeb v četně etud hraje hlavní roli rytmus, eventuelně harmonie. Etudy jsou naopak živelné, až barbarsky drsné. Jednotícím prvkem tohoto cyklu jsou velké dynamické oblouky, u esejů křehkost, rozechvělost zvuku, u etud velmi rychlá tempa.

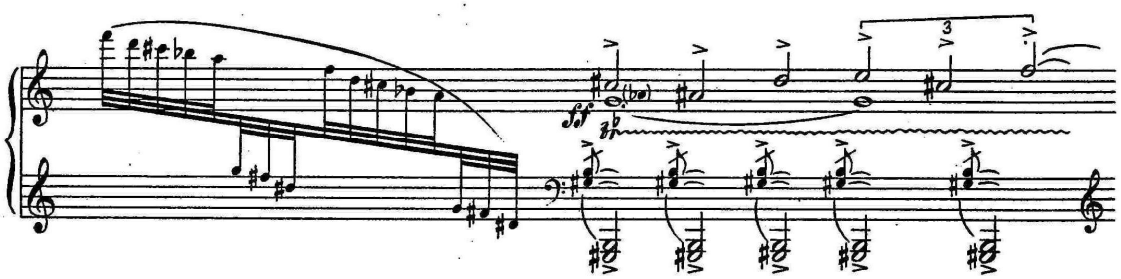
Tři skladby pro klavír i Sonáta začínají energicky a výrazně, zatímco první z Etud a esejů uvozuje Slavický poznámkou Tardissimo (co nejváhavěji). Rozostřená nálada prostupuje celou skladbou.

Ukázka č. 51



Základní dynamikou je pianissimo, základním stavebným principem kontrast mezi pohybem dvaatřicetinových hodnot a dlouhými trylky. Nálada je křehká, prchavá, autor nepoužívá taktových čar. Slavický zde nezapře skladatele i klavíristu. Nejenže je tato esej výborně klavírně stylizovaná, ale klavír zde přímo autora inspiruje strukturálně i projevuje se to ve výstavbě pasáží. Vžimněme si, že proměny se dějí pouze v partu levé ruky, zatímco pravá zůstává beze změny - skladba zřejmě vznikala v těsném sepětí s klaviaturou. Stavba první části 1. etudy spočívá ve variování obou prvků (pasáží a trylků), za nenápadného zesilování, při čemž je nejprve prodlužován trylek, ve vrcholu gradace pak i pasážový pohyb. Zajímavý je tónový materiál: přestože Slavický téměř vždy, zejména v basové linii dává najevo příklon když ne k tóninu nebo modu, pak tedy k základnímu bodu skladby (tentokrát je to fis), ostatní materiál zahušťuje do té míry, že vzniká pocit volné dodekafonie; každopádně jednotlivé stupně nemají zdaleka tak silnou vazbu k centru jako obvykle. To slouží výborně záměru vytvořit atmosféru váhavosti, cizosti a éteričnosti. Slavický experimentuje s klavírním zvukem, netypicky nejprve rozehrává střední polohy, pak teprve doplňuje basem. Rytmická neurčitost vyjádřená notovou osnovou bez taktových čar a kontrastem nesoumětelně rychlých a pomalých rytmických hodnot je občas narušována pravidelným členěním 2:3.

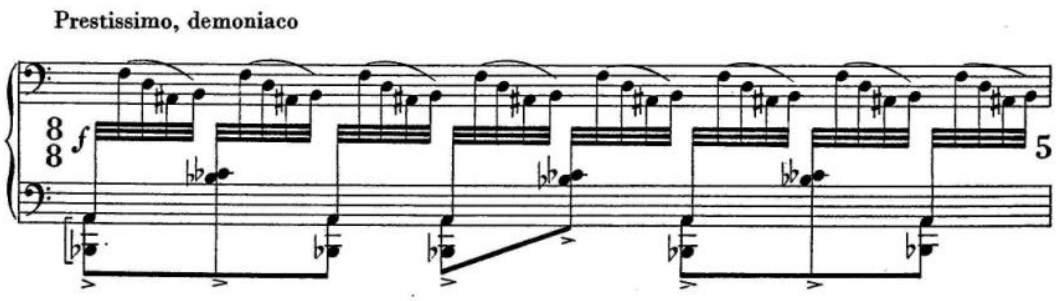
Ukázka č. 52



Postupnĺ se krystalizuje harmonická struktura do oblíbených kombinací autora (vrstvené intervaly, zejména zm. 5). Dlouhá gradace pak vyústí do vrcholu (trylek a tremolo v nejspodnĺjší poloze klavíru), následuje volná krátká pasáž (una corda), aby se hudba opět prudce zvedla (estinto) a postupnĺ do závĺru regradovala. Slavický obmĺšuje oba stavebné prvky co do délky, výšky, dynamiky. Na konci skladby se do trylku v pianissimu zazní údery nezpĺvných dvojzvukť ve spodním registru a pak hudba utichá do ztracena. Ze zápisu je zřejmé, že pasáže a trylky byly jako materiál zamýšleného koncertu určeny klavíru, zatímco úderné vstupy basť orchestru.

Druhá skladba cyklu (Prestissimo, demoniaco) je ľistokrevná etuda i přesto několik technických problémť - hru velmi dlouho velmi silnĺ, orientaci na klaviatuře, synchronizace rukou v komplementárním rytmickém modelu, překládání rukou, septimové, resp. septo i sekundové skoky v rychlém sledu, pasáže s překládáním rukou. Z harmonického hlediska si všimneme intervalové komplementarity, která se u autora ľasto objevuje i jde o kombinaci intervalť dopoľítaných do oktávy, v tomto případĺ v.7 a m.2. V tom tkví jeden z charakteristických rysť Slavického hudby i totiž pocit definitivy, nekompromisnosti.

Ukázka ľ. 53

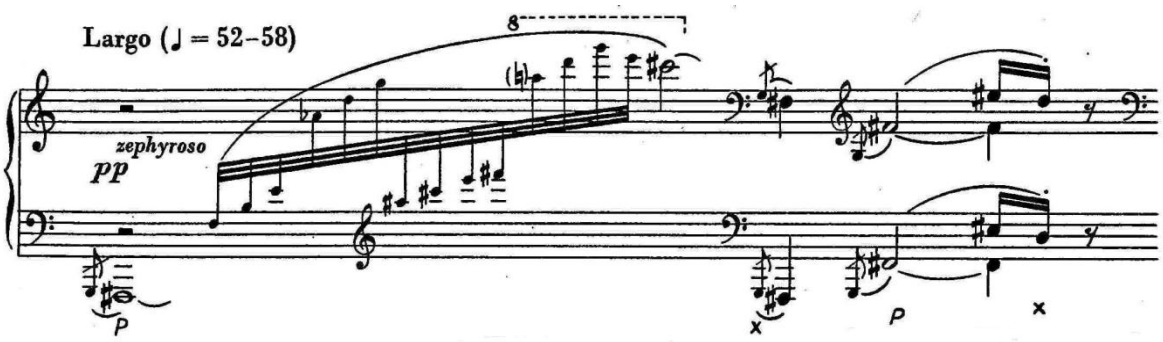


Démoniľnost je dána dále požadavkem extrémního tempa, vírem, který vytváří figurace v tenoru, opakováním motivu (atmosféra zaříkávání), úderností rytmu, zmenšeným kvintakordem s prťtažným ais v tenoru, poľáteľní vysokou hlasitostí. Formální zápis etudy by byl A, A´, A, coda. Tonálnĺ je etuda zakotvena na b, se základním modem b - ces i d - f i a. Základní tón je zde tedy obklopen dvĺma malými sekundami, což rovnĺž úľinnĺ přispívá k náladĺ etudy. Jednotný proud hudby, kterou Slavický rytmicky strukturuje střídavĺ do 8/8 a 5/8 taktu, přerušuje

pasáž přes celou klaviaturu s ležícím basem. 8/8 dělí Slavický jako obvykle nepravidelně (3-2-3), 5/8 pak 3-2. Harmonicky se jedná o vrstvené zm. 5, resp. v. 6. Dynamicky řeší Slavický tuto etudu neobvykle – hned od začátku je forte, které trvá až do taktu 19 (mp), pak přichází 15-ti taktová gradace do místa návratu (A). Od taktu 47 nastupuje coda, Slavický opouští rytmický model etudy, namísto něj staví tokátovité sledy, které jsou propojeny s předchozím materiálem systémem komplementárních intervalů. Tato etuda je tedy v ostrém kontrastu s první esejí – dynamicky, charakterově i co do hudebního materiálu.

Následuje druhá esej (Largo). S první má společný dynamický oblouk, dále raz na barvu, některé figurace a absenci taktových čar.

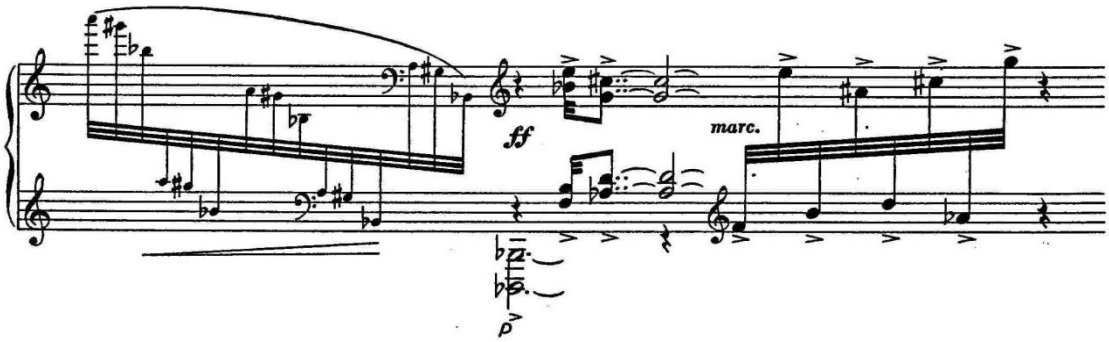
Ukázka č. 54



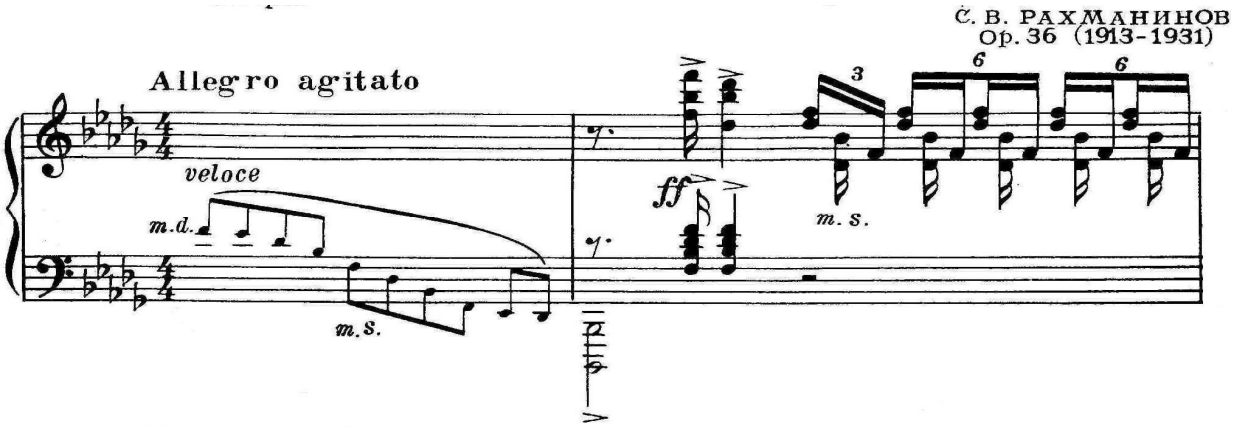
Liší se naopak větší rozmanitostí hudebního materiálu. Charakterové označení zephyroso nás upozorní na spjatost s náladou středního dílu finální věty Sonáty Zamyšlení nad životem (viz výše). Na rozdíl od první eseje, kdy je bas uveden až jako komentář k figuraci ve střední poloze nástroje, zde bas (fis) tvoří základnu, od které se odvíjí další. Nálada této eseje není tak stísněná jako u předchozí, většího pocitu svobody je dosaženo uplatněním širších intervalů v pasážích (ponejvíce kvarty). Stavebně je úvod řešen jako dialog basu, pasáží a melodického motivu, přičemž tento posouvá hudbu dále – má vždy otevřený konec. Intervalová komplementarita se uplatňuje i zde, stejně jako volná dodekafonie (v první pasáži zazní téměř všechny tóny chromatické stupnice). Po čtvrtém opakování základního modelu hudba vyústí krátkou gradací v Più mosso, které přebírá dialogické schéma úvodu a je myšleno jako fázová gradace. V tomto případě dochází ke vzepětí krátké pasáže z pp do ff, melodický motiv graduje stupňovitě (mp, mf, f), zatímco bas zůstává v pp. Vrchol gradace přináší modifikaci hudebního

materiálu (pasáže sestupné místo vzestupných, nový prvek telkovaného rytmu - Slavický jej používá zřídka a jen ve zvláštěvypjatých místech) s následnou tokátovitou kaskádou. Je zde patrná podobnost s hlavním tématem Rachmaninovy 2. Klavírní sonáty (rovněž b moll), i když patrně nezáměrná.

Ukázka č. 55 (Slavický: Etudy a eseje, č. 3)



Ukázka č. 56 (Rachmaninov: Sonáta b moll op. 36 ï 2.verze)

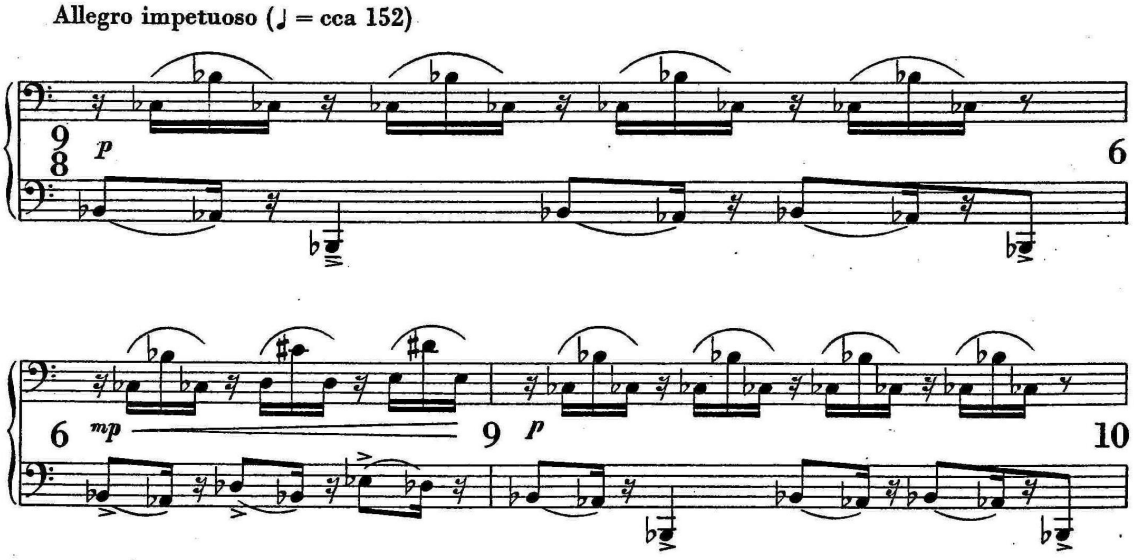


Po těch uvedeních tohoto modelu se Slavický vrací k úvodu skladby (Largo, tempo principale), které je obohaceno o prvky představené v Piú mosso, hlavní úlohu zde má melodický motiv. Velmi krátce poté přichází Molto animato, kdy se ozve stejná hudba, pouze v rychlejším tempu a vyšší dynamice. Přichází agogický vrchol skladby (avanti), kdy Slavický zhušťuje melodický motiv, aby hudba dále utichla až do spodního dynamického vrcholu eseje (Tempo I. Largo). Slavický zde na tichém basovém základě prudce vstoupí z martelatovými akordy ve fortissimu, což působí jako šok. Poprvé je v celém cyklu realizován pro Slavického příznačný princip příkrého kontrastu. Hudba se pak krátce dostane do hybnosti (Piú mosso) a následuje závěrečný díl Molto tranquillo, ma con moto. Autor zde varíruje souzvuky,

vytváří zajímavé barevné kombinace se množstvím alikvótních tónů. V poslední fázi tohoto oddílu dochází k závěrečné gradaci, kde původní asynchronní struktury rozeklané rytmicky a melodickými ozdobami dostávají syrrytmický ráz. Na rozdíl od předchozích dvou částí cyklu je tato esej neuzavřená (autor to signalizuje ligaturovanými obloučky poslední noty). Představuje pozoruhodné zvukové plástve, působí však především jako hudební drama.

Číslo 4 cyklu Etudy a eseje je opět etudou. Označení Allegro impetuoso naznačuje znovu velmi rychlé tempo. Celá skladba je postavena na dvou motivech ï statickém a dynamickém.

Ukázka č. 57



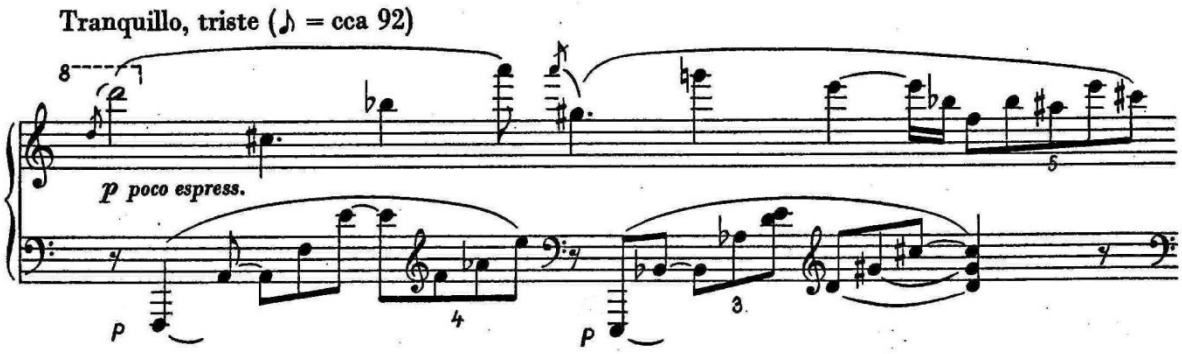
První vzniká opakováním a varírováním základního modelu, který je ohraničen dvěma čtvrťovými hodnotami, je dynamicky a harmonicky stabilní, druhý pak, přestože vychází stavebně z prvního, se profiluje jako pohybový jak ve smyslu dynamickém, tak harmonickém. Princip intervalové komplementarity je zde přítomen ve stavbě hlavy prvního motivu, což tvoří spojnici s první etudou. Tentokrát jde o komplementaritu dokonce dvousměrnou (b-ces-b a b-as-b). Výstavbu celku realizuje Slavický pomocí dynamiky, jejíž strukturu vyjádří graf (viz příloha, graf. č. IV)

Co do tvarů, které nám vyšly v grafu, rozeznáváme jehlany, sloupce a úseky. Jehlany jsou znakem krátkých gradací s návratem, sloupce náhlé dynamické zvraty (sub.p, sub.ff, sub.p), úseky představují fáze dynamicky stálé. Na první pohled zde

vidíme dynamickou rozeklanost celé skladby, jejíž charakteristikou jsou krátké gradace s okamžitým stažením se do pŤvodní dynamiky. V ţásti oznaţené b se stŚdají sub. Ff a pp, fáze c je kombinací obou principŤ. Tyto oddíly jsou rámovány fázemi stálé dynamiky (1,2,3), která pak ovládne závŇreţnou ţást etudy (d). Vžimneme si také, že zatímco v úvodu (a) jsou gradace s vŇtším rozestupem, v ţást c pŚcházejí velmi rychle po sobŇ ï zvyšuje se intenzita a zrychluje dynamická oscilace hudby. SouţasnŇ je graf potvrzením duality dynamického a statického motivu. Etuda je vlastnŇ velkou gradací, pŚţemž prostŚedky dynamiky se vyţerpávají v bodŇ b, a tak musí nastoupit jiné gradaţní momenty (napŚ zhušŠování gradací v ţase). Z grafu také vyplývá, že zde nemáme ani jedno zeslabení, veškeré posuny do nišších dynamik se dŇjí skokem.

Dostáváme se k ţíslu 5 cyklu Etudy a eseje, oznaţené Tranquillo, triste, která je ze všech nejkratší a nejménŇ technicky naroţná.

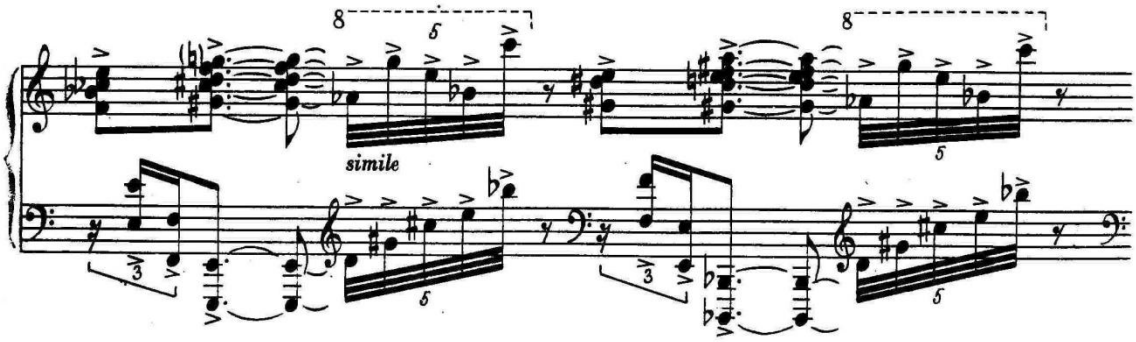
Ukázka ţ. 58



Esej má recitativní a polyfonní ráz ï vedoucí hlas v sopránu doprovází basová linie, která místy pŚebírá úlohu. PŚestože Slavický pracuje povŇtšinou jen s dvŇma hlasy, barevná paleta je velmi bohatá. Je to zpŤsobeno extrémnŇ širokými intervaly obou hlasŤ pod spojovacím obloukem. Autor hudbu staví pŚedevším na nezpŇvných intervalech. Zajímavý je rozdíl ve vedení hlasŤ ï zatímco soprán volnŇ levituje v prostoru a je rytmicky nepravidelný, bas má jednoznaţný stoupavý smŇr a pomŇrnŇ pevné rytmické schéma. FormálnŇ je tato esej nejjednodušeji definovatelná ï je to klasická A B A coda. RovnŇž dynamický plán je jasný ï jedná se o dlouhou gradaci se širokým vrcholem, závŇreţná coda pŚináší prudké ztišení do ppp, pŚţemž ţásti v krajních dynamikách si rozsahem odpovídají. Díl A je nejdelší, jeho

zvláštností oproti ostatním esejím je nepřítomnost jakýchkoli dynamických znamének. od jeho poloviny nastupuje gradace, která ústí do dílu B. Ten je charakterizován prací s dvěma motivy, akcentovanými akordy a synrytmickými kvintolovými postupy v dvaatřicetinách (tyto jsou diminucí předchozího gestnáctinového pohybu).

Ukázka č. 59

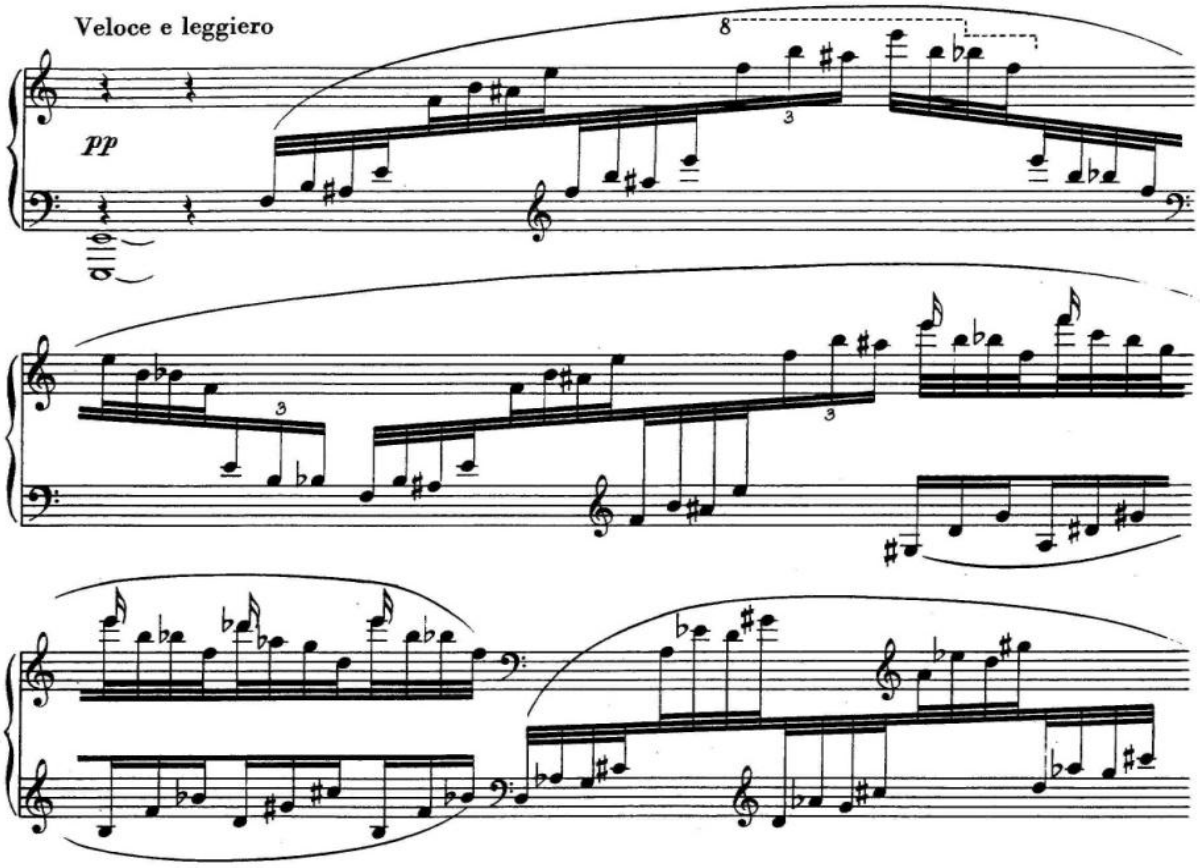


Díl B tvoří k předchozímu kontrast i melodicko i barevný princip střídá rytmicko i harmonický, dlouhé x krátké fráze, bez akcentů x akcentované všechny noty, piano x forte. Spojnici pak tvoří nezpěvné a široké intervaly a motivická provázanost. V závěru dílu B dochází k nahuštění hudebního materiálu s členěním 8/8 taktu 3-2-3, který se objeví v poslední etudě. Tempo principale, ma poco piú tvoří reprízu, která je ze začátku v původním znění, jen ve fortissimu. Tranquillo, triste začátku je proměněno v appassionato. Po odeznění základního modelu se propojuje část A a B v horizontálně i vertikální struktuře, zhušťuje se faktura až do vrcholu skladby. Krátkým předělem se dostaneme do cody, která vzniká zkrácením úvodního tématu v ppp.

Č. 6 má v cyklu zvláštní postavení, je etudou i esejí zároveň. Slavický tímto cyklus vyvažuje (3 etudy, 3 eseje, 1 kombinace). Skladba vzniká propojením obou žánrů i pro esej hovoří neexistence taktových čar, velké frázové oblouky, výrazná barevnost, pro etudu pak rychlé tempo a jednoduchost použitého hudebního materiálu. Tektoniku skladby tvoří velký dynamický oblouk pp i ff i pp. Celá etuda i esej probíhá v dvaatřicetinových hodnotách, které jsou podepřené dlouhými basovými tóny. Slavický, věren svému principu motivické duality, staví vedle sebe pasáže přes celou klaviaturu (prvek harmonicky statický) a sekvenčně řazené dvojhlasé figurace v rytmickém poměru 3:4 (prvek harmonicky dynamický).

Vzestupné pasáže jsou vystavěny z dvou zmenšených kvint (intervalově komplementární do oktávy), sestupné používají stejný tónový materiál, ale řazený po čistých kvartách. Kombinací zm. 5 a č. 4 vzniká pak druhý motiv, kde navíc pozorujeme skrytý dvouhlas.

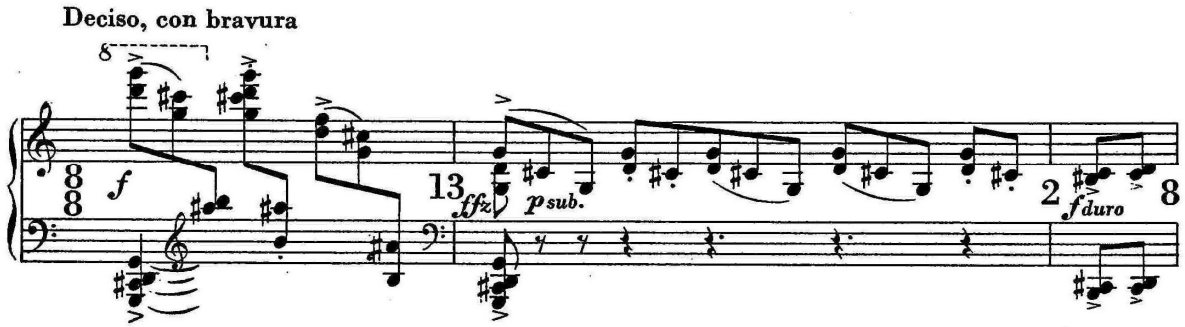
Ukázka č. 60



Slavický se drží tohoto modelu po celou skladbu, pracuje s harmonickou obměnou motivů. Vedle dvou základních motivů Slavický občas používá propojovací motiv založený na basovém postupu. V těchto momentech dochází ke zvýšení dynamiky. Slavický motivy umně varíruje, staví do různých souvislostí k basu, přesunuje do různých registrů klavíru. Hudba graduje stále pozvolna graduje, skrytý dvouhlas získává na výraznosti. Z gradačních důvodů pak Slavický v oblasti f a ff vkládá nový prvek ï dvojici akordů, které pozastavují jinak jednolitý lineární hudební proud. Hudba pak regraduje na základě postupu basu (Des, C, B) až k nejnižšímu tónu klaviatury subkontra A.

Č. 7 je poslední skladbou, etudou s označením Deciso, con bravura. Předchozí esejí - etudou si Slavický připravil půdu pro etudu s finálním vyzněním, efektním zavrţením celého cyklu. Charakterově je příbuzná s těmi skladbami pro klavír ï svou dravostí, útočností, bezprostředností, pozitivním naladěním. Je psána v ABA formě, stavebným materiálem jsou duolo - triolové rytmické kombinace v nepravidelných taktech.

Ukázka č. 61



Základní a téměř jedinou hodnotou je zde osmina. Metrické schéma vypadá vypadá takto

8/8, 13/8, 2/8, 8/8, 3/8, 8/8, 4/8, 5/8, 7/8, 8/8, 10/8, 8/8, 4/8, 8/8, 4/8, 5/8, 7/8, 8/8, 13/8, 6/8, 9/8, 13/8, 7/8, 8/8, 13/8, 5/8, 6/8, 13/8, 9/8, 3/8, 5/8, 6/8, 12/8, 13/8, 5/8, 6/8, 13/8, 5/8, 6/8, 4/8, 6/8, 4/8, 16/8, 13/8, 10/8, 8/8, 6/8, 8/8, 13/8, 8/8, 6/8, 8/8, 2/8, 12/8, 2/8, 8/8, 2/8, 12/8, 2/8, 8/8, 2/8, 10/8, 2/8, 6/8, 2/8, 6/8, 6/8, 6/8, 6/8, 8/8, 7/8, 8/8, 8/8, 8/8, 13/8, 12/8, 13/8, 2/8, 3/8, 8/8, 4/8 5/8, 7/8, 8/8, 10/8, 8/8, 4/8, 8/8, 4/8, 5/8, 7/8, 8/8, 13/8, 6/8, 6/8, 9/8, 13/8, 7/8, 8/8, 13/8, 5/8, 6/8, 13/8, 9/8, 3/8, 5/8, 6/8, 12/8, 6/8, 6/8, 6/8, 6/8, 12/8, 12/8, 16/8, 12/8, 8/8, 16/8 12/8, 8/8, 14/8, 9/8, 9/8.

Ze záznamu vyplývá, ţe aţ na 5 případů se metrum mění kaţdý takt. Slavický tento princip vyvaţuje jednotícím prvkem - za lomítkem je vţdy osmina. Čtyřikrát se ve střední části objeví po sobě 6/8 takt. Jedná se o výjimečné sekvenční posuny. Hned nato se objeví 3x 8/8, kdy se v druhém taktu hudba opakuje (se spodní linií o oktávu výţe) a ve třetím moduluje. Třetí případ je čtverné uvedení 6/8 taktu (sekvence). Následuje 2x 12/8 (gradace 2 stejných časových úseků) a v samotném závěru.

Tyto takty jsou pro etudu klíčové: ať na závěr, u kterého není metrum tak důležité, neboť zazní jen prvních pět osmin, se jedná o úseky, které posunují hudbu dopředu, jsou to takty gradační (všechny jsou opatřeny crescendy).

Z metrického pohledu se dá také usuzovat na silnou přítomnost hry jakožto tvůrčího principu. Máme pocit blízký výtvarné koláži nebo mozaiky. Takty za sebou nenásledují nevyhnutelně, jsou to fragmenty, herní prvky, které se střídají jakoby náhodně. Slavický nikde nepodal vysvětlení algorytmu této etudy, nicméně se dá směle prohlásit, že se jedná o nejvíce aleatorně laděné dílo cyklu.

Co se týče stavebného materiálu, vystačí si Slavický v zásadě se dvěma motivy. Druhý motiv je označen „duroň". Pokud vím, vyskytuje se tento předpis pouze u Janáčka, pro kterého jsou také příznačné prvky hudební koláže, a tak se dá dobře usuzovat na inspirační kořeny této Slavického etudy. Slavický se proti Janáčkovi ukazuje jako hravější, má větší potěšení z matematických kombinací a je všeobecně abstraktnější. Motivy lze také rozdělit na sestupné, stálé a vzestupné. Zde vidíme jasnou matematicko-geometrickou soustavu, kterou Slavický (možná podvědomě) vnímal a pracoval s ní. Motiv paralelních sekund je prvkem dynamickým, který se v následovném uvedení prodlužuje. Princip hry je dále patrný v rytmických kombinacích – posunech, synkopách, vynechání, přidání osmin, nečekaných pomlkách.

Poznámky k interpretaci *Etud a eseje*

Etudy a eseje jsou skladby, které bych na škále obtížnosti 1-10 označil za 9-10. Slavický byl jak známo výborný klavírista, rozuměl nástroji i klavírní technice ve vrcholné míře, navíc měl podle vlastních slov vždy ambici pojmout jakýkoli nástroj co nejvirtuózněji. Proto k interpretaci je třeba značné technické přípravy, interpretační jistoty, orientaci po klaviatuře, i jistého skladatelského záběru a anayltické schopnosti, neboť Slavický tento cyklus skládá především intelektem.

Ve vytváření celkové koncepce je třeba reflektovat dualitu virtuozity a filozofie. Kontrast mezi etudami reprezentujícími živelnost, prudkost, živočišnost a přímočarost a esejemi, které jsou jemné, kultivované, složité a mnohoznačné je velký a není na škodu jej ještě podtrhnout.

V ţ. 1 se musí interpret mimoŚádnŢ zabývat barvou zvuku. ChvŢjivé hudební struktury vyġadují citlivé koneţky prstŢ schopné nejjemnŢjġích nuancí. V pasáġích je tŚeba dbát na plynulost pŚi výmŢnŢ rukou. Otázkou je, zda lehce zvýraznit poţáteţní tóny v levé ruce tam, kde tvoŚí skrytý dvouhlas. Pokud ano, musí být toto velmi jemné, neboŠautor zmínŢné tóny neopatŚí akcenty. PŚedraġené tóny k trylkŢm musí být srozumitelné, ale ne pŚliġ výrazné. Délka a ţetnost trylkŢ mŢġe vést k nepŚijemnému napŢtí v ruce ï doporuţuje se lehký krouġivý pohyb v zápŢstí. Klavírista by mŢl mít na pamŢti výstavbu celku ï první strana skladby je nesena v pp-p, a je zde pŚirozené nutkání zesilovat, Ăít s hudbouñ, to by vġak vedlo k poruġení tektoniky eseje. Lze zvyġovat napŢtí, aniġ by docházelo k zesilování ï napŚ nenápadným zrychlováním, zkracováním trylkŢ. PomŢġe také orchestrace (víme, ġe Slavický zamýġlel tuto skladbu pŢvodnŢ jako klavírní koncert). Pod pasáġemi si lze snadno pŚedstavit flétnu, ve spodním registru klavíru violoncella a kontrabasy, ve vypjatých pasáġích pozouny, tuby. Potíġ mŢġe být v ţasovém rozvrstvení skladby pŚi neexistenci taktových ţar. Lze pojmout tuto skladbu rytmicky volnŢ, avġak rámcovŢ by mŢly být pomŢry mezi délkami not zachovány, jinak se u posluchaţe dostaví pocit bezbŚehosti.

Ţ.2 pŚináġí nŢkolik technických problémŢ

1) hra velmi dlouho velmi rychle a silnŢ ï je tŚeba dbát na to, aby napŢtí v ruce i pŚi stálé vysoké dynamice a tempu nebylo konstantnŢ vysoké - dŢslednŢ uplatŘovat princip akce ï reakce (zabrat ï povolit). V pravé ruce je k tomu prostor na prvních osminových dobách, v levé je tŚeba omezit napŢtí v ruce jen na nezbytnŢ dlouhou dobu nutnou k zabrání akcentovaného souzvuku. KromŢ toho je moġnost úlevy na neakcentovaných notách (3. a 8. osmina 8/8 taktŢ). Ve figuracích pravé ruky je také tŚeba najít nejvýhodnŢjġí cestu pro zápŢstí.

2) pŚekládání rukou ï levá ruka hraje sopra, zápŢstí pravé ruky zŢstává nízko, jinak levá musí opisovat pŚliġ velký oblouk a dochází k neġádoucímu zpomalení

3) v místŢ pŚekládání rukou v pasáġích hrozí nebezpeţí neplynulosti. Tuto nesnáz lze minimalizovat myġleným crescendem a decrescendem.

Ţ. 3 pŚináġí technické i interpretaţní obtíġe. Novým prvkem v pasáġích jsou tóny, které jdou proti smŢru pasáġe. V rámci zachování plynulosti se ruka k nim

nevrací, zůstává ve směru celkového pohybu. V některých momentech je výhodné nepodkládat palec, ale použít tzv. lisztovského prstokladu (výměna poloh ï malíček palec). Tato esej je ideální příležitostí pro prezentaci barevné škály a plasticity. Barevnost spočívá ve využití nesčetných kombinací na ose síla (váha) a rychlost úhozu jak horizontálně (v liniích) tak vertikálně (v souzvucích). Tak například v úvodu skladby rozlišíme bas (úhoz s trochou váhy a relativně malou rychlostí ï vytvoříme dlouhý tón s alikvótní potencí) a jeho předrazenou ozdobu (rychlý a velmi lehký úhoz ï zřetelný a krátký tichý tón), pasáž (velmi lehký a relativně rychlý úhoz, o něco pomalejší než u ozdoby ï střední poloha a rozostřená barevnost takovou rychlost nevyžadují), půlové cis v sopránu (rychlý a lehký úhoz ï ostrý, ťinkavý ñ tón), půlové fis ve střední poloze ï (pomalejší úhoz s větší vahou ï dlouhý tón s iluzí zesílení). Podle představy o světlosti/tmavosti preferujeme v ostinatech vrchní či spodní hlas. Budeme-li hrát oba stejně silně, vytvoříme hustší zvukové prostředí, ale bez stínohry. Ve třídobém akordu na třetím řádku eseje je vhodné poněkud zvýraznit as (chybí v tenoru). Gradaci zvýrazníme, když budeme zpočátku preferovat basové tóny a čím dál víc přidávat sopránu. Dobře rozlišujeme malé a velké noty v pasážích (malé mají výraznější barevnou, velké melodickou funkci). Důležité je také navazování motivů s rozličnou strukturou, jejich spojení do celků.

Č. 4 řeší tyto problémy: orientace po klaviatuře (skoky, překládání rukou), rotační pohyb paže (v pravé ruce) i prostou fyzickou a mentální výdrž ï neustálé přesuny rukou a harmonické změny. Tato etuda klade velké nároky na paměť ï zabývá se v podstatě jedním, neustále varírovaným modelem. Je zde proto zvláště vhodné analyzovat hudební materiál bez klavíru a pak přehrávat harmonickou kostru skladby (rozložené souzvuky hrajeme dohromady) ï to vede k vytvoření méně, zato silnějších vazeb v mozku, paměťní jistota se mnohonásobně zvýší. Co se týče celkové interpretace, je třeba mít na paměti, že hlavním formotvorným a vyjadřovacím prostředkem této etudy je dynamika (viz příloha, graf č. V). Na základě analýzy dynamické struktury je jasné, že etuda má jasné směřování vpřed, hlavním prvkem je zesilování, veškerá stažení dynamiky jsou řešena subity. Je také nutné rozvrhnout dynamiku na škále ï p ï mp ï mf ï f ï ff tak, aby se jednotlivé drobné diference neztíraly. Charakter etudy (impetuoso) velí, abychom respektovali délku drobných zesílení (nezačínali crescendovat dřív než je třeba), neboť bychom setřeli žádanou prudkost. Levá ruka je zde vedoucí, má i melodickou funkci. Vzhledem

k tomu, že hudba v pravé a levé ruce probíhá více méně ve stejné poloze, bude namístě znatelněji odlišit dynamiku těchto dvou pásem. Slavický si dal záležet na artikulaci (v levé ruce odtahy s akcentovanou hlavní notou, v pravé krátké oblouky). Chtěl nás tím zřejmě navést k tomu, abychom nehráli příliš rychle a nesetřeli energetickou náplň detailu. Technické problémy se týkají především jistoty hry v místech velkých skoků. Pokud nezvolíme příliš rychlé tempo, budeme moci naplnit požadavek autora na akcentaci souzvuků ve skocích. Soustředění přístom bude zřejmě na levou ruku – přímá kontrola obou by vedla ke zahlcení mozku a následnému kolapsu. Důležité je rozdělení tzv. impulsů (bodů, které při hře vědomě kontrolujeme, na rozdíl od zbytku hudby, která probíhá „automatickyâ z podvědomí). V místech harmonicky statických bude impulsem každá čtvrťová nota, v místech harmonicky dynamických pak pouze první doba v taktu. Tímto rytmem umožníme mozku, aby fungoval bez zmíněného přetížení, zároveň odlišíme hudbu laděnou vertikálně a horizontálně. Lze také říci, že diferencujeme impulsy krátké, rytmické od dlouhých, průběhových. Nakonec je třeba ještě dbát na jednotné tempo, můžeme nepatrně zrychlovat v zesíleních – podpoříme charakter impetuoso, rozhodně však nikde nestagnujeme.

V čísle 5 se musíme opět přepnout na hudbu lyricky-dramatického záběru. Srovnáním charakterů všech tří esejů (první – chvějivá neurčitost, druhá – vanutí, pohyb, třetí – klid, smutek) nám naznačuje, jakou funkci má poslední esej v celku. Bude probíhat v poryvech jako první dvě, je espresívnější, preferuje dlouhé tóny, široké frázové oblouky, povlovnou dynamiku. Vedoucím hlasem je zde soprán, který probíhá v širokých nezpěvných intervalech. Protože na klavíru není problém, na rozdíl od většiny nástrojů a zejména zpěvu, zahrát jakýkoli vzdálený interval ve zlomku vteřiny, vede to často k necitlivosti k intervalovému napětí. Velké melodické vzdálenosti, jako je tomu v této skladbě, je třeba překonávat výlí, převecky. Vede to k daleko procítěnějšímu a přesvědčivějšímu hudebnímu projevu. Hudba levé ruky má funkci harmonicky – barevnou, přestože obsahuje (v sekundových postupech) přijímá i melodickou úlohu. Rozeklaná rytmika klade na interpreta zvláštní požadavky: v rámci koordinace obou pásem si žádá přesnost, ovšem pouze relativní – nesmí být strojová, nýbrž respektovat jednak intervalové a harmonické vztahy, jednak směřování fráze. Dynamika hraje v této eseji opět důležitou roli – tvoří velký oblouk, a proto je nutné odolat pokušení předčasného zesilování. I tak je poco a poco

crescendo velmi dlouhé a přidávání musí být adekvátní tomu pozvolné. Zbytným přehlédnutím faktury si povšimneme důležitosti basu, od kterého se odvíjí každá nová fráze – má tedy funkci formotvornou a zároveň barevnou, neboť Slavický pracuje s množstvím postupně přidávaných alikvót (basová linie). V druhé části eseje se objevují typické vstupy krátkých hodnot do probíhajících dlouhých tónů. Dlouhé tóny musíme tedy udržet v uchu a pozornosti, jinak přerušíme jejich dlouhou linii. Některé úseky ve vrcholné části gradace (místa, která ustrnují na ostinátech a kde již není možné dynamické navýšení) si žádají pomoc agogiky (zrychlování a na samém vrcholu zadržení), jinak hudba již ztrácí gradační potenci. V této eseji se vyskytuje jen jedno místo psané v malých notách, proto má zvláštní barevnou funkci, ukazuje také na rodovou podobnost se esejemi předchozími. Místo k zamyšlení je dynamická souvislost mezi tímto úsekem a následujícím Tempo principale. Slavický chce malé noty hrát pp, velké pak ppp. Tento na první pohled absurdní požadavek lze splnit barevně úhozovým uchopením. Zatímco pp v malých notách hrajeme lehkým úhozem pouze konečky prstů (tóny budou rozpíjivé, kapkovité), následující ppp budeme hrát co nejpomalejším úhozem, avšak z ramene za značného tlaku (tóny budou sice velmi tiché, ale dlouhé, melodické).

Př. 6, jak již bylo řečeno, je nejvíce ze všech částí cyklu kombinací mezi etudou a esejí. Máme tedy úkol vyzdvihnout vlastnosti obou – na jedné straně barevnost, myšlenkový (frázový) oblouk, melodii, na straně druhé rychlé tempo, tah, brilanci. Ke zvukovosti eseje – základ tvoří mimořádně dlouhý bas (Slavický jej opatřuje ligaturními obloučky), nad nímž probíhají figurace, které přicházejí až po dvou dobách a nesmí přerušit trvání basu (vycházíme z ustoupivšího zvuku basu). Tento princip se pak uplatňuje i u všech dlouhých not, nejen basových. Figurace musí být hrány lehkým relativně krátkým úhozem (splnění požadavku zřetelnosti a zároveň barevnosti) v extrémně nízké dynamice. Samotné množství not totiž zapříčiní vyšší hladinu hlasitosti. Nezapomínáme na místa melodická (i skrytý dvouhlas). Zde je důležité dynamicky odstínit soprán, bas a střední hlasy. Impulsy budou v této etudě – eseji velmi řídké, reflektují dlouhé plochy (vlny) bez akcentů. V melodickém místě můžeme impulsy zhustit, avšak nepřidáváme na hlasitosti. Hudba se také nesmí tímto zbrzdit. I v této skladbě je třeba pečlivě dbát na přesnou dynamiku a vytvořit široký gradační oblouk, který bychom zničili předčasným zesilováním. Problém může působit melodické místo (pravá a levá v poměru 3:4).

Nejlépe uľiníme, kdyť nebudeme přesně vypoľítávat ľasové rozestupy mezi tóny, ale soustředíme se na noty hrané synchronně. Obtížné je místo v UKAZCE ľ. xy. Zde je dobré nepodkládat palce, nýbrž rychle přesouvat ruce do nové polohy. K zachování frázového oblouku je výhodné představovat si crescendo a decrescendo.

Poslední etuda cyklu (ľ. 7) klade asi největší nároky na technickou připravenost interpreta. Vedle překládání rukou, velkých skokť a změn poloh, prudkých změn dynamiky, přináší práci s netradiľními souzvuky (zejména septimami a sekundami). Efektivní prstoklad bude hrát v takových místech klíľovou roli vzledem k rychlému tempu skladby. Znovu se zde setkáváme s prolongovanými basy, které jsou střídány s basy krátkými. Artikulace kopíruje rytmické struktury. Dodržováním artikulaľních znamének je nejen zvýrazníme, ale ulevíme si také v technice (ruka při rťzných typech úhozť a tím diverzifikaci svalového napětí lépe dýchá). V této etudě jde znovu o dialektický vztah rychlosti a zřetelnosti. Obecně platí, že ľím je hra přesnější a zřetelnější, tím pťsobí rychleji, tudíž tempo skladby nemusí být zbytečně silé, abychom dostáli předepsanému Con bravura. Některá místa vyžadují více ľasu pro přesun ruky. Abychom zachovali plynulost, mťžeme poslední dvě osminy lehce zadržet (jako bychom hráli předtaktí). Vynikne tím také sforzato na první době. Je dťležité rozlišit sforzato a akcent. U Slavického jsou akcenty zřejmě chápány jako zdťraznění spojené s nepatrným prodloužením tónu, zatímco sforzata jsou prudká, přicházejí přesněji a jsou krátká. V některých místech se tato dvě dynamická znaménka objevují najednou. Je to souľasné dťkaz pro mé tvrzení o rozdílné délce obou (bas je prolongovaný). Při dodržování akcentace je třeba dbát na zachování fráze, neboť ta stojí v hierarchii hudebních prvkť výše. Pomťže to také v technickém zvládnutí obtížných úsekť.

Etudy a eseje představují interpretaľně a technicky nároľné dílo. Jednotlivé skladby lze hrát i samostatně, fungují ale především v celku. Také pořadí není náhodné – pozorujeme dramaturgickou posloupnost od neurľitosti první eseje k rozhodnosti poslední etudy. Interpret se musí vyrovnat s řadou specifických technických problémť, z nichž některé se v hudbě objevují až ve dvacátém století (např. netradiľně postavené souzvuky), a tudíž nevystaľíme s klasicko – romantickou technickou prťpravou. Mimořádné požadavky si Etudy a eseje kladou

na pamŋŠ interpreta. Nepovaǵuji za neprofesionální hrát tuto skladbu na koncertŋ z not, nicménŋ je témŋŚ nemoǵné zvládnout orientaci na klaviatuŚe a souļ asnŋ sledovat notový text. Pro kvalitní zvládnutí a pŚednesení díla je tŚeba nejen vniknout do jeho podstaty, ale získat i velký nadhled, aby koncertní provedení nepŢsobilo Ăupocenýmñdojmem.

5.4 NA BÍLÝCH I ČERNÝCH

Klement Slavický se také intenzívně zabýval komponováním pro děti. Skladby většinou vznikaly pro potřebu žáků jeho ženy Vlasty. Tato dílka se brzy stala velmi populární, jsou svěží, efektní, mnohdy technicky dosti náročná, vždy však přizpůsobená dětským rukám.

V roce 1957-58 vznikají dva klavírní cykly – *Na bílých i černých* a *Klavír a mládí*. Jsou určeny dětem mladšího školního věku (7-9 let).

Cyklus *Na bílých i černých* obsahuje 12 drobných skladeb, opatřených střídavě programní názvy a hudebními pojmy. Slavický chtěl patrně názvem vyjádřit, že jeho skladby jsou v zásadě snadné (na bílých), ale v každé se skrývá nějaká záludnost (i černých). Interpretační pokyny jsou dvojjazyčné (italsko – české). Většina skladeb je psána ve formě ABA.

1. *Deštivý den* je skladba řešící různý pohyb hlasů. Soprán probíhá v ostinátu, portamentu, jednotné dynamice, má barevnou funkci (kapky deště), zatímco melodie v altu je intervalově a dynamicky proměnlivá a vázaná. Slavický vhodně umísťuje melodický hlas až na třetí dobu, což usnadňuje zvládnutí problému. Dalším interpretačním prvkem jsou apostrofy (nádechy). Dítě se zde pocvičí i v prstokladu (podklad palce) a v přenosu ruky.

2. V *Invenci* (a moll) je použito střídavých taktů (3/4, 5/4), diatoniky i chromatiky. Slavický pracuje s modely obou hlasů, staví je na různé doby v taktu. Učí žáka vytvořit větší dynamický a agogický oblouk. V mikrodynamice se pak řeší zesilování se stoupající melodií. Opět se setkáváme s nádechy – tato poznámka patří jak hudebnímu cítění, tak ruce (odtažný pohyb zápěstí).

3. *Melodie* se přesouvá do G dur. Tato skladba je zaměřena na espresívní melodii (dynamika pp – f, použito je sub. p - echo) a cítění dlouhých frází (až gestitakových). Doprovod je záměrně jednoduchý, aby se žák mohl soustředit na vedoucí hlas. Učí prstokladům, které nejsou vždy nejvhodnější z hlediska pohodlnosti, ale více respektují potřeby hudby. Je to také vynikající cvičení na

rozlišení napětí různých intervalů. Poprvé se zde vyskytuje trojhlas s lineárním vedením hlasů.

4. *Mateník* je veselý tanec v tónině D dur, který prověřuje rytmickou zdatnost interpreta. Základem skladby jsou rytmické hry v taktech 4/8, 3/8, 2/8, přičemž jejich řazení je nepravidelné. Důležité je spojení rytmu, artikulace (odtahy) a akcentace. Obtíže pravděpodobně nastanou v místech, kde nejsou hlasy syrrytmické. V tom případě je třeba delší rytmické hodnoty v duchu rozdělit na menší. Žák se také učí pracovat s repeticemi a schématem prima/seconda volta, Slavický požaduje neopakovat stejně (prima volta p, seconda volta f). Technicky je třeba vyřešit místa, kde ruce hrají v těsném sousedství a překážejí si (nalézt vhodný prstoklad, nejlepší polohy rukou).

5. *Ostinato* seznamuje žáka s tímto hudebním jevem (třídobá figura v tenorové linii). Je třeba žáka upozornit, jaké charakteristiky mají ostinátní plochy (stejnosměrné napětí, směřování vpřed). Pozorný žák si všimne, že přestože je skladba bez předznamenání, je psána v tónině D dur (resp. kombinace lydického a mixolodický modu) ï skladba je připomínkou Slavického moravského období, což dokumentují i junácké přízvuky na třetí době. Ozdobám věnujeme zvláštní péči (hrajeme před dobou, dbáme, aby nenarušily melodický tok, hlavní tón je výraznější, ruce hrají spolu na třetí době). Slavický se zde hodně zabývá dynamikou, a to i v rozlišení obou pásem (soprán mp, tenor p).

6. *Ukolébavka* pro Haničku je mírnou skladbou v třídobém taktu. Její délka již přesahuje jednu stranu, bude tedy určena vyspělejším žákům. Interpretačních pokynů je zde hojnost (dlouhé i krátké legatové oblouky, odtahy, teunuta, ritardando, a tempo, nádechy). I když se jedná o ABA formu, repríza není doslovná, takže budeme nejvíce pracovat na formě a upozorňovat právě na rozdíly v expozici a repríze. Je to nutné také z paměťových důvodů. Nebude na škodu, když žáku rozebereme motivickou strukturu skladby. Melodie je zpracována variační technikou s postupným obohacováním původního trichordu. Je doprovázena ostinátní figurou, která občas vybočí z tetrachordu

c-d-e-f. Skladba je ukázkou skladebné techniky, kde motivy tvoří krouţky nebo stálejí ŕdo ulityň Pro takové skladby je charakteristický klid, ţastá opakování, dominance tóniky a dynamická jednota (celá skladby probíhá v rámci p ï mp. Novinkou bude pro malého klavíristu prstoklad v levé ruce (a1 ï 1. prst, b1 ï 2. prst, as1 ï 3. prst).

7. ***Ţal*** (S citem, ale ne příliţ pomalu) jiţ vyţaduje od ţáka velký emocionální vklad. Slavický ulehţuje soustředění se na výrazovou stránku technickou nenároţností skladby. Přerývaná melodie má svůj vrchol na ţtvrté době taktu, kam je třeba ji se zesílením dovést. Nestaţí vţak pouze splnit dynamický poţadavek, je třeba crescendo chtít, napnout vůli k vrcholové notě. Zde je prostor pro kantora, aby se zastavil nad hlubţími interpretaţními otázkami. Dramaturgie skladby je asi tato: díl a (piano) ï bolest vyjádřená vzestupem melodie, díl b (mf) ï bolest se pojí s touhou, naléhavostí (vyţţí dynamika, vyţţí tónina), díl a´ - bolest přechází v rezignaci (p - pp, ritardando, mizí dynamické poryvy).

8. *Ve střídavém taktu* je energická skladba delţího rozsahu, kde se střídají takty nejprve pravidelně (díl a - 2/8, 3/8), pak Slavický toto schéma opouţtí (díl b), aby se k němu opět vrátil v repríze (díl a´). Hlavním úkolem interpreta bude udrţet pevný rytmus, přţemţ na první doby v taktu je třeba si trochu poţkat, aby vznikl energický akcent a zároveň tenuto, tak jak to ţádá autor. Slavický opět metodicky zjednoduţuje jeden hudební prvek (tentokrát harmonii), aby se ţák mohl plně koncetrovat na zvládnutí rytmu.

9. Ve skladbě *Moravská píseň* se Slavický zabývá problémem agogických akcentů a tenut pouţitím modického materiálu moravského folklóru. První doba v taktu bude lehce protaţená, na první dobu druhého taktu bude dobré nepatrně poţkat, vynikne tak obrácený teţkovaný rytmus. Problémem bude zapojení levé ruky ï basová linii přechází na lehkou dobu ï nevyrazit. Dodrţování nádechů zde bude zvláţť důleţité, neboť jde o píseň. Ţák by si měl také povţimnout změn akcentace stejných rytmických modelů. Je třeba také rozliţit dynamický pásma, v crescendech se levá nesmí dostat na

dynamickou úroveň pravé. Tato skladby je také zaměřena na hru tercií – tu je na místě žáka použít o diferenciaci souběžných hlasů, zvláště pokud jsou tyto v úzké poloze.

10. *Pochodová* je ostře rytmická skladba. Její stavba a b a je definována přesuny ostinátních ploch z basového b na f a zpět na b. Po vnímavém žákovi budeme chtít, aby skladbu instrumentoval (malý bubínek, trubkaé). Probereme rozdíl mezi absolutním a relativním rytmem (rytmická figura prvního taktu bude nejúplněji, bude-li první osmina lehce prodloužena na úkor následujících šestnáctin, tóny opatřené zároveň akcenty i tenuty budou hrány s malým zpožděním). Z technického hlediska se skladba zaměřuje na hru „bicímň způsobem, přičemž největší obtíže budou patrně způsobovat repetované tóny (klíčový je zde správný prstoklad – střídání prstů s preferencí těch rychlých (2. a 3.)

11. *Malé preludium* je založeno na obměně rytmické skupiny šestnáctin. Je to klasický „prstolamň, kde si žák procvičí spojení mozku a prstů (nesmí dojít k situaci, kdy prsty předbíhají hlavu). Interpretačním problémem bude dlouhá fráze (motivy jsou „rozsekanéň, žáci mívají tendenci zapomenout na oblouk a hrát pauzy dýchavičně). Tomu pomůže vedení ruky – pravá opisuje spodní oblouk, levá horní. Nezapomeneme také na dynamickou výstavbu celku (p – poco a poco cresc. – f, sub. p, cresc. poco a poco, f, cresc. fz)

12. *Kozlíčkova polka* je veselým zakončením celého cyklu. Hlavním skladatelským principem je zde střídání čtyřtaktí (rozděleného na poloviny) a osmitaktí. Slavický toto členění zdůrazňuje dynamikou (čtyřtaktí – 2 takty mp, dva f, v osmitaktí je jednotná dynamika mf nebo f). Hlavní roli zde hraje artikulace, střídání legata, staccata, odtahů, to vše podpořeno akcenty a dynamikou. Střídají se místa artikulační jednotná s rozrůzněnými. Interpretačních pokynů je zde celá řada a tak bude největším interpretačním úskalím této polky jim vše dostát.

5.5 KLAVÍR A MLÁDÍ

Cyklus deseti charakteristických skladeb *Klavír a mládí* je druhým dětským klavírním cyklem Klementa Slavického. Vznikl v roce 1958, tedy o pouhý rok později než *Na černých a bílých*, proto nese podobné rysy Slavického hudební řeči i ve jsou zde patrné stopy folklóru (skladby s názvem *Moravská píseň*, *Moravská, Česká, Mateník* atd.) a někdy vycházejí z podobného hudebního nápadu. Cyklus Klavír a mládí poprvé vyšel v roce 1963 ve vydavatelství Panton a od té doby byl pro velký zájem znovu několikrát vydán. Byl věnován synu Milanovi; revize se chopila prof. Eliška Kleinová.

První částí cyklu je *Preludium*, jehož hudební materiál Slavický použil ještě v *Etudě č. 11* z *Dvanácti malých etud*. Autor používá 8/8 takt, který člení nepravidelně (3/8 + 2/8 + 3/8). Motivický materiál je vesměs diatonický, což rozrušuje linie levé ruky s proměnným intervalem (f + fis). Preludium je vystavěno ve dvou takřka identických dynamických obloucích, na konci druhého se přidávají chromatismy a hudba je zakončena autentickým závěrem (opět společný rys s Malými etudami). Jak vzrůstá dynamika, rozšiřují se intervaly (až na kvintu).

Milanova ukolébavka (č.2) je nenáročná houpavá skladba, která nevybočí z dynamického rámce pp + p + mp. Crescendo do mp je vlastně dáno zhuštěním faktury na čtyřhlas. Ukolébavka přebírá motiv Preludia (trichord c + d + e je obměněn c + d + es) a vytváří třítaktové fráze. Slavický používá střídavé takty (4/4, 2/4) i harmonii (c moll + Es dur). Žák se zde procvičí v úhozu legato a ve vedení dvou hlasů. Slavický je diferencuje dynamicky (mp, p); je třeba dbát na to, aby vedoucí hlas nepodléhal agogicky vedlejšímu (nekouskovat frázi čtvrtkami a čtvrťovými pauzami v levé ruce.

Třetí skladbou je *Toccatina*, která hudebně souvisí s 1. etudou *Malých etud*. Žák se seznamuje s tokátovou technikou, kdy melodii hraje levá ruka a zbylé tři šestnáctiny pravá. Vnímaví interpreti rozpoznají skrytý dvouhlas v partu pravé ruky. Označení Allegro ben ritmico je zde základním vodítkem, s akcenty je ovšem třeba šetřit - autor je využívá k zvýraznění harmonicky zajímavých míst. Slavický používá dva druhy akcentů - ostřejší (střídky) a delší (leváté akcenty). Skladba je na rozdíl od obou předchozích tonálně uzavřená (d moll). Jedinou dynamikou je zde forte, ovšem zdá se, že zde autor něco opomněl vypsat, neboť opakuje v závěru pokyn forte, aniž

se před tím dynamika změnila. Nicméně jednotný proud hudby s obsažnými útoky akcenty je základem interpretace.

Č. 4 *Česká* představuje úsměvnou a svěží skladbu využívající prvky českých tanců. Z d moll se dostáváme do D dur. Melodický part je často rozdělen mezi dvě ruce - Slavický myslel na to, aby i fyzické provedení této skladby žáka pobavilo. Autor používá své oblíbené akcentace (akcent spojený s tenutem) ve dětraz bude nepatrně zpožděný, posazený a délka noty důsledně dodržená.

Moravská (č. 5) nás přenáší do melancholické nálady táhlých moravských písní. Je psaná ve čtyřhlasu a mohla by být instrumentována jako smyčcový kvartet. Dbáme tedy na vedení hlasů a jejich barevné odstínění. Zvláště důležitý je dlouhý basový tón (doposloucháme do začátku osminového pohybu). V prostřední části se objeví disonance (m. 7), které je vhodné podpořit (i dynamicky ve z p se dostáváme do mf).

Opuštěné ptáče (č. 6) je zvukomalebná skladba plná změn. Mohla by být vlastně vzhledem k improvizačnímu charakteru napsána bez taktových čar. Od interpreta vyžaduje až hereckou dramaturgii. Skladba má dvě polohy ve motiv nesmělého cvrlikání a smutný zpěv. První motiv je sice napsán v taktu, ale je třeba jej chápat volně a neopakovat jej pokaždé stejně, také pomlky budou mít různou délku. V druhé části chce Slavický na dvou taktech zesilovat a zrychlovat, což zde vyvolává náladu úzkosti. Důležitou úlohu hrají koruny ve je třeba rozmyslet si, co se na nich odehrává ve většinou se jedná o strnutí a napjaté poslouchání ticha. Střední část tvoří Triste. Ocitáme se v tóninu b moll, vyhrazené u Slavického velmi smutným náladám. Naléhavost zpěvu je umocněna druhým hlasem ve spodní sextě a použitím malých sekund, které se posouvají stále výše. Melodie je prostřídávána cvrlikáním, které tvoří spojnici obou dílů a působí jako janáčkovská sčasovka. Závěr skladby jde do ztracena, z rytmické sčasovky se stává barevná skvrna (Slavický předepisuje pedál na celé tři takty).

Další neveselou skladbou, vyžadující značnou interpretační zralost, je *Zlý sen*. Hudba je opět vystavěna na dvou kontrastních motivech (úzkostný pohyb osmin v pianu v unisonu a energická, alarmující triola v druhém taktu). Slavický nechá druhý motiv nejprve utichnout, aby z něj posléze vystavěl gradaci ve m. 3 se zde uplatňuje jak vertikálně tak horizontálně. Vrcholem skladby je Molto vivo, kde se ve

fortissimu třikrát opakuje výstražný motiv. Dohru tvoří oba motivy v pianu. Tato skladba je náročná na práci s dynamikou, rytmem, ale hlavně na charakterizaci hudebních myšlenek.

Nesmělé jaro (č. 8) je souputníkem improvizačně ladného č. 6. Rozdíl je v živosti (Animato, Molto vivo oproti Timidamente) a tonalitě (č. 6. moll, č. 8 dur). Skladba je janáčkovsky „roztrhaná" na motivy. Slavický používá široké spektrum délek not (od dvaatřicítek po tóny trvající 17 dob), motivický dualismus je zde reprezentován párováním taktů úsečných a melodických. Ve skladbě zaznívají zvuky přírody (cvrlikání, kukačka). Formální schéma skladby je ABA, coda, přičemž provedení pracuje s melodickým motivem v diminuci. Repríza je doslovným opakováním expozice, coda uklidňuje náladu do ztracena.

Elegantní *Melancholický valčík* (č. 9) je předposlední skladbou cyklu. Slavický zde pracuje jen s jedním, vnitřně nekontrastním motivem, což je pro něj netypické. Také nálada con eleganzia se v jeho tvorbě nevyskytuje příliš často. Skladba plyne hladce v osminách a čtvrtkách. Basová linie tvoří doprovod, který osminovým pohybem vyplňuje soprán v místech půlových hodnot. Tento komplementární princip funguje také obráceně.

Slavického opus Klavír a mládí je zakončen Baladou, která představuje nejzávažnější a také nejobsažnější část cyklu. Je vystavěna ze dvou kontrastních dílů s návratem (ABA). Slavický se v dílu A (Calmo, quieto) znovu obrací k modalitě (lydická s moravským nádechem ï typická sestupná zv. 4), v dílu B (Appassionato e vivo, affetuoso) osciluje mezi h moll a b moll. Kontrast je také v dynamice (mp x f), v délce frází (čtyřtaktové x dvoutaktové), ve faktuře (monodie x polyfonie), v metru (stálé 2/4 x střídavé 7/8, 4/8) a samozřejmě v charakteru (klidně x živě a vážně). Pojítkem je umístění hudby do střední polohy nástroje a absolutní délka obou dílů. Balada o třídu převyšuje interpretační i technickou náročnost ostatních skladeb cyklu, může být chápána jako přubířský kámen pro ambiciózní mladé interprety.

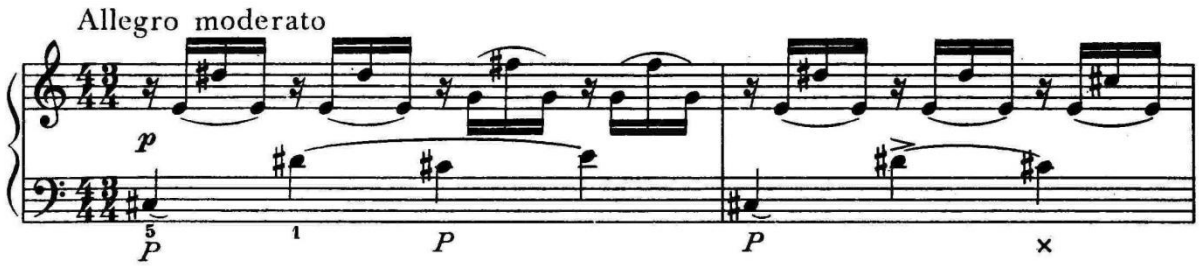
5.6 12 MALÝCH ETUD

V roce 1964 a 1965 vznikají dva příbuzné klavírní cykly – 12 malých etud a Etudy a eseje. Zatímco první mají opravdu instruktivní ráz a jsou určeny dětem, Etudy a eseje jsou rozsáhlým dramatickým cyklem, kde je etuda pojata koncertně.

Malé etudy představují poměrně ojedinělý počin v moderní české klavírní literatuře; jsou to mimořádně nápaditá a hrálesky i posluchalesky vděčná dílka, která patří k základnímu repertoáru ZUŠ. Patří mezi skladby vyšší náročnosti než je cyklus Na černých i bílých - nejlehčí jsou odhadem určeny pro 3. ročník, nejtěžší pak pro 6. – 7. Ročník ZUŠ. Slavický měl zřejmě zájem na tom, aby byly ihned uvedeny do praxe, a věnoval je významné klavírní pedagožce Elišce Kleinové. Je samozřejmě možno je hrát odděleně, nicméně tvoří propracovaný cyklus se stupňující se náročností.

Už *Etuda č. 1* – Allegro moderato ukazuje na zaměření na technické problémy moderní hudby – je to patrné v harmonii a intervalice (vrstvení v.7) a v metru (střídavé 4/4 a 3/4 takty).

Ukázka č. 62

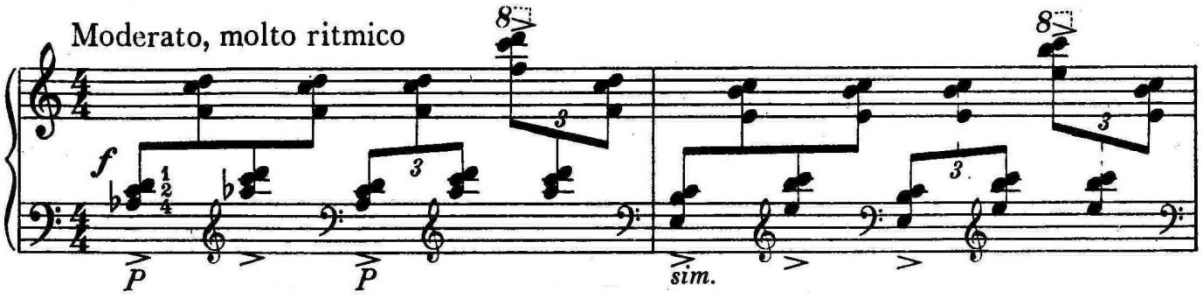


Rovněž už se zde jasně rýsuje souvislost s Etudami a esejemi – skladba tvoří velký dynamický oblouk p – mf – f – mf – f - mp – p. Tonalita se mění s basem po dvoutaktí. Je zde uplatněn komplementární rytmus, který bude předmětem technického zvládnutí (dokonalá návaznost rukou) - tento hudební prvek spolu s autentickým durovým závěrem skladby ukazuje souvislost s Bachovými Malými preludii a fugami. Dalším úkolem je poněkud problematická výměna synkopického pedálu, s tím související barevné ztvárnění obou zvukových pásem a rozlišení stupňovité dynamiky a pozvolného zesilování, resp. zeslabování. Vnímavý interpret

pak rozpozná skrytý dvouhlas ve figuracích pravé ruky. Ten bude v pŕímĎém vztahu k melodické linii vedoucí levé ruky.

Etuda ľ. 2 tvoŕí k první charakterový kontrast (melancholie x rozhodnost).

Ukázka ľ. 63



Je založena na sedmi harmoniích (změna na každý takt). Traktace taktu je 2 duoly ľ 2 trioly ľ lehľí a těžší technická variace. Technicky se etuda soustŕedí na pŕekládání rukou, hrajících akordy - cvičí orientaci po klaviatuŕe. Je dobré využít akcentů jako impulsních bodů ľ zvýší se jistota hry.

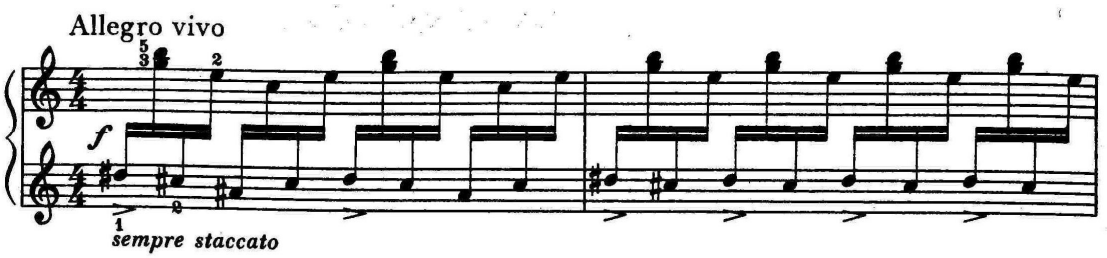
Etuda ľ. 3 je ze všech nejhranější ľ její atraktivita spočívá v živosti a nápaditosti tokátových figurací, pŕesunech akcentů, krátkých a dlouhých crescendech. Zajímavé je sledovat hustotu důrazů a jejich lokaci.

Takty	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Počet akcentů	2	4	2	4	2	2	4	4	5	5	5	5	8

Z tohoto schématu se nám vylouply 4 fáze etudy - A ľ takty 1-4, B ľ 5-8, C ľ 9-12, D ľ 13. V části A se vystŕídávají takty s dvěma a třemi akcenty, v části B se k sobě dostávají takty se stejným počtem akcentů. Část C pŕedstavuje gradaci, na jejímž vrcholu je část D s akcentací na každé osmině. Hlavní úkoly budou tedy v oblasti rytmiky, která nesmí být ovšem pouze mechanická, nýbrž citová (potěšení z akcentů). Obvyklým problémem pŕi hraní tokát bývá zaostávání jedné z rukou

(vŇtġinou té, která hraje synkopované rytmy). Cviļíme z pomalého tempa pŚ dokonalé sluchové kontrole.

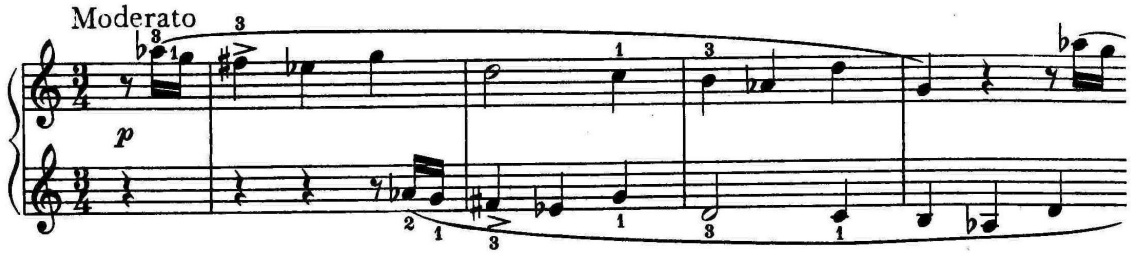
Ukázka ļ. 64



Obtíġe mohou pŢsobit takty, kdy se ruce stŚdají ve hŚe na bílých a ļerných klávesách, tam je tŚeba najít nejvhodnŇjġí cestu a postavení rukou. Tato etuda mŢġe být dobrým cviļením k *ToccatŇ* ze *TŚ skladeb pro klavír*.

Etuda ĺ. 4 pŚnáġí náladovou zmŇnu ï je mírná a lyrická. Je psaná technikou dvouhlasého kánonu.

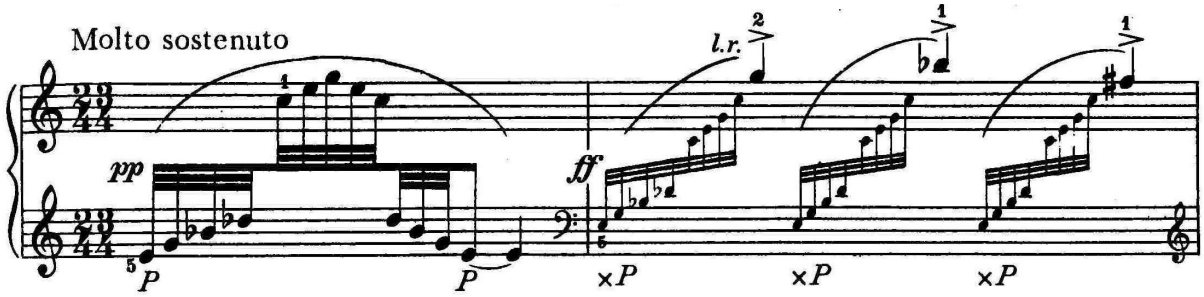
Ukázka ļ. 65



Smutná nálada skladby je dána sestupnou melodií s vyuġitím malé tercie a zmenġené kvarty. KromŇ polyfonní propracovanosti si ġádá barevné odstínŇní obou hlasŢ. Je vhodné vġdy upozornit na nástupy hlasŢ po pauzách. NejvŇtġím úkolem bude udrġet ġirokodechou frázi v legatovém pohybu a vystavŇt dynamický oblouk.

Etuda ĺ. 5 je zamŇŚená na rychlé rozloġené akordy.

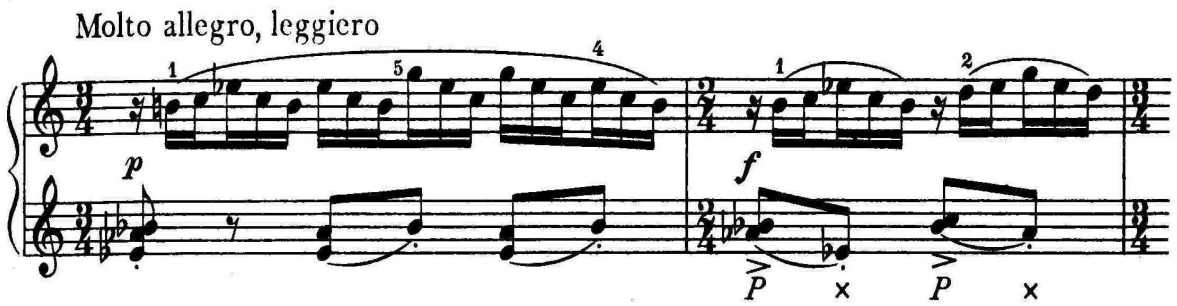
Ukázka č. 66



Slavický komponuje vždy dvojice taktů se stejným harmonickým základem. U skladeb tohoto typu je vhodné uvědomit si a přehrávat harmonickou kostru skladby, žák totiž mívá fóbii z množství not a neuvědomuje si, že se jedná o relativně jednoduché harmonické postupy. Přestože v obou jsou rychlé dvaatřicetinové noty, je zde rozdíl v zápisu – velké a drobné noty. Tuto nuanci je vhodné zdůraznit – velké noty budou i při své rychlosti melodické, zatímco drobné noty jsou arpeggiovitého charakteru a budou opravdu znít jako rozložený akord, který má své vyústění v čtvrťové notě. Sled čtvrťových not druhého taktu pak tvoří melodii – je obtížné při technické náročnosti tohoto taktu dbát na melodickou klenbu. V této etudě je třeba se dále soustředit na návaznost rukou a prudké dynamické kontrasty.

Etuda č. 6 (Molto allegro, leggiero) je nejdelší skladbou cyklu s formou ABA.

Ukázka č. 67

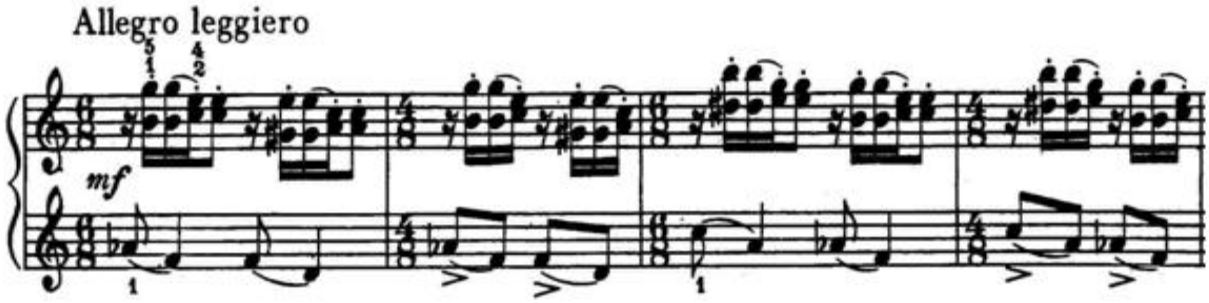


Základem je šestnáctinový triolový pohyb, který Slavický varíruje (vynechávání prvních dob, akcentace, tenuta, podpoření skrytého dvouhlasu). Autor střídá metrum 3/4 a 2/4, přičemž 2/4 takty působí dojmem vsuvky nebo janáčkovského vpádu, jsou také často podpořeny výběží dynamikou a akcentací. Celá etuda se nese v pozitivním lydickém modu. Na interpreta je již kladeno množství technických nároků – prstová technika šestnáctinových běhů, skoky, překládání

rukou, výdrž v dlouhých pasážích ve forte. Obvyklas se vyskytují figurace chopinovského charakteru. Dobré vyznění etudy bude jen ve velmi rychlém tempu, které lze docílit za pomocí lehkého úhozu a nevelkého poloh tu impulzů.

Etuda č. 7 je hudební dvojče č. 6. Je také označena Allegro leggiero, probíhá ve střídavých taktech, má svůdnou náladu a modální strukturu.

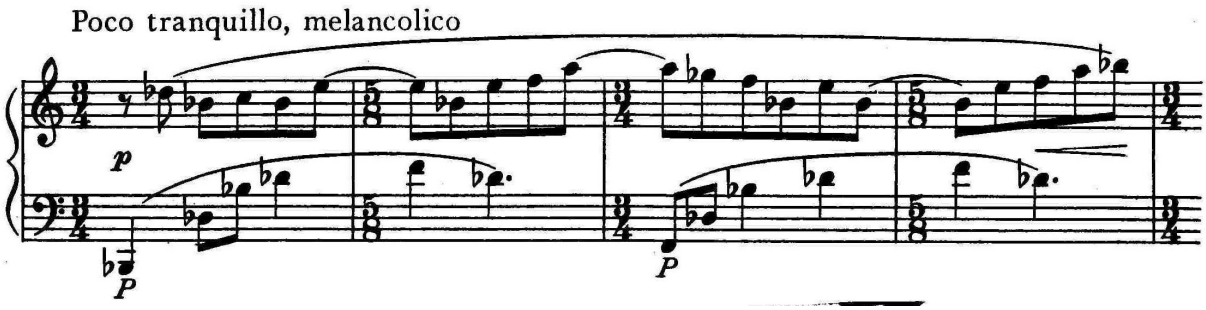
Ukázka č. 68



Hudba opět probíhá v dvojici taktů, přičemž druhý takt vzniká zkrácením prvního (vypadává 3. a 6. osmina) a liší se od něj i charakterově (akcentované osminy). Etuda vyžaduje precizní artikulaci (pravá ruka staccato a odtahy, levá odtahy s různou mírou zdůraznění), která však nesmí být brzdou frázi. To je možné jen za aktivní spolupráce zápěstí (na druhé a čtvrté osmině se přidává váha, se zvyšujícím se tempem se však pohyb minimalizuje). Žák si zde procvičí souzvuky v pravé ruce, nejprve sexty a tercie, pak zv. kvinty, sexty a septimy, nakonec trojzvuky.

V *Etudě č. 8* se navracíme do melancholické nálady.

Ukázka č. 69

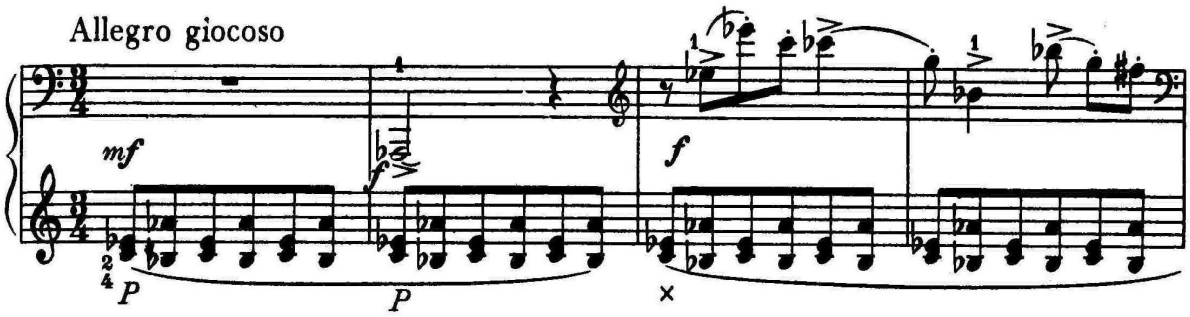


Je celá nesena v legatovém osminovém pohybu, kterému obvyklas v doprovodu sekundují noty čtvrťové a čtvrťové s tečkou. Oba hlasy mají relativní nezávislost,

pojítkem je harmonie. Ocitáme se v b moll, v tónině, která je u Slavického vyhrazena náladám bolestným a bezvýchodným. Charakter podporuje i střídavé metrum (3/4, 5/8) – 5/8 jakoby nemohlo dopovědět poslední osminu. Práce s širokými intervaly připomíná esej č. 5 z Etud a eseje. Rovněž zde půjde o práci s barvou zvuku (bas jako alikvótní základ, doplňovaný rozloženým akordem v tenoru, nad nímž se klene melodie), citění intervalů úzkých a širokých. Zvláštní pozornost vyžadují ligaturované noty posledních osmin v taktu – je třeba, aby nezastavovaly hudební proud (pomůže cítění crescenda). Výstavba etudy p – mf – p - pp - cresc. - f – dim. p – pp ukazuje na dva oblouky – menší a větší. Slavický v této etudě nepředepisuje prstoklad, který je ale velmi potřeba, jednak z důvodů artikulačních, jednak paměťových.

Etuda č. 9 je příbuzná *Etudám č. 6* a *7*. Slavický ji nadepsal Allegro giocoso a vystihuje zde různé druhy žertu – od dobrosrdečného přes posměvačný až k jízlivému.

Ukázka č. 70

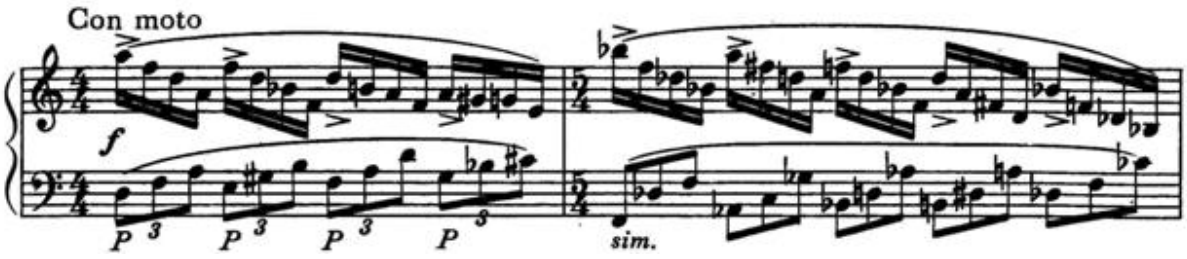


Bas a tenor tvoří harmonický základ etudy (vévodí zde mixolydická septima), nad nímž energicky poskakuje melodická linie, která využívá proměnných intervalů (m., v. 6, m., v. 3). Melodie v dynamicky vypjatých místech přibírá tercii nebo kvartu. Interpretační pokyn duramente odkazuje k Janáčkovi. Zajímavý je kontrast obou pásem – basotenorová linie je stálá, opakující se, harmonická, má stejnosměrné napětí, je čistě legátová, bez akcentů, zatímco sopránová je nestálá, neperiodická, melodická, se střídavým napětím, artikulačně rozeklaná, s akcenty. Obtíže při vykonávání skladby nastanou nejspíše v levé ruce (nepříjemné střídání 4. a 5. prstu). Doporučuji hrát zvlášť basovou a tenorovou linii, kombinovat oba hlasy (1. Osmina z basu, 2. Z tenoru a obráceně), hrát v pianu, v různých artikulacích. Problematická bude i rytmická koordinace všech pásem - je vhodné si vypomoci

impulzními body. Ľistotŋ hry lze pomoci cviľením pravé ruky zvláġŠ poslepu a utvrzováním se v klávesách na tŋġkých dobách a synkopách.

Etuda ľ. 10 Con moto pŚnáġí kombinaci kvartol v sopránu a triol v tenoru v protipohybu. Základem je skrytý dvouhlas v obou pásmech, který tvoŚí osu skladby i ruky (mírné pŚesunutí tŋġigtŋ dlanŋ smŋrem k malíľku).

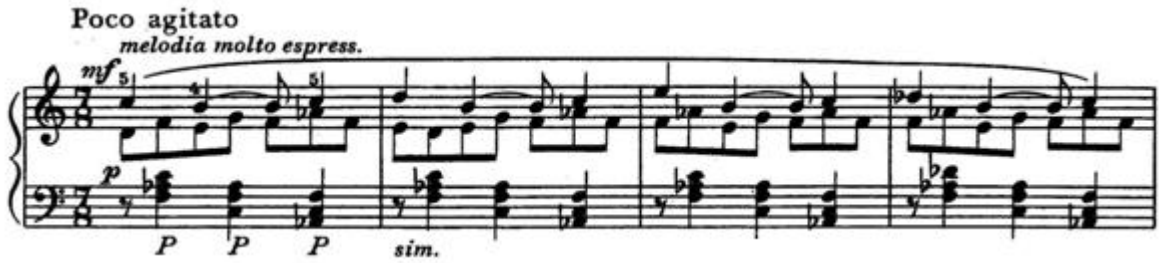
Ukázka ľ. 71



Druhá polovina etudy Animato je harmonickým cviľením, které mimodŋk upozorŘuje interpreta na nutnost harmonické analýzy etud ï výraznŋ tak ulehľíme hlavŋ. Animato je pojato jako stupŘovitá gradace a regradace (p ï mp ï mf ï f ï ff ï mf ï p ï pp). Obtíġná místa se nacházejí na taktových ľarách (skoky v obou rukou). Zde není vzhledem ke vzdáleným intervalŢm nutné být metronomicky pŚesnŋ na 1. dobŋ, je tŚeba interval pŚeklenout sluchem a správný ľas potŚebný ke pŚesunu rukou vyjde pŚirozenŋ.

Etuda ľ. 11 Poco agitato je neklidnou skladbou rotující v ľisté f moll krouġící kolem kvinty c (melodický postup ï c ï h ï c ï des ï h ï c ï e ï h ï c ï des ï h ï c).

Ukázka ľ. 72

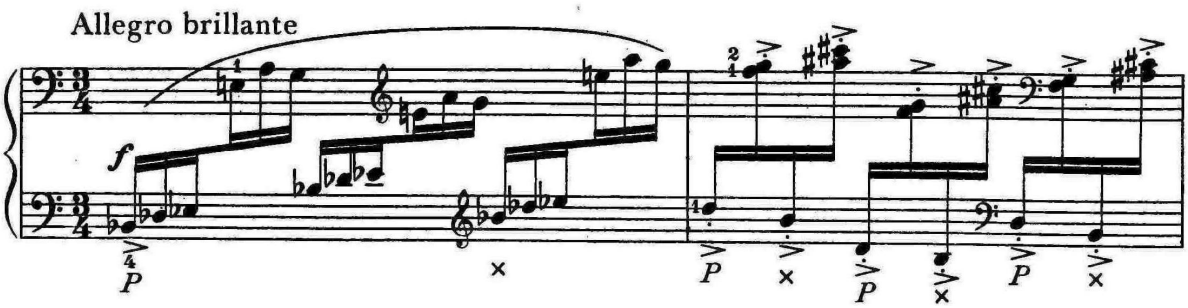


Nepokojnost je podpoŚena stoupajícím postupem altu a synkopovaným doprovodem basové linie. Etuda je zformována jako ġest ľtyŚtaktí, pŚľemġ kaġdá zaľíná na jiné harmonii (f moll ï cis moll ï Fis dur - A dur - f moll - f moll). Aġ poslední ľtyŚtaktí opakuje pŚedcházející harmonii. Od tŚetího ľtyŚtaktí nastupuje gradace useknutá ve ff

s korunou, na ej pichází zopakování za átku s tonální stabilizací (sub. p, závr v pp). Nejv tgí pozornost zaslougí melodie (poznámka Slavického ï melodia molto espressivo), která musí být dokonale legatová (za pispn ní synkopického pedálu). Alt je naproti tomu mogno hrát lehce a není tieba jej zcela vázat. Potíge mge init tvorba velkých ploch pi rznorodém zpracování jednotlivých pásem (zejména je tieba pieklenovat pomlky na prvních dobách v basové linii).

Závre ná *Etuda . 12* je virtuózním zavrgením celého cyklu. Skladba pracuje se dvma motivy, které se pravidelni stídají ï se vzestupným triolovým pohybem gestnáctin a sestupnými duolovými gestnáctinami.

Ukázka . 73



Tyto dva momenty jsou opt zalogeny na principu ostrého kontrastu (duoly x trioly, vzestup x sestup, legato x staccato, bez akcent x s akcenty). Triolový pohyb je tieba chápat jako vlnu, nerytmizovat (kromi akcentu na 1. dobi ï vlna dostává po áte ní energii), zatímco v duolovém di sledni akcentovat vgechny noty. Harmonicky je skladba zalogena na vrstvených zv. 4, resp. zm. 5, takge má velmi expresívní ráz. Skladba a tím celý cyklus koni í autentickým závrem ï tím se kruh uzavírá, neboŠ první etuda jej má rovni g.

5.7 SUITA PRO KLAVÍR NA 4 RUCE

V roce 1969 se Slavický na pisání své geny Vlasty znovu obrátil k mladým klavíristm ve Suiti pro klavír na 4 ruce. Suitu tvoi ty i ásti ï Balada, Hry, Smutná ukolébavka a Zbojnický tanec. V tomto díle se znovu objeví stopy moravského folklóru, zejména v Baladi a ve Zbojnickém tanci. Známý hudební kritik Eduard

Herzog k předmluvě k 1. Vydání Suity (vydavatelství panton) poznamenává: *„V posledním desetiletí napsal, počínaje klavírní sonátou Zamyšlení nad životem, řadu klavírních, varhanních a komorních děl (Etudy a eseje pro klavír, Fresky a Invokaci pro varhany, Suitu pro hoboj a klavír, Partitu pro housle atd.) Stále stupňovaná výrazová exponovanost, která se projevuje v harmonické, melodické a polyfonní faktuře hudební věty a je v podstatné míře nesena též diferencovanou a složitou rytmikou, jež se zcela uvolnila z pout pravidelné taktové metriky, toto vyhrocování brilantní expresívnosti od jednoho díla k druhému potvrzuje, že Slavického návrat k instrumentální a komorní hudbě není ohlédnutím zpět k minulé tvůrčí etapě. Kruh se uzavírá jen zdánlivě, vývoj skladatele pokračuje dál na vyšším stupni syntetického sloučení uměleckých výsledků předchozích. Přitom působí v tvůrčím rozvoji Slavického od začátku a stále tytéž hudební síly: dravý hudební temperament, žhavá emoce a vytříbené slohové cítění, zakotvené v hudebních dojmech z rodného prostředí. Slavický je typem skladatele, jenž má svůj vyhraněný umělecký cíl a neuchyluje se od cesty, kterou si jednou vytyčil.“* Přestože je hudební matiriál ve Suitě z důvodu interpretační přístupnosti i prosté technické hratelnosti zjednodušen, najdeme zde opravdu všechny podstatné rysy skladatelova uměleckého světa.

Úvodní *Balada* je vážná, melancholická až úzkostná skladba. Už od počátku je zřejmé, že ji Slavický cítil orchestrálně - v úvodu si lze například snadno představit trombóny a bicí v basové linii, dřeva ve středních hlasech a smyčce s trubkami ve vysoké poloze. Slavický podporuje plynulost ve vyprávění smutného příběhu jednotným metrem (bývá to u něj spíše vyjímečný jev). Skladba je tonálně zakotvená (cis moll).

Hlavní téma je uvozeno krátkým mohutným úvodem ve fortissimu využívající celé klaviatury. Slavický se předehrám většinou vyhýbá; používá ji jen ve skladbách zvláště závažných. Čtyři takty zazní v plné síle (akcenty na každý tón a navíc sforzáta), pak přichází náhlé ztišení do piana spojené se zešíhlením faktury (dvouhlas). Hlavní myšlenka je označena *melodia molto espressivo* ï z orchestrálního úvodu se přesouvá pozornost k sólistovi. Zpěvní hlas je zprvu nesen v úzkých intervalech, převážnou m. 2, s dynamickým nárůstem se pak osmiluje a dosahuje m. 7. Slavický používá klasické harmonie s množstvím průtahů, s disonancemi na těžkých a konsonancemi na lehkých dobách. Faktura je zde velmi

hustá, neboť doprovodné pásmo seconda je kogaté, ag pŋtihlasé. Slavický hojnŋ vyugívá ostinát, která opougtí ag v gradaci (od taktu 17). Tím je zaruļ ena dramatická úļ innost vrcholu. Pochettino piú mosso pŚnágí jen nepatrnŋ modifikovaný hudební materiál hlavní myglenky, hlavní rozdíl je v kontrastních taktech (pŚznaļ ný jev Slavického kompoziļ ního systému) : první takt je nesen v legatu, je výraznŋ lineární, smŋŚuje vpŚed, dynamicky promŋnlivý (crescendo), bez akcentŢ, v tougebné náladŋ, zatímco druhý je non-legato, vertikální, zakotvený, dynamicky stálý (mf), s akcenty, charakterovŋ pevný. Hudba této vedlejgí myglenky ústí zpŋt do hlavní (Tempo I), tentokrát ve fortissimu a jegtŋ hustgí podobŋ neg na zaļ átku. Faktura je velmi prokomponovaná ï pŚidává se pohyblivý bas, dvaatŚcetinové bŋhy, zdvojují se hlasy. V závŋru skladby zazní dvakrát téma úvodu v marcatissimu, keré je prologeno modifikovaným hlavním tématem. Výraznost úvodního tématu je jegtŋ zvýgena zhugtŋním basové linie, chromatismy v tenoru a osminovým pohybem v pravé ruce seconda. Skladba se uzavírá ztigující se hudbou vyrostlou z hlavního tématu.

Balada pŢsobí velmi kompaktnŋ, pŚes prudké dynamické kontrasty se základní nálada pŚligi nemŋní, zŢstává trudná, nŋkdy slavnostnŋ tragická, jindy melancholická. Interpretaļ ní problémy budou spoļ ívat zejména v souhŚe ï ve spoleļ ném cítŋní nálady, horizontály a vertikály. V úvodu pŢjde zejména o spoleļ né dotagení basového tónu ke tŚetí dobŋ. V hlavním tématu pak o cítŋní odtahŢ a drobných dynamik. Napŋtí stoupá k první dobŋ, na které je agogický i dynamický akcent. Pochettino piú mosso ï zmŋna tempa je zŚejmŋ jen pocitová. V Tempu I je dŢlegité zachovat plynulost jako v pŢvodním znŋní, jinak dojde na dlouhé ploge k tŋgknutí (zhugtŋný hudební materiál k tomu tíhne).

Hry (ļ . 2) ukazují jinou výraznou tváŚ Slavického hudební Śeļ i ï hravost - a to nejen jako charakterovou vlastnost, nýbrg jako primární tvŢrļ í princip. Hravost se v hudbŋ pojí zejména s motivickou prací a v rámci ní hlavnŋ s rytmem. Druhá skladba Suity je hudební hŚļ kou ug jen tím, ge se zde ag na vyjímky pracuje se jediným rytmickým modelem ï triolovým pohybem osmin. Slavický pracuje s akcentací - pravidelnou pulzaci na 1., 4. a 7. dobŋ v taktu obmŋňuje pŚesunem akcentŢ na lehké doby, nebo akcentuje vgechny osminy ï to se dŋje zejména v závŋru frází se zesílením. Tento princip se pojí se systémem pomlk, které jsou zde stejnŋ významným hudebním prostŚedkem jako znŋjící hudba. Je mogné je chápat

rytmicky (skrytŇ pulzovat) nebo je Ăposlouchatñ (efekt zastaveného ļasu), nejlepġí je kombinovat obojí, resp. rozhodnout o vhodnosti pouġití v konkrétním pŚípadŇ. Dalġím momentem, který podporuje princip hry a který je pro Slavického charakteristickým, je pouġívání stŚídavých taktŢ ï zde 9/8 a 6/8. Tento skladebný postup vyvŇrá z moravské i ļeské lidové hudby (mateník). Harmonie je zde formotvorný prostŚedek, její zmŇna znamená zaļátek nového oddílu. Slavický mŇní v prŢbŇhu skladby tonální zakotvení, nejļastŇji se objevuje lydický modus. Hry jsou velmi nároļnou skladbou na souhru vzhledem k nutnosti pregnantního rytmu a k neustálým zmŇnám rytmických modelŢ a akcentace.

Smutná ukolébavka tvoŚí tŚetí ļást cyklu. Ukolébavka je oblíbeným ġánrem autora (dalġí najdeme v cyklech Klavír a mládí a Na bílých i ļerných). Kolébání je zde vyjádŚeno rytmickým modelem v partu sekundu. Z pochopitelných dŢvodŢ v podobných skladbách Slavický opouġtí systém stŚídavých taktŢ a prudce kontrastních myġlenek. Autor pouġívá úzkých intervalŢ, zejména sekund. Motivy opisují oblouk (uzavírají se v rámci taktu). To vġe vyvolá náladu mírnosti aġ ospalosti. Slavický ponechává v opakováních tématu melodickou linii v podstatŇ v pŢvodním tvaru a obohacuje part sekundu o neobvyklé harmonické postupy. V jedenáctém taktu se pŚesouváme z c moll do e moll. Na základŇ srovnání obou tónin rozhodneme o barevném rozliġení obou ļástí (e moll zde vychází svŇtleji, proto potlaļíme bas a vyzdvihneme sopránovou a altovou linii). Hudba ġplhá do vyġġích melodických pater, aniġ by se zvýġila dynamika. E moll po dvanácti taktech pŚejde zpŇt do c moll. Slavický zde kombinuje hlavní melodický motiv z harmonickým motivem doprovodu. Zcela na závŇr zamíŚí opŇt do e moll, takġe konec vyzní otevŚenŇ.

Zbojnický tanec je posledním ļíslem cyklu, kruh se uzavírá i co do slohového zamŇŚení (Balada i Zbojnický tanec nesou rysy moravského folklóru). Ocitáme se opŇt v lydickém modu. Slavický vyuġívá houfnŇ ostinát, Ăjunáckýchñ pŚrazŢ, typických moravských sestupných modálních intervalŢ. Hudba má výraznŇ rotaļní charakter, coġ jednak umocŕuje taneļnost, jednak ukazuje na spjatost s východní proveniencí. V tomto tanci jsou pouġity rŢzné druhy akcentŢ, a proto je tŚeba dobŚe rozliġovat zejména sforzato, které má u Slavického funkci ostrého, rytmicky pŚesného dŢrazu a akcentu s tenutem, které je mŇkļí ï jedná se o dlouhé tóny. Moravskost lze spatŚovat i v doprovodném hlasu, kde se dudácká kvinta stŚídá s lydickou kvartou a

sníženým VI. stupněm. Slavický opět střídá dva ostře oddělené motivy, které se vzájemně doplňují i melodické (osminy a čtvrtky) s rytmickými synkopami (kombinace dvou šestnáctin a osminy). Celá úvodní myšlenka je na ostinátním d, po jejím odeznění (15. takt) přichází přesun do h lydické. Z čtvrťových dob hlavního motivu se stává samostatná jednotka, která zde spolu se synkopovým motivem působí jako úderný protipól k melodii. Zvláště působivé jsou nonové akordy ve vrcholu středního oddílu. Po dvaceti taktech přichází zkrácená repríza, která kombinuje hudební materiál expozice a provedení. Virtuózní závěr je traktován 3 + 3 + 2 v 4/4 taktu.

5.8 TRISTE A KOZLÍČKOVA POLKA

Kolem roku 1957 vzniká dvojice krátkých čtyřručních skladeb *Triste a Kozlíčkova polka*. Skladby vyšly v roce 1969 v Edici Lidových škol umění.

Triste je trojdílná skladba v pomalém tempu, využívající moravismy (sestupné terciové kroky spojené s teč kovaným rytmem) a proměnné intervaly (m., v. 7). Je psána v ABA formě (Lento – Animato ed appassionato – Tempo I.). Svým charakterem je příbuzná *Smutné ukolébavce* ze *Suity pro klavír na čtyři ruce* s tím rozdílem, že v této skladbě jsou použity střídavé 3/3 a 2/4 takty, které dodávají skladbě atmosféru neklidu. Lento je neseno ve smutné až bezvýchodné náladě (ostinátní d v base, sevřenost v tetrachordu g – a - cis – d). Často se objevují akordy terciové příbuznosti (d moll – fis moll, b moll). Posledně jmenovaná tónina převládá v Animatu ed appasionatu, které má atmosféru vyzpívané bolesti (žirží intervaly, soprán a alt unisono, dynamika forte). Hudba se v Tempo I. Je opakováním začátku. Po osmi taktech dochází k náhlému vzepětí (použit motiv ze středního dílu), které však trvá jen dva takty a hudba končí v rezignaci. Při interpretaci je třeba dát si pozor na to, aby sekund dynamicky nepřekrýval prim, neboť má převahu čtyřhlasu proti dvouhlasu.

Kozlíčkova polka je přepisem původně sólové skladby (č. 12 z cyklu Na bílých i černých) pro 4 ruce. Slavický přidává alt, který kopíruje v terciích a kvintách sopránovou linii. V doprovodu se objevuje navíc ostinátní c v basu a osmino-šestnáctinová figurace v tenoru. Přestože je faktura dosti hustá, nemělo by to mít vliv

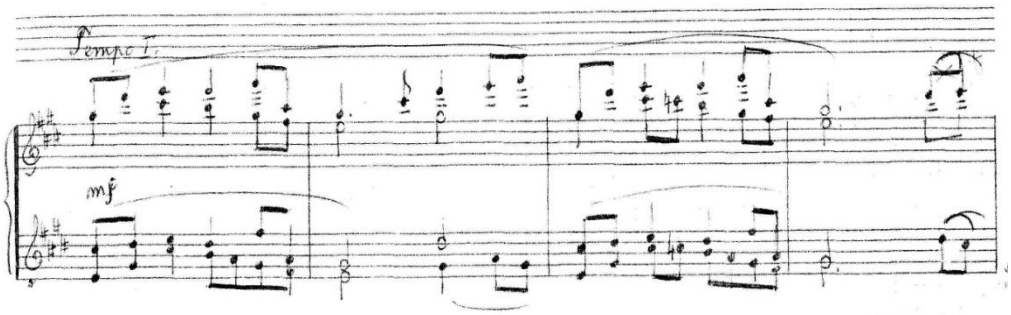
na lehkost a taneĺnost, kteru skladba potŕebuje. K tomu pŕispŇje správná diferenciace hlasŤ a stŕídmý pedál.

5.9 PÍSEŇ DOMOVA A FURIANT

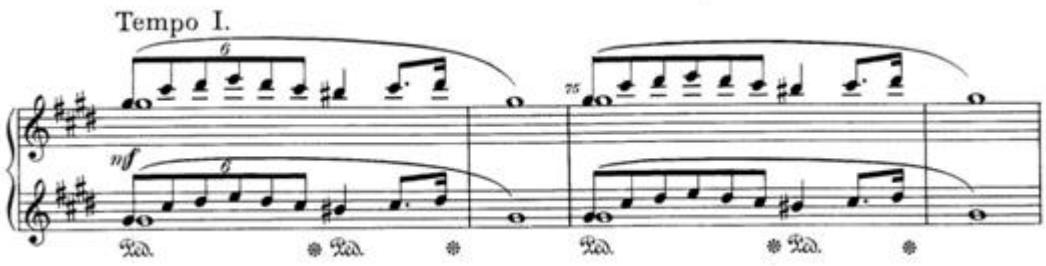
V roce 1971 Slavický napsal další dvojici skladeb pro klavír na 4 ruce, která reprezentuje Moravu (PíseŇ domova) a Ľechy (Furiant), jak to sám autor uvedl v podtitulu. Slavický se uchyloval k národním tématŤm v nejtŇších dobách jak pro národ, tak pro nŇj osobnŇ. Zdá se, že v tŇchto dílech myslel na Dvoŕáka ï vyplývá to z výbŇru hudebního materiálu.

PíseŇ domova je tichá, ale expresívní skladba, které vévodí tklivá melodie, podpoŕená propracovaným polyfonicky ladŇným doprovodem. Pŕed jejím uvedením zazní úvod ï pŕíznak díla vážného obsahu. Tato skladba je velmi pŕíbuzná DvoŕákovŇ 6. ĺásti DvoŕákovÝch Legend op. 59ï obŇ jsou v cis moll, mají krátké uzavŕené fráze, intervalika melodie je v rámci sexty atd.

Ukázka ĺ. 74 (K. Slavický ï PíseŇ domova)



Ukázka ĺ. 75 (A. Dvoŕák ï ĺ. 6 z cyklu Legendy, op. 59)

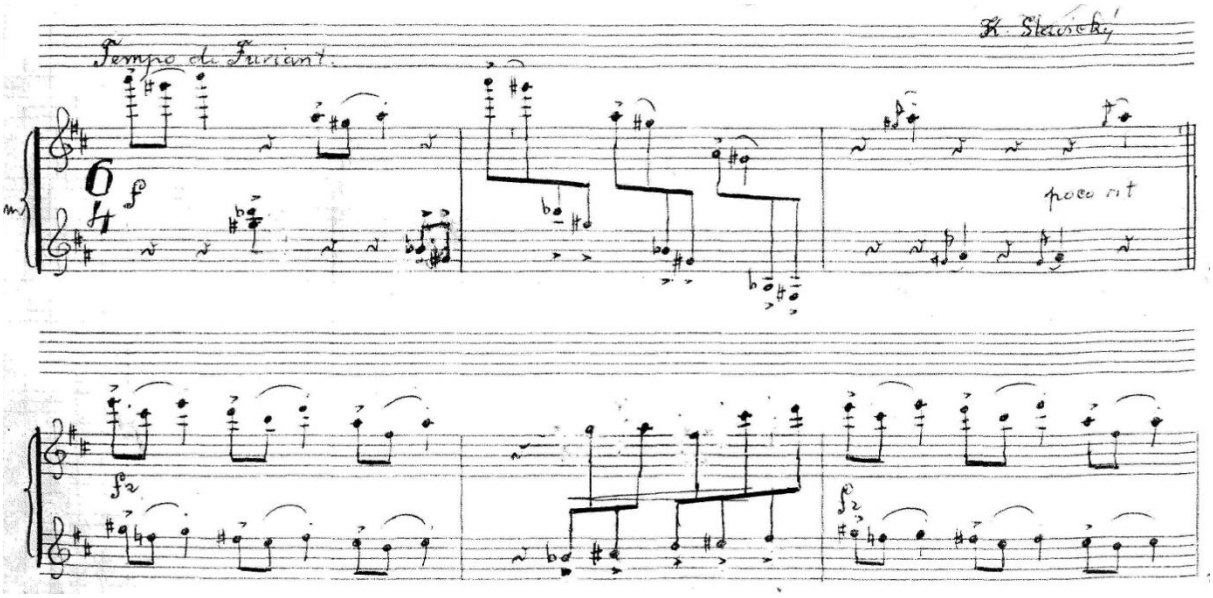


Slavického styl je stŕízlivŇjší a používá více modality. Dynamika nevybočí z rámce p ï mf, ale v žádném pŕípadŇ se nejedná o skladbu nenáročnou nebo elegantní. Velká naléhavost pŕijde ve stŕedním dílu (Pochettino animato), kde se ozývají teskné a

prosebné tóny deklamované ve stylu moravské lidové písně. Po zopakování úvodního dílu přichází coda, ve které zazní melodie v augumentaci, čímž je podpořena závažnost vyslovené myšlenky.

Furiant ukazuje na vliv Dvořákův už jen prostým názvem. Dále nalezneme souvislosti s 8. Slovanským tancem (rytmizace basové linie, stavba dvoutaktových frází).

Ukázka č. 76



Furiant je psán v ABA formě, přičemž úvod je razantní a živý, postavený na dvoutaktích složených z dvou kontrastních myšlenek (statické členěné po dvou a dynamické s členěním po třech), střední díl (Trio) pak melodický, espresívní (členění po gesti). Rozdíl mezi oběma díly je jak charakterový, tak stavebný (pohyblivé struktury úvodu střídají ostinátní plochy středního dílu). Spojovací oddíl, který využívá materiál úvodu, připraví zkrácenou reprízu. Skladbu uzavírá virtuózní coda.

5.10 DOMA U KLAVÍRU

Jedním z posledních Slavického opusů je pětidílný cyklus krátkých skladeb s názvem *Doma u klavíru* (v podtitulu Snadné skladby pro malé pianisty). Je charateristický výrazně dur-mollovou tonalitou, diatonikou, výrazností charakterů a celkově zjednodušeným stylem.

Dudácké pastorále, komponované v pastorální tónině F dur, je postaveno na dudácké kvintě s předraženým 7. stupněm. Slavický dále pracuje s doprovodnými hlasy (kvinta se mění v sextu, dublování melodie v decimách). Dynamika mezzoforte trvá od začátku do konce, také harmonie je jednoduchá (Slavický využívá pouze tóniku a dominantu). Skladba je interpretačně nenáročná, snad jen pozor na dodržování délek v dudáckých kvintách (pomlka před změnou harmonie).

Druhá skladba nese název *Pochodem*, kráčí pevně až vojensky. Nálada je stálá, stejně tak i dynamika (forte). Žák zde musí uplatnit pregnantní rytmus, nepatrná zadržení (naťlápnutí) před některými prvními dobami podtrhne pochodovost skladby.

Ukolébavka (č. 3) je jedna z mnoha skladeb tohoto názvu. Tato je ze všech nejdiatoničtější a nejméně konfliktní. Skladba plyne až na výjimky v čisté G dur a ve dvouhlase. Kromě ztišení před středním oddílem je dynamika stálá (mp). Hlavním úkolem interpreta bude nalézt krásný zvuk, aby skladba vyzněla zpěvně a líbezně.

Ozvěna (č.4) je krátká melodická skladba psaná formou kánonu. Slavický pracuje výhradně s modem c – dis – e – g – a. Jedná se tedy o alterovanou pentatoniku se zvýšeným 2. stupněm. Tato instruktivní skladba má za úkol naučit žáka vést samostatně dva hlasy.

Mateník pro Tomáška (č. 5) je podstatně rozsáhlejší a komplikovanější skladbou než všechny předchozí. Je psán ve střídavém taktu (4/4 – 2/4 – 3/8). Také zde pozorujeme částečný vliv pentatoniky, tentokrát ve spojení s lydickým modem. Toto rytmicky nápadité dílko připomíná svou deklamací dětské říkánky. Slavický si pohrává s akcenty, rytmickými modely, dynamikou, metrem, harmonií (vyskytují se zde postupy, které známe z tří skladeb pro klavír – akordy vzniklé vrstvením intervalů). Ambiciózní malí pianisté se nespokojí s pouhým rytmicky dokonalým provedením díla, z rytmu by měli mít navíc potěšení.

5.11 AMOROSO

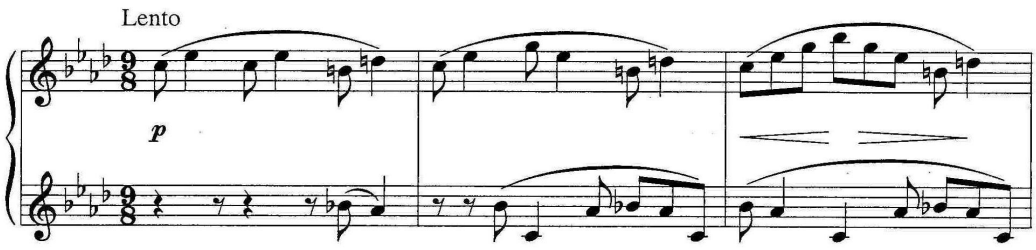
Nakonec bych chtěl pojednat o cyklu čtyř klavírních skladeb Amoroso. Skladby vznikaly v různém období skladatelova života. Syn Klementa Slavického, hudební

skladatel a muzikolog Milan Slavický, komentuje vydání cyklu (Amos editio, 2004), takto: *„Nejstarší z nich je Jituška, lyrická, ale klavírně náročná skladba z roku 1939, napsaná jako gratulační hudba k narození skladatelovy neteře Jitky. Rodiče právě narozené Jitušky byli skladatelova sestra, zpěvačka Anna Vondrovicová – Slavická a její manžel, klavírní virtuos Dr. Otakar Vondrovic, jehož interpretační úroveň mu autor zjevně na mysli. Capriccio amoroso vzniklo podstatně později – v roce 1974 pro pořad Lyry pragensis AMOROSO, moderovaný Iljou Hurníkem, v němž zazněla nová díla řady skladatelů a básníků věnovaná manželkám autorů. Skladbu, která má vysloveně virtuózní charakter, premiéroval na zmíněném veče ru Ivan Klánský. Pořadově ze stejné doby pochází i Jarní rondo, které je, tak jako řada autorových dalších klavírních děl, určeno vyspělejším amatérským hráčům, což je i případ nejmladší skladby ohoto souboru – tím je Lento poetico (1984), vytvořené jako přednosová skladba pro vyspělejší žáky hudebních škol. Technické nároky těchto dvou skladeb jsou proto z uvedených kompozic nejnižší, ale svým lyrickým charakterem Jarní rondo i Lento poetico dobře doplňují tento soubor dosud nepublikovaných autorových klavírních skladeb.“*

Jestliže rozdělíme klavírní tvorbu Klementa Slavického na skladby koncertní a více či méně instruktivní, cyklus Amoroso stojí někde mezi. Lento poetico a Jituška inu ukolébavku bychom tedy řadili spíše ke skladbám pro mladé klavíristy (i když rozhodně ne začátečníky), Capriccio amoroso a Jarní rondo jsou virtuózní skladby, se kterými bude mít co dělat i pokročilý student konzervatoře a mohou stát samostatně jako skutečné koncertní kusy.

Lento poetico nese rysy posledních instruktivních děl – zjednodušení hudebního materiálu.

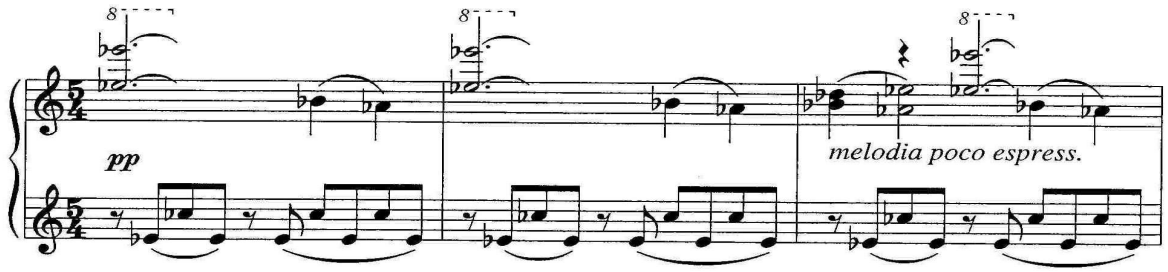
Ukázka č. 77



Tato skladba má ať minimalistický nádech ï vyrŢstá z jednoduchého melodického modelu postupným pŚdáváním tónŢ, a to jak v sopránu, tak v doprovodném hlasu. Slavický v prŢbĎhu skladby staví tento model do rŢzných harmonických vztahŢ. PŚestože má Lento poetico tŚdílnou formu, nepracuje už se žádným pŚdaným materiálem. Harmonicky je zajímavé z hlediska promĎnných melodických stupŕŢ (zejména II. ï h, b)

Jitřní ukolébavka je další (podle doby vzniku vlastnĎ první) ze série skladeb tohoto názvu. Je pŚipsána Slavického neteŚi.

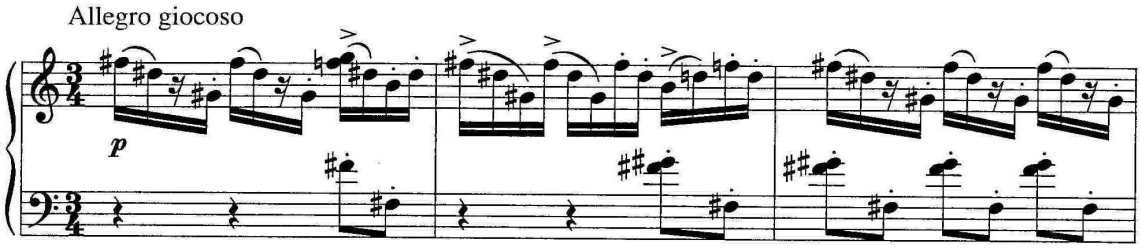
Ukázka č. 78



Také v tomto díle se objevují minimalistické postupy (ostináto, varírovaný doprovod na jedné harmonické funkci, hra s pásmy, postupné pŚdávání dalších hudebních prvkŢ). Ukolébavka pracuje s barvou zvuku (zvonivé oktávy v diskantu, tichý doprovod, espresívní melodie), není na škodu si skladbu orchestrovat (na zač átku napŚ triangl, viola, hoboj).

Jarní rondo spadá do kategorie skladeb, ve kterých hraje hlavní roli rytmus a rytmické hry.

Ukázka č. 79

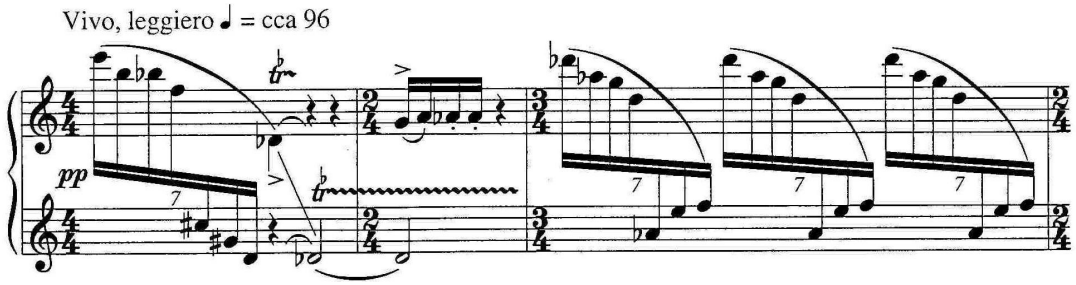


Toto dílo je místy ať dŕezovĎ cítĎné (č lenĎní osmi šestnáctin 3-3-2, odtahy s následnou pomlkou, množství krátkých, úseč ných tónŢ). Skladba se z pŢvodního

jednoduchého rytmicko-melodického nápadu rychle komplikuje ve vyšších sloškách, což přispívá ke výstavbě gradace. Přibírání dalších pásem a rozšiřování původních se děje do samého virtuózního závěru skladby.

Slavický na konec cyklu staví obvykle nejzávažnější nebo nejpropracovanější skladbu, stejně je tomu i u cyklu Amoroso. Že pointa této série přichází nakonec, je jasné z názvu skladby – *Capriccio amoroso*.

Ukázka č. 80



Najdeme zde mnoho společných rysů z Etudami a esejemi (kombinace velmi rychlých pasáží s dlouhými trylky, přítomnost tří kombinujících se rytmicko-melodických modelů, vrstvené intervaly a jejich komplementarita, využívání celé klaviatury, bohatá barevnost). Dynamické změny se dějí skokem (pp, mf, f), dlouhá plocha ve forte ústí v předražený trylek se sforzátem (opět narážka na zmiňovaný cyklus). Také závěr skladby (Lento) je příbuzný z některými esejemi, zejména v použití barevných skvrn v různých registrech klavíru.

Kompletní seznam díla Klementa Slavického je uveden v příloze.

6. CHARAKTERISTICKÉ RYSY SLAVICKÉHO KLAVÍRNÍ TVORBY - SHRNUTÍ

Základní charakteristika hudební řeči: expresívnost, radikálnost, virtuozita, v pomalých vrstvách mysteriózní lyrika; princip prudkého kontrastu a komplementarity, naplnění aristotelské jednoty v mnohosti (kontrastní a jednotící hudební prvky), „morseovkovitostˮ (princip teček a čárky, resp. rytmického poměru 2:1 – jen vyjímečné použití tečkovaného rytmu), bohatá motivická práce. Číslo 3 – třídílná forma s návratem, vnitřní členění jednotlivých částí často po třech, třikrát opakovaná schémata, tritón, trichord

Charakteristika hudebních prvků

a) forma – třídílnost, nejčastěji ABA, bez úvodu, ten je použit jen u zvláště závažných děl. Výstavba celků – většinou využití dvou až tří ostře ohraničených motivů, které jsou k sobě postupně vřazeny většinou na základě kontrastu, jsou antagonistické nebo dialogické. Názvuky janáčkových časovek, časté využití toccaty. Kombinace rotačního a lineárního principu (motivy opisující kruh, resp. úsečku)

b) rytmus – hlavní výrazový a formotvorný prostředek, princip hry, někdy až aleatorní, výraznost, „morseovkovitostˮ (viz výše), využití střídacího principu

c) metrum – časté využití mateníkových rytmů, střídavých taktů

d) harmonie – častá modalita, zejména lydická. Pevné tonální jádro. Akordika je založena na vrstvených intervalech (např. několik m.6 ve vzájemném intervalovém poměru m. 3). V Etudách a esejích rozšířená tonalita, atonalita až názvuky dodekafonie, občasné využití clusterů

e) melodie – instrumentální, neperiodická, využití nezpěvných intervalů, sestupných intervalů charakteristických pro moravskou lidovou píseň.

f) dynamika ï s rytmem hlavní formotvorný prostředek. Ľ asté využití gradací. Ve spojitosti s principem několika dialogicky postavených motivů rozlišuji gradace jednoduché (motivy gradují postupně spolu) a složené (motivy si odporují, jeden graduje, druhý stagnuje, gradují nestejnoměrně apod.). Převaha crescend a minimum decrescend (poklesy do nízkých dynamik se děje použitím subita), což podporuje expresivitu, dravost hudby. Akcenty, sforzáta (zvláštní postavení akcentů spojených s tenuty ï agogický akcent).

g) polyfonie ï 2 formy ï v rychlých větách větší podřízenost harmonii, v pomalých samostatnost, dvouhlasost.

h) barva ï využití celé klaviatury, zejména v posledním období tvorby návaznost na Debussyho a Messiaena (barevné skvrny). Základ v basovém tónu (ľ asto zdvojený do oktávy), bohaté alikvótní kombinace.

faktura ï přehledná i při největším zahuštění

7. ZÁV'nR

Klavírní dílo Klementa Slavického tvoŚí úhelný kámen jeho tvorby. Naplno se zde realizuje jeho skladatelský talent, snoubící koncentrovanou formu se strhujícím hudebním prŢbłhem a skvłlou nástrojovou stylizací. Skladby patŚí do zlatého fondu ļeské hudby 20. století. jsou nástrojovł i posluchaļsky velmi vdłļné, originální a vybízejí k mnohanásobnému poslechu. Slavický nám mŢġe být inspirací i jako ļlovłk. I jeho ġivot bylo velké dílo ï mohl se stát konformním socialistickým skladatelm s pohodlnou existencí, ale zvolil trnitou cestu diskriminovaného autora, ļasto zcela vylouļeného ze spoleļnosti.

PŚál bych si, aby má práce pŚispłla k vłtġímu zájmu o tohoto velkého skladatele a jeho dílo.

.

8. SEZNAM SKLADEB KLEMENTA SLAVICKÉHO

podle autorova vlastního ľ íslovaného seznamu

1 **Fantasie pro orchestr se sólovým klavírem** (1931, cca 20´), part.+mat. v Archívu

pražské konzervatoŕe

2 **Smyľ cový kvartet ľ .1** (1932, rev.1980, 19´), rkp.

3 **Dvŋ skladby** pro violoncello a klavír (1935-6, 8´), vyd. HM

4 **Dechové trio** pro hoboj, klarinet a fagot (1936-7, 13´), vyd. HM, mat.AE

5 **Symfonietta ľ .1** (1932-40, 23´), part.HM

6 **Cantus sacri,** duchovní písnŋ na latinské texty pro zpŋv a varhany (1942-69, 15´),

vyd. AE

7 **Pŕírodŋ,** dva zpŋvy pro vyżżí hlas a orchestr na slova S.K.Neumanna a Jana Rovenského

(1942, 15´), rkp.

8 **Zpŋv rodné zemŋ,** moravské písnŋ pro tenor a klavír (1942, 19´), vyd. HM

9 **Své matce,** mużský sbor na slova J.V.Sládka (1942, 7´), vyd. Melantrich

10 **Lidice**, dvojsbor pro mużské hlasy na slova Frantiżka Halase (1945, 10´), vyd. HM

11 **Voniľ ka,** cyklus 12 písní na slova Jarmily Urbánkové pro soprán a klavír (1944-48, 30´),vyd. HM

12 **TŕŚ skladby** pro klavír (1947, 15´), vyd. HM, Pa

13 **Żohajé,** suita moravských písní o lásce pro żenský sbor (1950-51, 20´), vyd. Pa

14 **Moravské taneľ ní fantasie** pro velký orchestr (1951, 25´), vyd. SHV

15 **Rapsodické variace** pro velký orchestr (1951-3, 25´), vyd. SHV

16 **Ej, srdenko moje,** písnŋ pro vyżżí hlas a klavír na lidovou poezii moravskou (1954, 18´), vyd. SHV, AE

17 **Na ľ erných a bílých,** drobné klavírní skladby pro dŋti (1957, cca 20´), vyd. Pa

18 **Fresky** pro varhany (1957, 25´), vyd. SHV

19 **Klavír a mládí,** skladby pro mládež (1958, cca 20´), vyd. Pa

20 **Sonáta** pro klavír „Zamyšlení nad životem" (1958, 23´), vyd. SHV

21 **Suita** pro hoboj a klavír (1960, 21´), vyd. SHV

22 **Symfonietta č. 2** pro velký orchestr (1963, cca 12´), rkp.

23 **Děti, radost a zpěv,** písně, říkadla a sborečky pro dětské hlasy a klavír na slova lidovépoesie (1961, cca 20´)

24 **Madrigaly** na slova lidové poesie pro smíšený sbor (1959, 16´), vyd. Pa

25 **Partita** pro housle sólo (1963, 16´), vyd. Pa

26 **Invokace** pro varhany (1963, 8´), vyd. Pa

27 **12 malých etud** pro klavír (1964, cca 20´), vyd. SHV

28 **Etudy a eseje** pro klavír (1965, 22´), vyd. Pa

29 **Intermezzi mattutini** per flauto ed arpa (1966, 12´), vyd. Pa

30 **Trialog** per violino, clarinetto e pianoforte (1966, 15´), vyd. Pa, PaI

31 **Capricci** per corno e pianoforte (1967, 12´), vyd. EdS

32 **Musica monologica** per arpa (1968, 4´), rkp.

33 **Suita** pro klavír na 4 ruce (1969, 14´), vyd. Pa

34 **Jarní kolotoč,** cyklus sborů pro dětské hlasy, flétnu (pikolu) a klavír na slova Václava Fischera (1969, 12´), vyd. Pa

35 **Cesta k světlu (Balada č. 10),** dramatická freska pro mužský sbor, sólový hlas a recitaci na slova Jiřího Mahena (1970, 15´), rkp.

36 **Psalmi** per soli (soprano, alto, tenore, basso), coro místo ed organo (1970-79, 36´), rkp.

37 **Píseň domova ï Furiant** pro klavír na 4 ruce (1971, 8´), rkp.

38 **Smyčcový kvartet č. 2** (1972, 15´), vyd. Pa

39 **Musica** per arpa (1973, 12´), vyd. Pa

40 **Poema a Rondo** pro violoncello a klavír (1973, 9´), rkp.

41 **Volám tĎ, sluníĺ ko,** písniĺ ky dĎtem a pro dĎti na slova Václava Fischera (dĎt.sbor a

klavír, 1974, 14´), rkp.

42 **Sonáta pŚátelství** pro housle a klavír (1974, 12´), vyd. Pa

43 **Sentenze** per tromba e pianoforte (1976, 17´), vyd. EdS

44 **Symfonietta Ĺ .3 (Koncert pro orchestr),** (1979-80, 24´), vyd. EdS

45 **Domov**, smíġený sbor na báseŘ Jana Ľ arka (1983, 4´), rkp.

46 **Letní den**, cyklus pro dĎtský sbor a klavír na slova Václava Fischera (1983, 15´), rkp.

47 **Symfonietta Ĺ .4 (Pax hominibus in universo orbi)**, pro strunné, klávesové a bicí

nástroje, sopránové sólo a recitaci (1984, 34´), rkp., PamĎtní medaile OSN (1985)

48 **Lento poetico** pro klavír (1984, 3´), vyd. AE (Amoroso)

49 **Ptaĺ í rok**, cyklus pro dĎtský sbor a klavír na slova Ivo Fischera (1985, 15´), rkp.

50 **Hrajeme ve dvou i ve tŚech**, 10 skladbiĺ ek pro mladé houslisty (1986, cca 20´), vyd. Pa

51 **TŚi studie** pro cimbál solo (1985, 15´), rkp.

52 **Rapsodia** per viola sola (1987, 13´), rkp.

53 **Musica** per corno solo (1988, 14´), vyd. EBP

DODATEK: PosmrtnĎ vydané instruktivní skladby:

D 1 **Doma u klavíru**, pĎt instruktivních skladeb pro klavír (1985, cca 10´), vyd. AE

D 2 **Ukolébavka pro Martínka**, instruktivní skladba pro housle (nebo flétnu nebo zobcovou flétnu) a klavír (1985, 3´), vyd. AE

D 3 **Amoroso,** klavírní skladby (=48 Lento poetico, A 38 ï Jarní rondo, A 24 ï Jituġĺ ina ukolébavka, A 36 ï Capriccio amoroso)

Vydavatelé:

AE ï Amos Editio, Praha

EdS ï Editio Supraphon, Praha

EBP ï Editio Bärenreiter Praha

HM ï Hudební matice UB, Praha

Melantrich ï Melantrich, Praha

Pa ï Panton, Praha

PaI ï Panton International, Praha-Mainz

SHV ï Státní hudební vydavatelství, Praha

<u>Studijní a příležitostné skladby (nezařazené do číslovaného seznamu)</u>

A 1 ï dětské skladbičky [?]

A 2 ï Andante cantabile pro klavír 1927

A 3 ï Za dědinkou plno dětí, píseň pro zpěv a klavír (text?) XII. 1927

A 4 ï Fantasie pro klavír I. 1928

A 5 ï Smyčcový kvartet (I. Andante moderato. Largo ï II. Andante mesto e tranquillo ï III. Allegro con brio) II. 1928

A 6 ï Andante maestoso pro violu a klavír II. 1928

A 7 ï Impromptu pro klavír V. 1928, 2.verze V. 1929

A 8 ï Klavírní skladba (Lento amoroso. Allegro energico. Lento amoroso) X. 1928

A 9 ï Dvě písně na slova A.S. [Anny Slavické] pro vyšší hlas a klavír (I. Proč lověk jednou šťasten mříže být ï II. Nehledej přítele) XI. 1928

A 10 ï Cyklus písní pro vyšší hlas a klavír (Anna Slavická, I. Proč lověk jednou šťasten mříže být ï II. Nehledej přítele ï III. Ve světě zášť vůde blud a klam ï IV. Chtěl bych pěvcem být) XI. 1928 - I. 1929

A 11 ï Balada pro housle s prŢvodem klavíru II. 1929

A 12 ï Dumka pro smyļ cový kvartet VI. 1929

A 13 ï Scherzino pro smyļ cový kvartet XII. 1929

A 14 ï Sny pohádkové v bledých oļ í stínu, píseŘ pro stŚední hlas

a klavír (text?) II. 1930

A 15 ï Veļ er, píseŘ pro stŚední hlas a klavír na slova Mariny Kraftové

[=Jarmily Urbánkové] nedat., asi 1931

A 16 ï U panského dvora, úprava lidové písnŇ pro zpŇv a klavír nedat., asi 1931

A 17 ï Sonatina pro violoncello a klavír (I. * - II. Andante) VIII. 1931

A 18 ï Notturno pro violoncello a klavír [dochován je cellový part] nedat., asi 1931

A 19 ï Aġ s vánkem dubnovým, píseŘ pro stŚední hlas a klavír (text?) III. 1934

A 20 ï Pochod 8.roty 3.pluku (skica) VI. 1934

A 21 ï Klavírní skladby (I. Presto ï II. * - III. *, nedok.) 1935

A 22 ï skici ke klavírnímu koncertu z rŢzných rokŢ

A 23 ï Scherzo pro klavír (+ dalġí klavírní skici z téġe doby) XI. 1939

A 24 ï Jituġļ ina ukolébavka pro klavír, vyd.AE (Amoroso) XI. 1939 [OSA 2003]

A 25 ï Elince (ukolébavka pro klavír) 1943

A 26 ï Ave Maria pro stŚední hlas a varhany 29. II. 1944

A 27 ï hudba k filmu DŢvŇŚujte umŇlcŢm 1947

A 28 ï Z Moravy, dvŇ taneļ ní fantazie pro orchestr [pŢv. souļ ást

Moravských taneļ ních fantazií ļ .14] 1951, upraveno pozdŇji (v 60.letech?)

A 29 ï Triste ï Kozlíļ kova polka pro ļ tyŚuļ ní klavír, vyd. SHV Praha po 1957

A 30 ï Burleska pro klarinet a klavír (pro Dr.Fiġera) 50. léta ?

A 31 ï Poema o vŇrném milování Hany a Jaroslava ĠindeláŚových 50. léta ?

A 32 ï Fanfáry k 50. narozeninám Dr.Jaroslava ĠindeláŚe 50. léta ?

A 33 ï Jenom Tvoje jméno, píseŘ na slova Dr.Jaroslava ĠindeláŚe 50. léta ?

A 34 ï Vlaġtoviļ ka ġtilipá, píseŕ pro dĎtský sbor a klavír (vyd. ve sborníku pionýrských písní, text?) 60. léta ?

A 35 ï PŚdavková etuda (vĎnována RenatĎ Arnetové) 1964

A 36 ï Capriccio amoroso pro klavír (pro poŚad Lyry pragensis), vyd.AE (Amoroso) 1974 [OSA 2003]

A 37 ï Malé variace k velkému dni (k 75.narozeninám Dr.V.Holzknechta) 1979

A 38 ï Jarní rondo pro klavír, vyd.AE (Amoroso) 1984 [OSA 2003]

A 39 ï Intermezzo lirico pro klavír 1987

? ï Skladby pro violu a klavír (viz vlastní soupis) ?

9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Adámková, J., Klement Slavický (Univerzita Palackého Olomouc, 2004)

Berkovec, J.: Nová komorní tvorba. In Hudební rozhledy 19/1954, str. 899

Bublová, E.: Varhany v tvorbě Klementa Slavického. Dimplomová práce (AMU 2000)

Dějiny české hudební kultury 1890 -1945, (Academia Praha 1972)

Dějiny hudby na Moravě (Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2001)

Herzog, E.: O Rapsodických variacích Klementa Slavického. In Hudební rozhledy 1970, str. 259-267

Herzog, E.: O Klementu Slavickém. In Kritický sborník, revue pro literaturu umění a filosofii. Lidové noviny, nedatováno

Holzknecht, V.: Dvojitá premiéra Klementa Slavického. In Hudební rozhledy 13/1960, str. 948

Hovoříme s Klementem Slavickým. In Hudební rozhledy 12/1959, str. 594-596

Janáček, L.: O lidové písni a lidové hudbě (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955)

Kuna, M.: Osobnosti české hudby (Fragment 2001)

Michel, L.: Klavír v tvorbě Klementa Slavického (VŠMU Bratislava, 2009)

Slavický, K.: Autoři o sobě. In Rytmus 1941/1942, str. 45 ï 46

Slavický, K.: Vzpomínky, rukopis.

Slavický, K.: Seznam skladeb, rukopis

Smolka, J.: Klementa Slavického IV. Symfonietta Pax hominibus in orbi universo. In Hudební rozhledy 8/1995, str. 4-6

Smolka J. a kolektiv: Malá encyklopedie hudby (Supraphon Praha 1983)

Šafařík, J.: Dějiny hudby (Jan Piszkiewicz, Věrovany, 2006)

Volek, J.: Nová komorní tvorba. In Hudební rozhledy 1/1962, str. 29

III. celostátní přehlídka nové tvorby československých skladatelů. Diskuse o symfonické tvorbě, In Hudební rozhledy 1954, str. 320-324

Notové materiály

Dvořák, A.: Legendy op. 59, Simrock, Berlín 1906

Rachmaninov, S.: Koncert pro klavír a orchestr d moll op. 30, 1. věta, Muzika, Moskva 1972

Slavický, K.: Amoroso (Lento poetico, Jitřenka, ukolébavka, Jarní rondo, Capriccio amoroso), Amos Editio Praha, 2004

Slavický, K.: Etudy a eseje, Panton Praha, 1967

Slavický, K.: Doma u klavíru, Amos Editio Praha, 2000

Slavický, K.: Klavír a mládí, Panton Praha, 1985

Slavický, K.: Na bílých i černých, Panton Praha, 1985

Slavický, K.: Píseň domova a Furiant, Panton Praha, 1972

Slavický, K.: Sonáta pro klavír „Zamyšlení nad životem", Státní hudební vydavatelství Praha, 1964

Slavický, K.: Suita pro klavír na 4 ruce, Panton Praha, 1971

Slavický, K.: Triste a Kozlíčkova polka, Státní huedbní vydavatelství, Praha, 1963

Slavický, K.: Tři skladby pro klavír, Hudební maticke Umělecké besedy, Praha 1948

Slavický, K.: 12 malých etud, Supraphon Praha, 1968

Seznam použitých nahrávek

Slavický, K.: Ej srdenko moje (Drahomíra Tikalová – zpěv, Alfréd Holeček – klavír), Supraphon Praha, 1957

Slavický, K.: Tři skladby pro klavír (Zdeněk Kožina – klavír), Panton Praha, 1982

Slavický, K.: Jarní kolotoč (dětský sbor Severáček, sbormistři Jiřina Uherková a Milan Uherek, klavír – Zdeněk Hnát, flétna – Václav Cejlka), Panton Praha, vydavatelství Českého hudebního fondu.

Slavický, K.: Etudy a eseje (Martina Maixnerová – klavír), Trialog pro housle, klarinet a klavír (Antonín Novák – housle, Zdeněk Tesař – klarinet, Emil Leichner – klavír), Invokace pro varhany (Václav Rabas – varhany). Panton Praha, 1984

Slavický, K.: – CD „Allegro barbaro" - Tři skladby pro klavír, Sonáta Zamyšlení nad životem (Martin Kasík, klavír) Arco diva 2000

Slavický K.: - Tři skladby pro klavír, Sonáta Zamyšlení nad životem, 12 malých etud, Etudy a eseje (Martin Kasík – klavír), Suita pro klavír na čtyři ruce (Václav Mácha, Martin Kasík) – Český rozhlas 2010

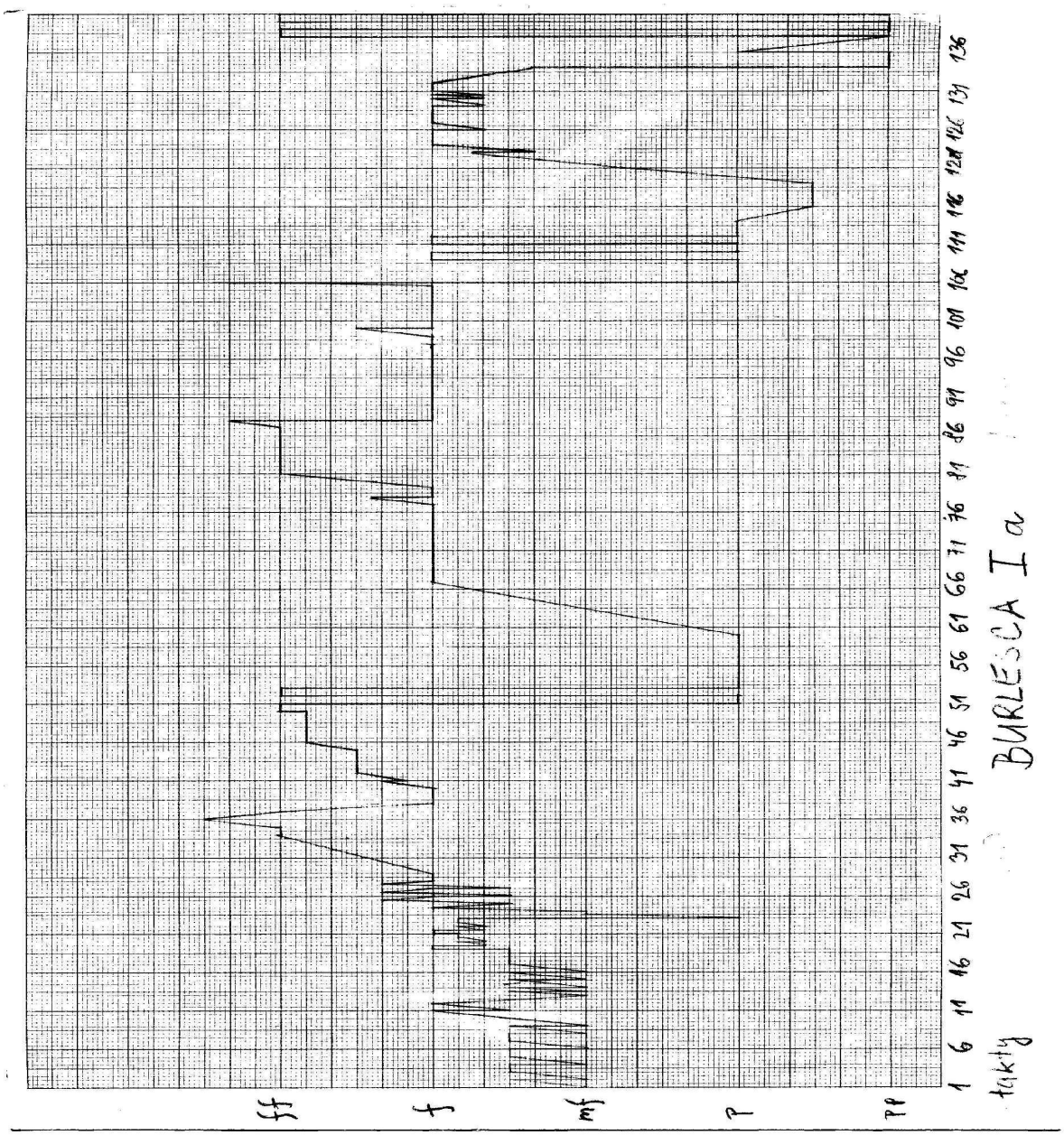
Slavický, K.: Tři skladby pro klavír, Sonáta pro klavír „Zamyšlení nad životem" (Lukáš Michel, klavír), Trialog pro housle, klarinet a klavír (Jakub Černohorský – housle, Igor Františák – klarinet, Lukáš Michel – klavír), Ej, srdenko moje (Eva Dřízgová – zpěv, Lukáš Michel, klavír), Stylton Ostrava, 2009

Slavický, K.: CD Chamber works – Trio per oboe, clarinetto e fagotto (Jana Brožková – hoboj, Ludmila Peterková – klarinet, František Herman – fagot), Tři kusy pro klavír (Jarmila Kozderková – klavír), Ej, srdenko moje (Dagmar Pecková – zpěv, Jaroslav Šaroun – klavír), Sonáta Přátelství pro housle a klavír (Bohuslav Matoušek – housle, Petr Adamec – klavír), Clarton Praha, 1995

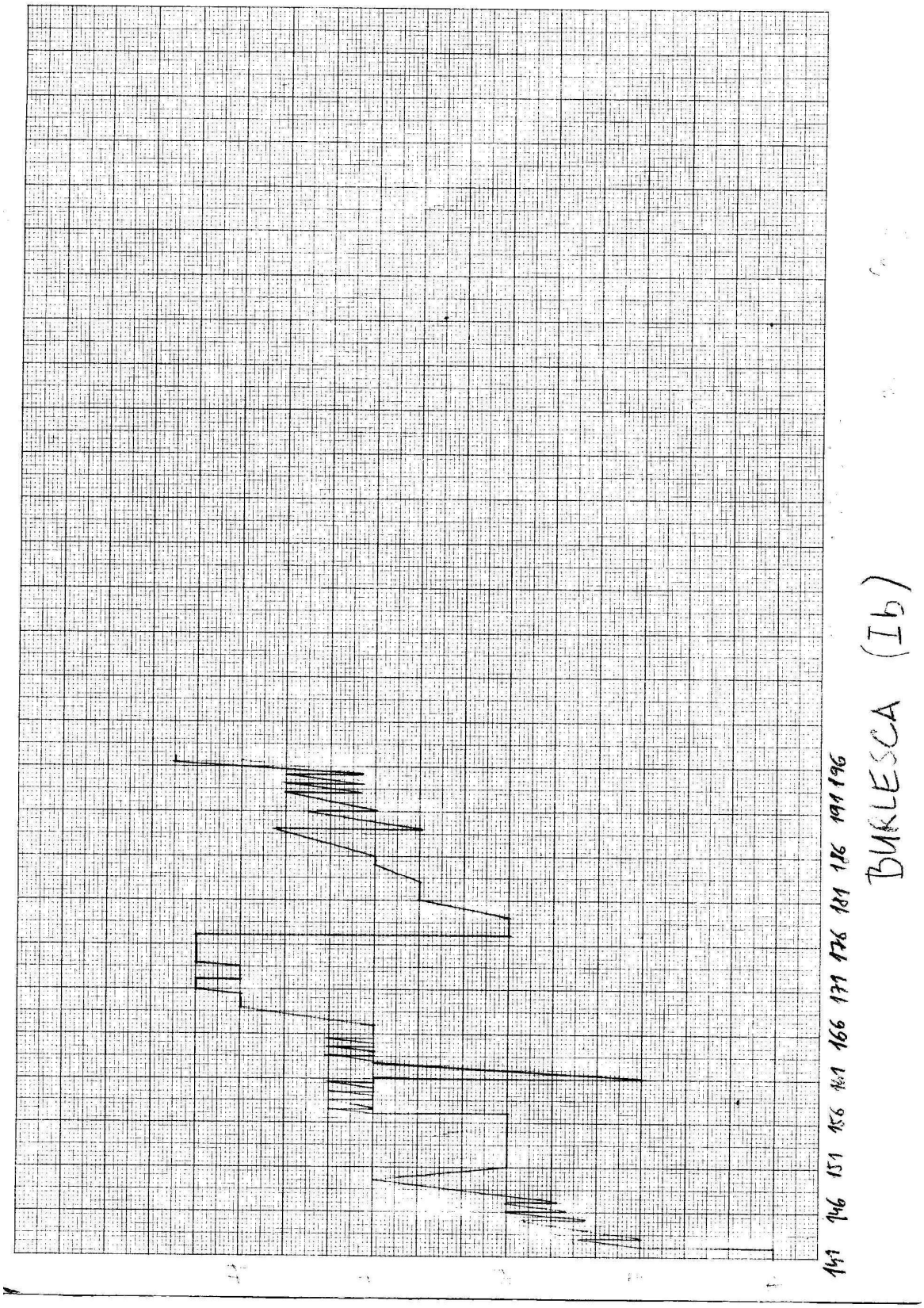
Slavický, K.: Gold edition – Slavický (K. Slavický – Moravské taneční fantazie a Rapsodické variace), Česká filharmonie, dirigent – Karel Ančerl, Supraphon Praha, 2004

10. Př ÍLOHY

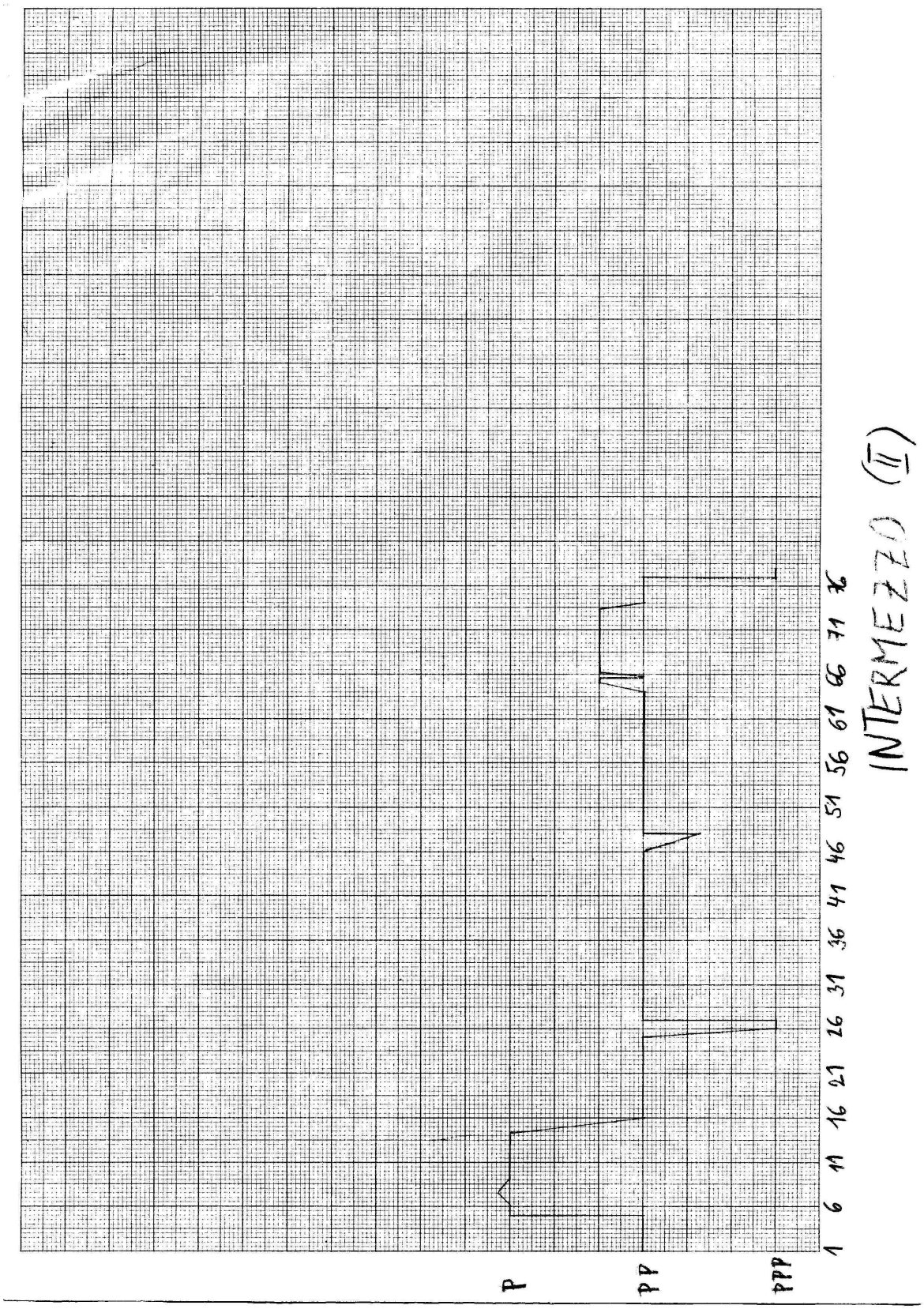
Graf ļ . I a (Burlesca, ļ ást 1)



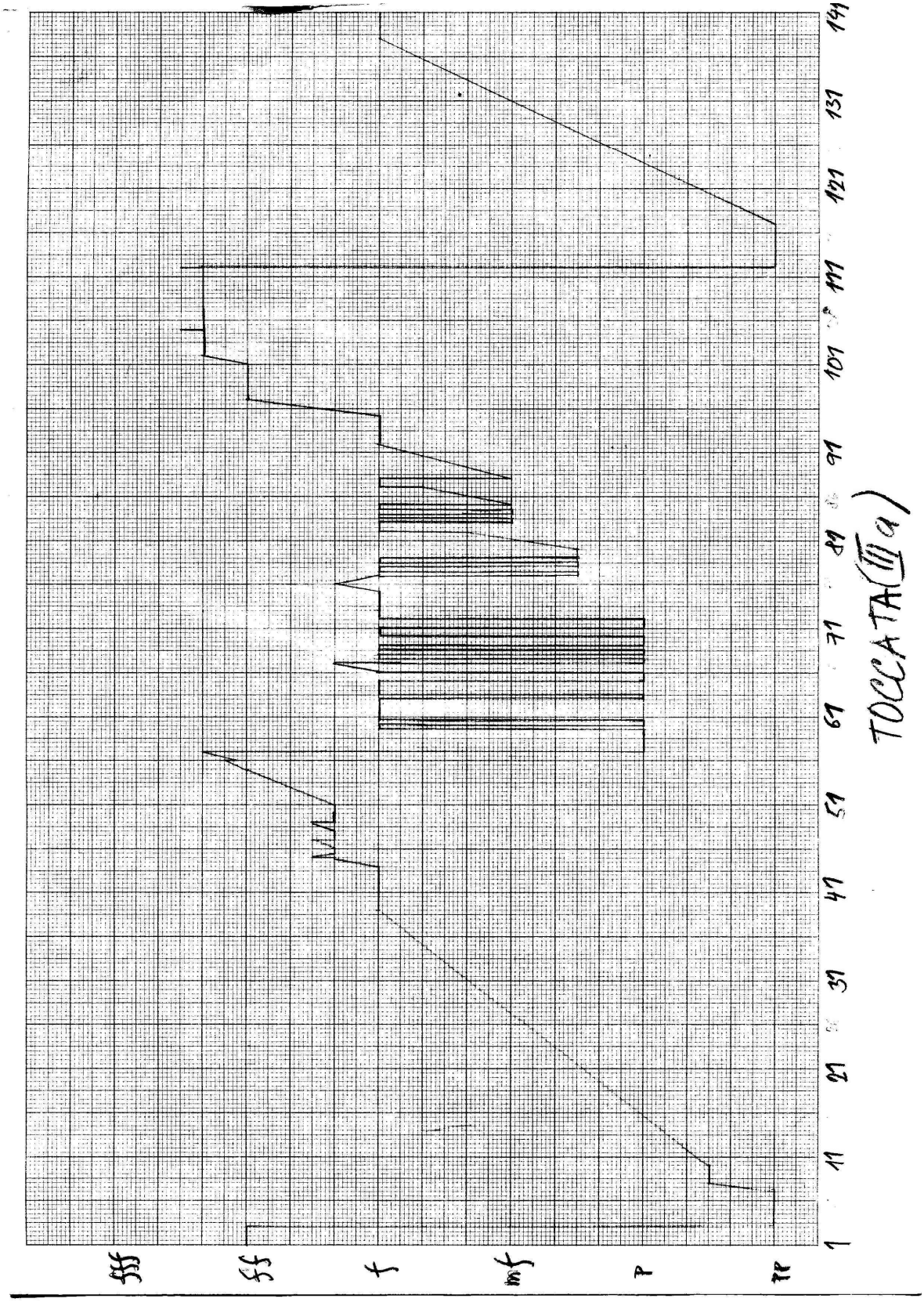
Graf ļ . I b (Burlesca, ļ ást 2)



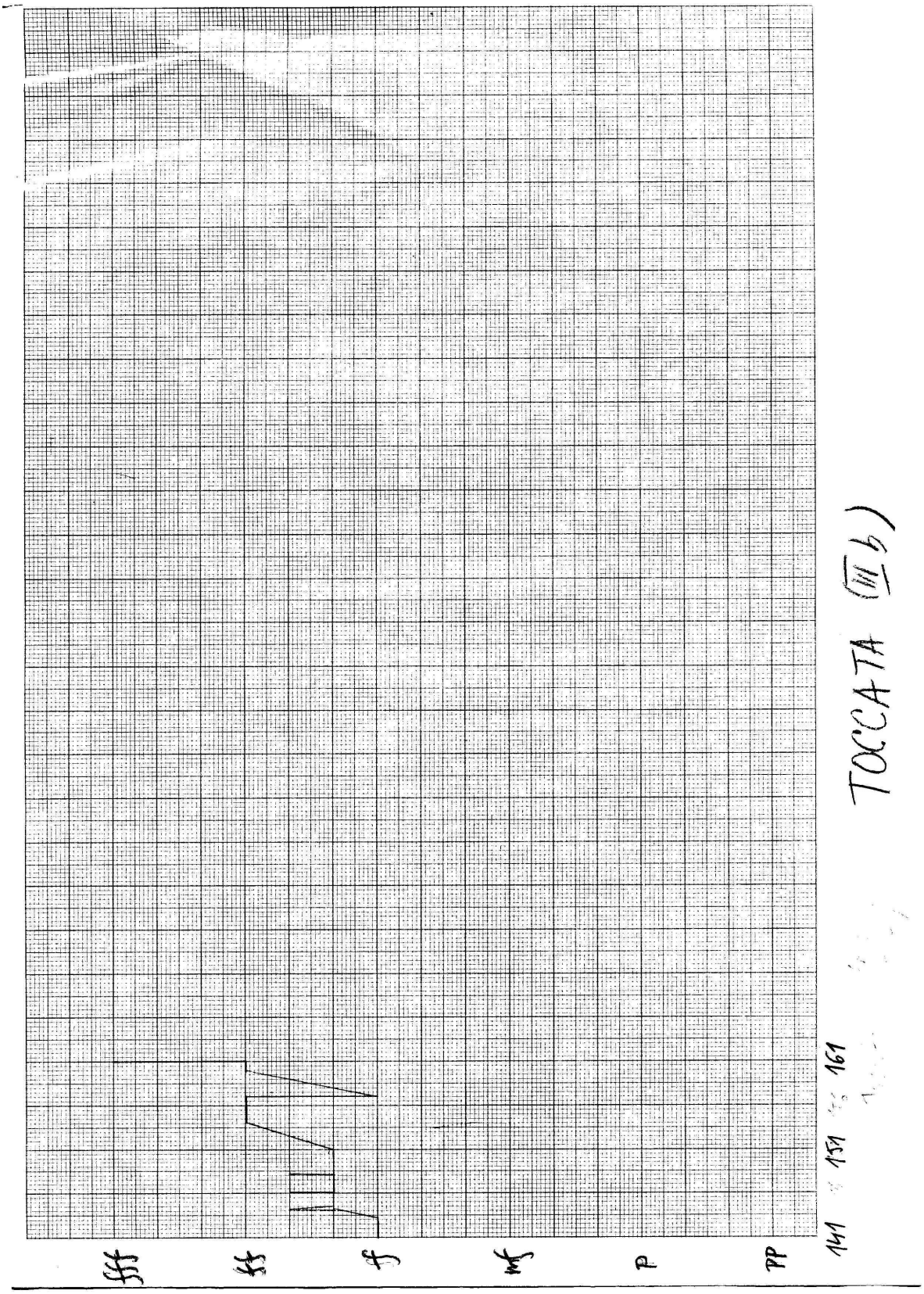
Graf Ị . II (Intermezzo)



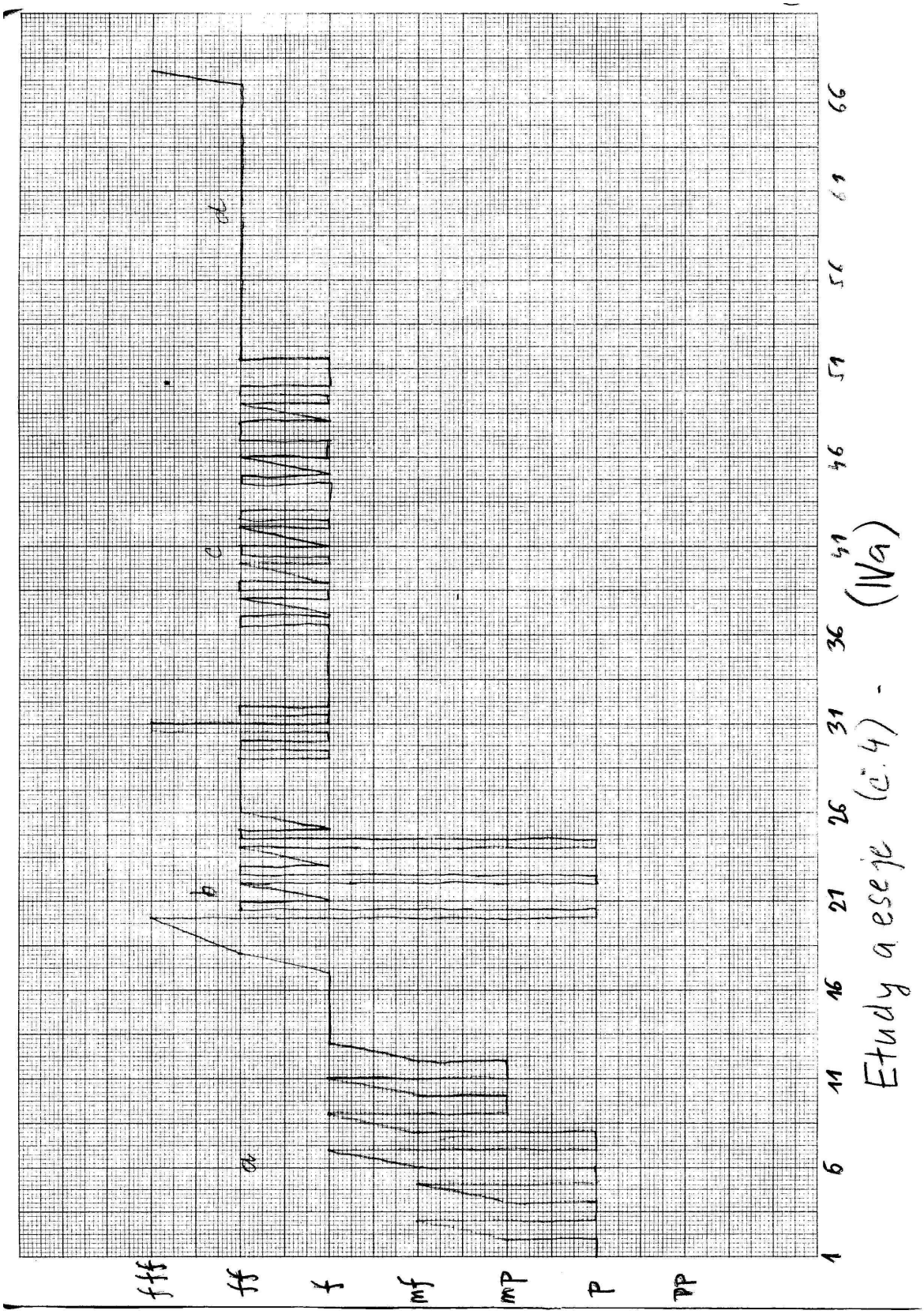
Graf ļ . III a (Toccata, ļ ást 1)



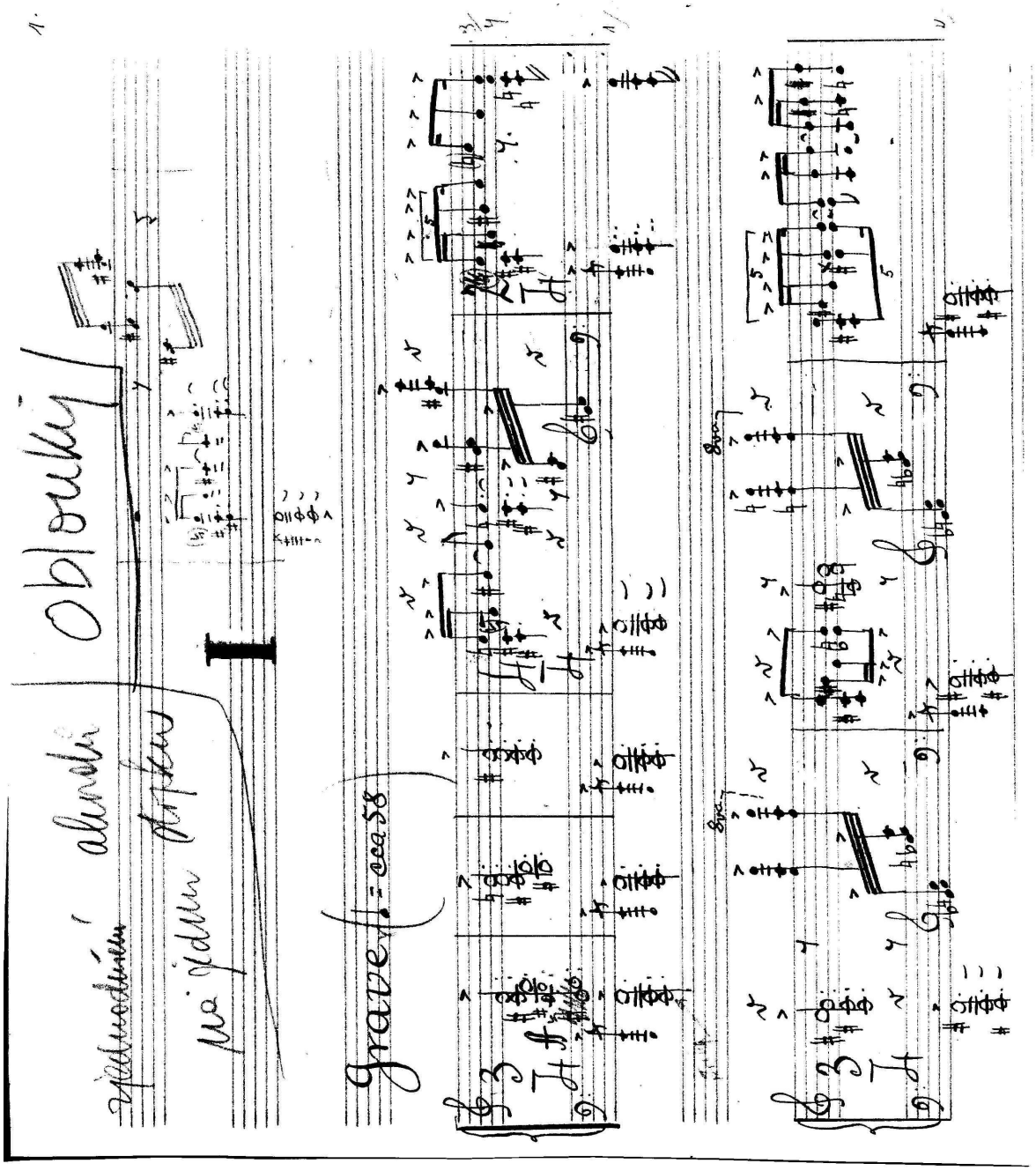
Graf ļ . III b (Toccata, ļ ást 2)



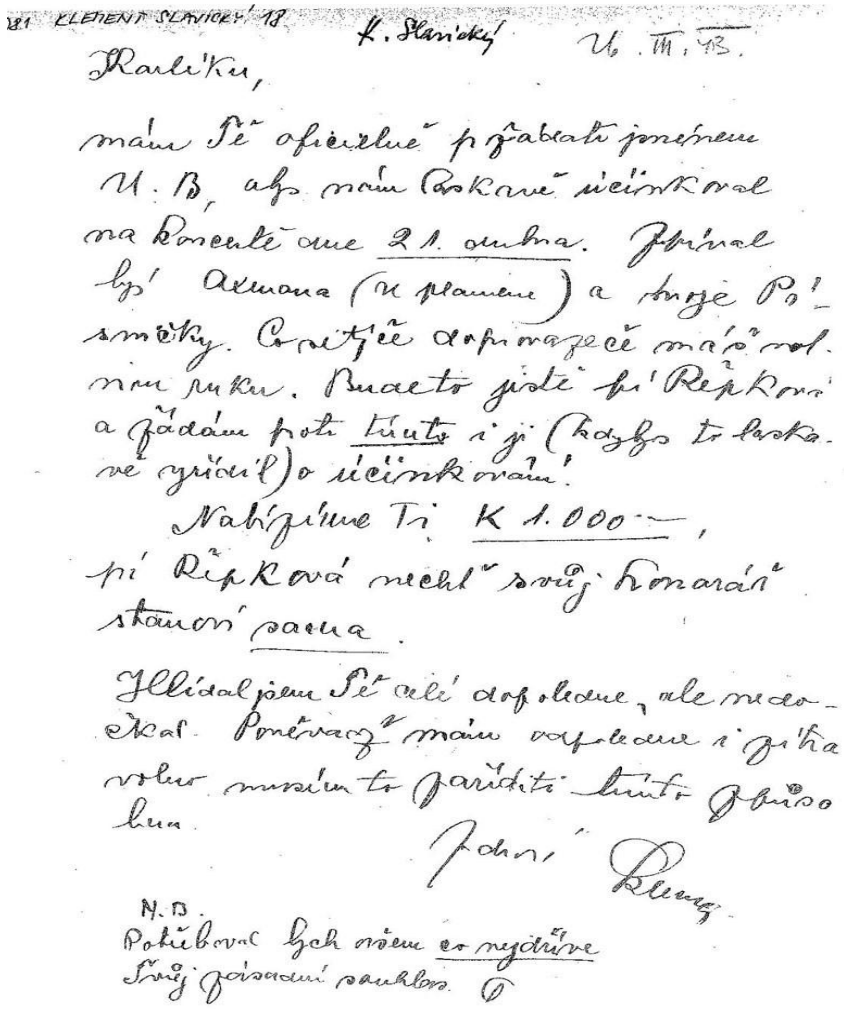
Graf ĻĻ . IV (Etudy a eseje, ĻĻ . 4



Ukázka rukopisu I s přepsanými poznámkami (Sonáta, úvod první věty)



Ukázka rukopisu II ï dopis a grafologická studie


181 KLEMENT SLAVICKÝ 18. K. Slavický U. III. 18.

Karlíku,

mám Tě oficielně představiti jménem U. B., aby mám Laskavě účinkoval na koncertě dne 21. února. Přinesl by Armana (u piano) a tuyje Písničky. Co nejlépe doprovazeče mám volnou ruku. Buaeto jistě bí Řepkovi a žádám proti tuto i ji (kdyby to laskavě zřídil) o účinkování!

Nabízíme Ti K 1.000·—,

pí Řepková nechť svůj honorář stanoví sama.

Hledal jsem Tě celé dopoledne, ale nedočkal. Poněvadž mám odpoledne i jiná volna musím to zařídit tuto dopoledne.

Ahoj! Klemy

N.B.
Potřebuji bych vědět co nejdříve svůj závazný souhlas.

Skladatel má velmi rozvinuté smyslové vnímání a dramatický projev. K realitĎ se staví dominantnĎ, chce ji pŚetvoŚit a zanechat tak za sebou osobní peĮ eŠ PŚeje si zkráġlit svoje okolí, touġí po kráse a estetickém pŢsobení. Velmi dŢleġitý je pro nĎ dojem, který po sobĎ zanechává. Svých schopností si je vĎdom a umí je dát patŚĮ nĎ najevo. KromĎ toho má i obchodní nadání.

Zdroj: Grafologická aliance Ļ eské republiky, www.graal.cz

Foto Klementa a Vlasty Slavických (cca rok 1990)