

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Bakalářský program

Studijní obor housle

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Šárka Petříková

INSTRUMENTÁLNÍ KOMORNÍ TVORBA HANSE KRÁSY

Smyčcové kvartety a tria

Vedoucí práce: MgA Jiří Panocha

Oponent práce: MgA Pavel Hůla, Ph.D.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Bca

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Bachelor's degree

Field of study: violin

BACHELOR'S WORK

Šárka Petříková

INSTRUMENTAL CHAMBER MUSIC OF HANS KRÁSA

String Quartets and Trios

Leader: MgA Jiří Panocha

Examiner: MgA Pavel Hůla, Ph.D.

Date of Graduate:

Academic Degree: Bca

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Instrumentální komorní tvorba Hanse Krásky:

Smyčcové kvartety a tria

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

V Praze dne

Podpis diplomanta:

Upozornění:

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

Anotace

Tato práce obsahuje životopis skladatele Hanse Krásy s přihlédnutím k jeho komorní tvorbě. Hlavním obsahem práce jsou rozbor Krásových kompozic pro smyčcové kvarteto a smyčcové trio s vytčením interpretačních úskalí.

Abstract

This thesis includes a biography of the composer Hans Krása with regard to his chamber music. The main contents of the thesis are analyses of Krása's compositions for string quartet and string trio and their interpretative difficulties.

Obsah

Úvod	1
Životopis Hanse Kráasy s přihlédnutím k okolnostem vzniku smyčcových kvartetů a trií.....	2
Krásova hudební řeč.....	6
Hans Krása: Smyčcový kvartet.....	7
Hans Krása: Téma a variace pro smyčcové kvarteto	15
Tanz	19
Passacaglia fuga	22
Závěr	26
Prameny a použitá literatura	Chyba! Záložka není definována.

Úvod

Hans Krása je neprávem opomíjený skladatel, na jehož osud a dílo by se nemělo zapomenout. Narozen za Rakousko-Uherska, byl německým Židem z dobré pražské rodiny. Hudební nadání se u něj objevuje záhy, takže už jako mladý skladatel komponuje vyzrálá a osobitá díla. Jeho zdárně se rozvíjející kariéra byla však přerušena druhou světovou válkou, která mu nakonec přinesla smrt. Zemřel v naprosté anonymitě, a tak je i pohřben.

Cílem mé práce je přiblížit část jeho tvorby, dvě smyčcová tria a dva kvartety. Nejsou z nejhranějších, což je dáno jednak obsazením "smyčcové trio", které nemá stálé soubory, jednak nedostupností notového materiálu. Dále bych chtěla uvést vybraná technická úskalí nastudování těchto děl a zasadit je také do kontextu životopisu jejich tvůrce.

Životopis Hanse Kráasy s přihlédnutím k okolnostem vzniku smyčcových kvartetů a trií

Hans Krása se narodil 30. listopadu 1899 v Praze do rodiny českého advokáta Karla Kráasy. Byl z pěti sourozenců a stejně jako ostatní chodil do německé školy. Rodina byla sice z otcovy strany česká a z matčiny německá, ale Hans se češtině nikdy nevěnoval více, než bylo potřeba pro komunikaci s přáteli. Mluvil převážně německy a je proto většinou hudebních vědců považován za německého skladatele. Podle slov jeho současníků však mluvil česky bez přízvuku, s omezenou slovní zásobou. Krásovi žili v Hyberské ulici č. 36, kde si Hans v dospělém věku zařídil podkrovní mansardu a žil v ní až do roku 1942.

Ve svých šesti letech se začal učit na klavír ve třídě Terezy Wallersteinové. Do hudební školy chodily i Hansovy sestry Marie a Ada, se kterými jako dítě hrával. Už jako dítě začal komponovat. Jeho kompoziční styl se vyvíjel od mozartovského stylu až po jeho osobitou tvář, kterou známe z pozdějších let tvorby. Některá raná díla měl dokonce možnost slyšet, když mu otec na dovolené v Rakousku a Švýcarsku zaplatil hudebníky. Měl tedy skvělé a podporující zázemí. I když vystudoval reálku, zajímal se o hudební kariéru. Našel si místo v Neues Deutsche Theater. Zde v té době působil i dirigent a skladatel Alexander Zemlinsky, u nějž bral Hans soukromé hodiny. Divadlo mu zprostředkovalo jak klasický repertoár, tak tu nejnovější hudbu.

V roce 1921 se Krása představil veřejnosti jako skladatel, když na symfonickém koncertě provedl Alexander Zemlinsky jeho *Orchestrální grotesky se zpěvem*. V této skladbě je užit rytmus hlavního tématu první věty *Smyčcového kvartetu*, v *Groteskách* nazývaný „červa smích“. „Jako jeho celé dílo, i tuto skladbu charakterizuje úspornost výrazových prostředků, místo záliby ve velkých gradujičích plochách spíše přiřazování menších kontrastních dílů, včetně citací úryvků známých „šlágrů“- jsou-li ve službě Krásova ironizujícího nebo groteskního záměru.“¹ Na podzim roku 1922 se vydal Krása studijně do Paříže, kde podle slov své sestry Marie studoval u Alberta Russela. V květnu 1922 dokončil *Smyčcový kvartet*. Premiéra však neproběhla v Praze, ale až v Paříži, pro kterou, jak se lze domnívat, kvartet psal. O pár let později se hraje jeho Symfonie pro malý orchestr v Bostonu. Krása se stává známým ve světě.

¹ Červinková (2003), s. 54.

V době, kdy začíná být aktuální národnostní otázka, píše *Pět písní* na texty německých klasiků. V téže době je jeho *Smyčcový kvartet* vybrán pro donauschingenský festival soudobé hudby. Interpretace se ujal známý *Amar-Quartett*. Česká premiéra kvartetu byla v Mozarteu v Praze 27. 5. 1927 v interpretaci *Novák-Frankova kvarteta*.

Hans Krása se nikdy nemusel starat o obživu, a to díky otcově výnosné živnosti. Jeho denní režim tomu odpovídal. „*Krásův den začínal pozdě dopoledne, po poledni vyučoval několik svých žákyň hře na klavír a kompozici a odpoledne pokračovalo zkouškou v německé opeře, kde si přivydělával korepetováním.*“² Odpoledne proseděl v kavárně nad šachovou partií, večer se toulal a pil s kamarády. Při té příležitosti se seznamoval s pražskými spisovateli a začal se o jejich díla zajímat. V roce 1928 píše operu *Verlobung im Traum (Zásnuby ve snu)* podle Dostojevského novely. Premiéra proběhla roku 1933 v Praze a Krása za ní později také obdržel československou Státní cenu. V roce 1925 uzavřel Krása rámcovou smlouvu s nakladatelstvím Universal edition, které však v této době z opatrnosti díla tohoto židovského autora nepropagovala. V době premiéry opery *Verlobung im Traum* se dostává k moci Adolf Hitler a vechází v platnost protižidovské zákony. V tomtéž roce začíná Krása spolupracovat s literátem Adolfem Hoffmeisterem na nové hře *Mládí ve hře*. Námět je sociální, popisuje střet životních filosofii buržoazní a dělnické vrstvy obyvatelstva. Text je tentokrát český, později přeložený do němčiny (*Anna sagt nein*). Krásova scénická hudba obsahuje také *Píseň Anny*, která se stala populárním šlágrem a sám Krása s ní pracuje ve *Variacích pro smyčcové kvarteto* a také v *Komorní hudbě pro cembalo a sedm nástrojů*. Tato *Komorní hudba* byla dlouho nezvěstná, jelikož jí jeden z Krásových přátel odvezl s sebou do Spojených států. Dnes se hraje z úpravy Joži Karase, známého rehabilitátora Krásova díla a odborníka na terezínskou problematiku. Komorní hudba je psaná pro obsazení čítající cembalo, čtyři klarinety, trubku, violoncello a kontrabas. Premiérována byla v roce 1936 v Mozarteu. V roce 1935 nebo 1936 byly zkomponovány *Variace pro smyčcové kvarteto*. Tato zhruba desetiminutová skladba byla premiérována až za Krásova pobytu v Terezíně. Zachována zůstala jen díky předválečnému opisu odvezenému do Spojených států Krásovou sestrou Marií.

V roce 1941 bylo dokončeno také nejproslulejší Krásovo dílo, dětská opera *Brundibár*. Spolupracoval na ní s Adolfem Hoffmeisterem cca od roku 1938 a

² Červinková (2003), s. 83.

roku 1941 ji společně zadali do Soutěže Ministerstva školství. Šlo o tzv. *Lehrstück*, neboli školní kus. Zasláná partitura bohužel skončila v archivu a byla znovuobjevena až v sedmdesátých letech. Na přelomu let 1942-1943 se konala premiéra. Nastudování se ujal Krása se svým známým Rudolfem Schächterem, skladatelem a později také hudebním organizátorem v Terezíně. Operní role připadly svěřencům z jednoho pražského sirotčince. Nastudování bylo komplikováno neustálými odjezdy dětí do ghetta Terezín nebo přímo do koncentračních táborů. V srpnu 1942 byl do Terezína deportován i Hans Krása a příprava na premiéru dál probíhala bez něj.

Vcelku brzy po jeho příjezdu do Terezína se začal věnovat organizaci kulturního života po pracovní době. Byl oficiálně určen jako vedoucí sekce hudba. Součástí organizačního týmu byli i Rafael Schächter a Gideon Klein. Od roku 1942 se směly o Terezína přivážet nástroje, takže tito (i další) skladatelé měli možnost komponovat novou hudbu, neomezovanou pouhým jedním zapůjčeným pianinem. Do Krásova Terezínského pobytu se řadí několik děl vytvořených na míru místním hudebníkům a kombinacím, které bylo možné z nich vytvořit. Zkomponoval zde *Tři písně pro baryton, klarinet, violu a violoncello*, *Ouverturu pro malý orchestr* a také *Tanec pro smyčcové trio a Passacaglii a fugu pro smyčcové trio*. Zatímco *Passacaglia* je datována na léto 1944, u *Tance* nenajdeme žádné datum. Pocházejí ale z téže doby vzhledem k ostatním pramenům, které datované jsou a také k faktu, že jsou motivicky příbuzné a psané pro totéž obsazení.

Období, kdy pobýval v ghettu Terezín Hanse Krásu zařadilo mezi tzv. „terezínské skladatele“. Kulturní život v Terezíně byl velmi bohatý i přes velkou nepřízeň osudu, která postihla jeho druhoválečné obyvatele. Objevuje se otázka, čím byl Terezín jiný, než ostatní tábory. Milan Kuna uvádí jako jeden z možných důvodů důkladnou nacistickou evidenci vězňů: „...*tak jako se nacisté neostýchali čehokoli využít k zastření skutečného holocaustu, neostýchali se ani podřídit kulturní život Terezína - v určité fázi jeho vývoje - celkové koncepci svých strategických plánů se Židy.*“³ Podle Milana Kuny je reálná možnost, že byly transporty do jednotlivých koncentračních táborů za tímto účelem řízeny tak, aby se židovská inteligence shromažďovala v Terezíně. Terezín měl sloužit jednak jako přestupní stanice, jednak jako fiktivní „převychovávací zařízení“.

³ Kuna (2000), s. 13.

Tento fakt dokládá i zinscenovaná návštěva zástupců Červeného kříže 23. června 1944.

Přes veškeré snahy zlepšit spoluvězněům utrpení pobytu v ghettu Terezín, byl Hans Krása 16. října 1944 deportován do Osvětimi a záhy zavražděn v plynové komoře.

Krásova hudební řeč

V zásadě je třeba připomenout, že Krása nahradil diatoniku chromatikou. Periodická témata nebo pravidelnou stavbu frází používá jen výjimečně. Přesto z klasických forem vychází a účinně je pozměňuje ve prospěch hudebního působení. Dává tím i nezkušenému posluchači možnost hudbu uchopit a mít z ní nezapomenutelný hudební zážitek. Často pracuje se stříhem, kontrastem, nečekaně se objevujícími zvukovými efekty. Využívá chronicky známé melodie, které deformuje nebo používá jako hudební symboly. Vede často hlasy lineárně, což způsobuje bitonalitu nebo disonance. Podle dochovaných pramenů a svědectví jeho přátel a známých lze usuzovat, že komponoval velmi precizně. Nic neponechával náhodě a snažil se vyvarovat bezobsažným nebo nudným hudebním plochám. Jeho hudba proto občas připomíná hudební miniatury, v nichž je materiál zkoncentrovaný na velmi malé plochy. Navzdory tomuto znaku Krásovy tvorby je jeho hudba spontánní a melodická.

„Krásova melodika má blízko k expresionistickému proudu hudby Igora Stravinského. Je to expresionismus zdeformovaných pocitů a výrazů, zlehčování tragiky, groteska. A ta není možná bez hudebního vtipu autora. A takového, až sarkastického humoru byl pln podle svědectví pamětníků i Krása-člověk.“⁴

⁴ Červinková (2003), s. 70.

Hans Krása: Smyčcový kvartet

Smyčcový kvartet je opatřen poznámkou o dokončení v květnu 1921. Premiéra neproběhla okamžitě, lze se domnívat, že si Krása dílo připravil pro vhodnou příležitost. Premiéra proběhla 12. 5. 1923 v salonu pařížského hudebního plátku *La Revue*. Další úspěšné provedení následuje na festivalu v Donauschingu na letních slavnostech komorní hudby mladých skladatelů 1926. V té době se Krása stává známým v zahraničí. K českému provedení smyčcového kvartetu došlo 27. 5. 1927.

Stavba kvartetu je třívětá. Jak je pro Krásu typické, žádná z vět nekončí zvukným finále, všechny odchází do ztracena. Jakkoliv měl Krása v oblibě ostré a nečekané hudební střihy (tempové, dynamické, výrazové, ale i kontrastní tóniny a témata stavěná vedle sebe nebo se prolínající), nechává rád každou větu doznít a v klidu dodechnout. První věta připomíná sonátovou formu založenou na kontrastních tématech. Druhá věta je sonátovým rondem a třetí, poslední, je meditativního charakteru, který je narušen pouze jednou výraznější gradací. Celý kvartet končí zvláštním, téměř klastrovým akordem s vysokým flažoletem v sekundu. Tónina kvartetu nejde jednoznačně určit, a to ani podle posledních akordů jednotlivých vět. Celý kvartet je psán bez předznamenání a každá posuvka je vpisována přímo k notě. Poznámky jsou zčásti francouzsky a zčásti pocházejí z obvyklého italského názvosloví. Také v kvartetu je patrná citace vlastních i cizích témat. Například druhá věta je evidentně vystavěna na parafrázi Smetanovy přede hry k *Prodané nevěstě*. „Protože Krása rád záměrně - i když ne často - použil nějakou notoricky známou melodii jako jakýsi „sémantický znak“ pro určité sdělení...“⁵

1. věta

První věta je v sonátové formě. Nejedná se ale o formu v klasicistním slova smyslu. Je vystavěna na čtyřech velmi kontrastních tématech, které se v průběhu věty variují, objevují se v inverzích, augmentacích a často na sebe navazují nebo se prolínají. První téma se objevuje na samém začátku a trvá 6 taktů. Jeho charakter je rytmický a kulminuje v recitativním *Liberamente*. Důležitou roli hraje doprovod tématu v prvních dvou taktech, protože i s ním

⁵ Červinková (2003), s. 49.

autor dále pracuje. První vedlejší téma nastupuje v taktu 7, označené je *Animato e scorrendo* a je v přímém kontrastu s hlavním tématem. Jeho charakter je melancholický a typickým jeho znakem je chromatický postup a čtvrtová triola. Je reprodukováno druhými houslemi a první housle k němu hrají protimelodii, která mu charakterem odpovídá. Ve viole je souběžně třítaktová dvaatřicetinová pasáž složená z chromatických postupů nahoru a dolů. Zvukově však tvoří pouze barevný podkres k tématu. Hned po ukončení prvního vedlejšího tématu nastupuje druhé vedlejší téma. Začíná v taktu 10 a v jeho prezentaci pokračují druhé housle. Ještě před dokončením tématu v druhých houslích ho imituje viola, poté první housle a nakonec violoncello. Hlava druhého vedlejšího tématu je vždy označena *en dehors*, což je termín pocházející z francouzštiny a znamená *ven*. Charakter tématu je výrazně rytmický a není tonálně ukotven. V taktu 16 se v sekundu objeví náznak hlavního tématu, které plní pouze rytmickou funkci. Postupně se k do rytmického toku připojí bizarní rytmický motiv prvních houslí a violové pizzicato. Závěrečné téma hraje violoncello, které se do té doby téměř neexponovalo. Při opakování tématu ve violoncelle je jeho začátek imitován violou. V taktu 25 je repetice vracející se pomocí primavoly na začátek.

V případě druhého opakování se dostáváme do provedení. V taktu 27 se ozve souzvuk podobný začátku, do nějž se první housle útržkovitě snaží dohrát hlavní téma. Místo něj se ale po vypsání a tištěném ritardandu objevuje závěrečné téma ve viole, tentokrát s novým protihlasem v prvních a druhých houslích. Viola je umlčena a v taktu 37 přichází spojovací oddíl ve čtyřčtvrtovém taktu, připravující novou půdu pro violu. Tyto tři takty obsahují tři dynamické vlny s glissandy. V taktu 40 začíná ve viole provedení prvního vedlejšího tématu, tentokrát ve třídobém *Tempo di Valse*. Velmi záhy je ale plynulý tok narušen jedním pětičtvrtovým taktem vytvořeným z tematického materiálu hlavního, prvního vedlejšího a závěrečného tématu. Po jednom taktu se opět vrací třídobé metrum, violové sólo doplňuje sekund provádějící první vedlejší téma. V taktu 51 se vrací glissandové vlny a celý proces se v malé obměně opakuje. Vzápětí jsou glissanda spojena s *Tempo di Valse* a podobnou hru se změnami taktů hrají prim se sekundem oproti doprovodu spodních hlasů. Tentokrát není melodie ukončená doztracena, ale přechází v *prestissimo* s *accelerandem*, které se uklidní *rubatem* v taktu 75.

Další úsek by se dal označit jako repríza. Nejde ale o doslovné opakování začátku. Zazní hlavní téma v tónině totožné se začátkem, melodii však hraje

sekund. Po pěti taktech do něj vstupuje violoncello s druhým vedlejším tématem a zároveň viola s hlavním tématem. Druhého vedlejšího tématu se v taktu 84 ujme sekund a hraje jeho inverzi. V taktu 85 se připojuje prim s violoncellem s hlavou hlavního tématu. V taktu 86 cituje viola charakteristický rytmus hlavního tématu, zatímco v taktu 87 se prim transformuje do druhého vedlejšího tématu. Na hlavním a druhém vedlejším tématu je následně vystavěna dynamická a tempová gradace, která ústí do taktu 91, označeného jako *brutale*. Tok hudby se jen na okamžik pozastaví mezi takty 91 a 92 na glissandu houslí, kdy prim jede o undecimu dolů, zatímco sekund o velkou septimu nahoru, aby se setkali na čisté oktávě. Pak se všechny hlasy odmlčí a prim začíná ostinátní pohyb následující části *prestissimo*. Mísí se zde první vedlejší téma, které hraje sekund se závěrečným tématem, které si předávají viola s violoncellem a nakonec se spojí a hrají ho v oktávách. Během *prestissima* probíhá další gradace, kdy se během čtrnácti taktů dostáváme z *pianissima* do *fortissima* *fortissima*. Během této plochy se ještě dvakrát zrychlí tempo, a to pomocí *Sempre piu mosso* a *acceleranda*. Tato gradace však neústí do ryčného finále, ale v taktu 106 je transformována do *Molto largo* s upřesněním osmina=půlová. Dynamika je *mezzoforte* ve vrchních smyčcích a *piano* ve violoncelle. Tato disproporce se ještě prohlubuje v taktu 108, kde mají vrchní hlasy *subito forte espressivo*, zatímco violoncello *piano*. Po tomto zvláštním taktu se všichni vrací do *pianissima* a končí ve vypsáném *ritardandu sulla tastiera*. Na poslední čtyři takty autor použil označení *Molto lento* *morendo*, *ritardando*, v dynamice *piano* *pianissimo* ve všech hlasech.

2. věta

Druhá věta je vystavěna jako sonátové rondo. Jako výrazové prostředky používá množství *glissand*, *sul ponticello*, *col legno*, různé intenzity *pizzicato* (také *pizzicato* s *glissandem* ve violoncellu) a další. V prvním taktu najdeme motorický šum vzniklý střídání *glissand* violoncella s violou a sekundem, to celé ve velmi slabé dynamice *piano* *pianissimo* s označením *murmurando*. *Murmurando* je původem francouzské slovo (murmurant-bublající), ke kterému Krása po vzoru italského názvosloví přidal koncovku. Po čtyřtaktové předešle přichází prim s melodií parodující Smetanovu Předešlu k Prodané nevěstě. Jeho part je označen *ritmico* a zároveň *Sfacciato* (z italštiny *sfacciato* - drzý, bezostyšný). Po několika taktech asociujících známou skladbu se sazba změní na

hru triol a akcentů. Po patnácti taktech zůstává prim na jeden vložený třídobý takt osamocen, aby se sekund s violou vzápětí přidali s výsměšnou triolovou pasáží trvající čtyři takty a podléhající accelerandu. Po osminové generální pauze pokračuje třítaktová plocha, která je k předešlé sekvenci. Po generální pauze trvající osminu a čtvrtku nasadí celý soubor náhlé *sforzato brutale* ústící do forte fortissimo. Po jednom a půl taktu generální pauzy se vrátíme repeticí do taktu 4. Po druhém zahrání začátku přichází 67 taktů dlouhé violové sólo *sul ponticello dolce* doprovázené pizzicatem violoncella a houslemi hrajícími *col legno*. Z dnešního pohledu připomíná tento úsek reggae, v Krásově době šlo ale spíš o jazzovou inspiraci. Celé sólo se opakuje a variuje a vždy na konci fráze přichází narušení pulzu sólovou violou, která má crescendo, akcenty na každé notě, v jednom místě dokonce *brutale*. Ostinátní doprovod se postupně obohacuje o glissandové osminy připomínající začátek věty označený *murmurando*. Při posledním violovém opakování se přidává prim s dlouhým glissandem dolů a nahoru. Violové sólo pak přechází do mezivěty, kde se střídají rovnocenně všechny hlasy. V posledních čtyřech taktech začíná prim předjímat návrat tématu ronda, které nastupuje v taktu 101 a je téměř přesným opakováním začátku. Jediná neshoda je ve violoncelle, které začíná glissandem v opačném směru. Místo závěrečného *brutale* přichází nová kontrastní část označená *Volgare ritmico*. Housle varíují téma v terciových postupech, zatímco violoncello s violou se střídají v pizzicato a každý třetí takt hrají triolovou pasáž. Celá plocha *Volgare* je naplněna nečekanými a bizarními akcenty a rychlými crescendy. Postupně se zrychluje a zesiluje, aby skončila v taktu 132 posledním sestupným během violoncella podpořeným dlouhým primovým glissandem.

V taktu 133 přichází velmi kontrastní plocha, začínající homofonní sazbou, kde viola má upřesnění *en dehors* a prim ji pouze doplňuje. Rytmus je polkový, dvě osminy a čtvrtková nota. S tímto rytmem začíná Krása pracovat už na začátku v efektu *murmurando* ve violoncelle. Teď se z rytmu stává vedoucí motiv a naplňuje plochu od taktu 133 do taktu 150. Za zmínku stojí ještě takty 145-150, kdy se do tohoto rytmu přidává prim s novým prvkem a předjímat následující díl skladby. Po společném ritardandu začíná nová část *Subito piu animato*. Violoncello dává bas jen jednou za dva až čtyři takty prostřednictvím pizzicata a viola plochu vyplňuje pizzicatovými příznávkami. Po čtyřech taktech se přidávají housle v terciích a hrají melodii, kterou předjímal prim. Hudební vědci tvrdí, že jde o parafrázi Smetanova *Věrného milování z Prodané nevěsty*. O tomto faktu

by se dalo polemizovat. Co je ale evidentní, toto téma používá Krása později ve *Variacích pro smyčcové kvarteto* v téměř nezměněné podobě. Je složené ze střídajících se sekundových postupů a dvou samostatných sestupných glissand v rozsahu undecimy. Toto téma hrají paralelně první a druhé housle. V případě smyčcového kvartetu se tato plocha vystřídá s osmitaktovou reminiscencí začátku ve violoncelle doprovobenou ostatním hlasy ve výše zmíněném „polkovém rytmu“. V taktu 179 přechází tento rytmus do spodních hlasů a první housle hrají melodii *Volgare* z taktu 117. Situace se ale začne stupňovat v taktu 190, kdy sekund začíná hrát trioly, a s crescendem a oktávovým glissandem nahoru a dolů se vrací část „*Věrného milování*“. Od taktu 195 se tato plocha opakuje téměř doslovně, jen s trochu změněnou artikulací. V taktu 212 violoncello opustí pizzicato a hraje augmentované téma „*polkového rytmu*“, zatímco melodie *Věrného milování* se krátí a moduluje. Violoncellové sólo se za doprovodu kontinuálních glissand přesouvá do jiné polohy a nakonec violoncello hraje se sekundem melodii „*Věrného milování*“, viola pořád setrvává v osminovém doprovodu a prim předjíhá přicházející návrat hlavního tématu.

Hlavní téma se v taktu 240 skutečně vrací, jen s malou obměnou. Violoncello místo obvyklého ostinátního rytmu s glissandem hraje v pianu útržky protimelodie k primu. Ostatní hlasy jsou totožné, s výjimkou taktu 256, který se odlišuje od modelového taktu 24, kde se téma vyskytuje poprvé. Stejně jako na úplném začátku věty následuje violové sólo. Tentokrát není psané sul ponticello, ale pouze s upřesněním *dolce*. Doprovod violoncellového pizzicato a příznávek col legno připomínající reggae je zachován beze změn. Také takt 306 napovídá, že půjde o doslovnou citaci. Už v taktu 308 je ale opakování narušeno novým prvkem, a tím je parafrázované hlavní téma, které přichází v primu a zároveň augmentace „*polkového tématu*“ v sekundu. Všechny tyto hlasy zní současně až do taktu 317, kde violoncello pokračuje v augmentované melodii sekundu, sekund přechází do příznávek a prim hraje melodii „*Volgare*“. K primu se v taktu 321 připojí v terciích sekund a společně připravují poslední uvedení hlavního tématu. Viola dokončí svoje dlouhé sólo až v taktu 325, který nese označení *Rubato*. V tomto taktu housle pokračují v uvedení hlavního tématu v accelerandu a po dvou taktech se přidá viola s violoncellem s karikovaným motivem „*Věrného milování*“. V této členité gradující ploše probíhá také dynamická gradace, která ústí do celového pizzicato na začátku taktu 334, který nese označení *Due volte piu lento*. Naposledy zazní už poněkud rozvláčná citace „*Věrného milování*“

v houslích s rozsáhlým pizzicatovým arpeggiem ve spodních hlasech. Posledních sedm taktů používá jen krátké výřezy z celého tematického materiálu druhé věty, které postupně klesají a zeslabují. Když housle a viola dojdou až do dva a půl taktu trvajících akordu f-moll. Celou větu uzavírá violoncello s velkým decrescendem a označením *perdendo* melodií hlavního tématu.

3. věta

Třetí věta začíná ve velmi pomalém tempu, v té nejnižší dynamice, ale s největším *espressivem* sólem sekundu. V taktu 4 přejímá sólo viola a dokončuje první citaci tématu. Jak je z tématu patrné, jeho stavebním prvkem je sekunda a její převrat, septima. Na těchto intervalech staví autor celou větu. Forma se nedá přirovnat k žádné známé formě, je fantazijní a rámcově by se dala rozdělit do třech částí. Začíná velmi zvolna a má meditativní charakter bez ostrých hran. Je v ní použito *glissand* a prolínání jednotlivých hlasů tak, že posluchači nemusí být na první poslech jasné, kde jeden nástroj končí a kde už hraje další. Tempově je první část věty jednoznačně pomalá a staví na jednom tématu. V taktu 19 se objevuje výraznější motiv, který však není samostatný, ale vychází z konce prvního tématu. Jak již bylo řečeno, začátek třetí věty je pomalý, označený *Molto lento e tranquillo*. V taktu 12 začíná sekund opět reprodukovat svůj motiv ze začátku a o takt později začíná i viola se svým motivem. Je tedy nabíledni, že obě části prvního tématu do sebe zapadají a vzájemně se dotvářejí a doplňují. V prvním bloku věty se dvakrát dostáváme *crescendem* do silné dynamiky, nikdy ale nejde o krásovskou gradaci spojenou s *accelerandem*. Výrazná změna přijde až v taktu 31, kde violoncello začíná *ostinatní* osminy tvořící základ pro střední díl věty.

Toto violoncellové *ostinato* připomíná příznávky a je označené *Monotono ma ritmico* v tempu *Un poco Allegretto ma non troppo*. Ostatní hlasy začínají zcela lineárně tvořit pitoreskní melodie naplněné nečekanými akcenty, nátryly a zcela protismyslnou artikulací. Dohromady tvoří členitý proud malých variací na nový hudební materiál. Jedním prvkem je první motiv prezentovaný sekundem v taktu 32, druhým melodie, kterou sekund začíná hrát v taktu 35, a třetí motiv má viola v taktu 36 a je *diminucí* hlavního tématu věty. Nástup hlasů s jednotlivými motivky je postupný. Začíná sekund, označený *sfacciato* (*sfacciato* - drzý), po čtyřech taktech prim a po dalších dvou taktech viola. Zatímco prim si

se drží melodie, kterou začal, střední hlasy provádějí všemožné variace, až se dostaneme do místa, kde začíná gradace. V taktu 47 najdeme začátek crescenda a *Animato*, o dva takty dále už je požadovaná dynamika fortissimo, které dále roste do forte fortissima. Následující díl *Presto furioso* je vystavěn na druhém motivu sekundu z taktu 35 a poprvé se objevuje ve viole. Postupně se, na způsob fugové těsny, dostává také do ostatních hlasů. Violoncello, které se odmlčí, se připojuje až v taktu 53 a to pouze na jeden takt, aby umocnilo změnu tempa a posílilo dynamiku. Tento takt je označený *Subito molto largo* (čtvrtělová=půlová). Vzápětí se však vracíme do původního tempa i charakteru pomocí *Di nuovo tempo furioso*. Tentokrát se iniciativy ujímá sekunda a z forte fortissima v taktu 54 začíná sedmitaktová dynamická gradace. Nejprve se střídají imitace v jednotlivých hlasech a violoncello čeká. V taktu 56 se však nechá vyprovokovat a začíná také reprodukovat téma. Jako jediné má hlavní téma věty v diminuci. Na vrcholu gradace najdeme dynamiku fortissimo fortissimo společně s akcenty na některých notách a celá plocha končí ostrým stříhem.

Navzdory očekávání se nevrací první díly skladby po vzoru formy ABA. Návrat je ale naznačen neúplným tématem v primu. Ostatní hlasy mají společný rytmus i artikulaci. Tempo je velmi pomalé, označené *Tempo come in principio* (tempo jako na začátku), navíc s přidanou sordinou a označené sulla tastiera. Jediný hlas, který sordinu nepoužívá, je prim, začínající o dva takty později v místě označeném *Molto calmo* (calmo - vyrovnaný). Hraje improvizaci na hlavní téma a vede ji pomocí glissand až do *Molto largo* v taktu 71, kde spolu se sekundem variují motiv se střední části, tentokrát v terciích a v melancholickém charakteru. Následuje morendo a decrescendo připravující poslední gradaci věty. Ta se rodí v taktu 78 označeném *Piu scorrendo* (scorrere- pohybovat se, plynout). Je vystavěna na čtvrtělových hodnotách, septimových a sekundových krocích a glissandech. V taktu 89 exponuje violoncello souběžně s vrcholem gradace znovu diminuované téma věty, které je položeno tak vysoko, že zasahuje nejen do tenorového, ale i do violového a houslového klíče. Přesah přes vrchol gradace mají housle, které v protipohybu klouznou o na finální oktávu cis 3 - cis 4. Maximální dynamika a výraz doznívají v klidných třech taktech *Molto lento e liberamente*. Po dalším tempovém stříhu plní spodní dva hlasy rytmickou funkci a tvoří podkres k sekundovému sólu. Po třech taktech sekunda imituje prim v o něco vyšší poloze a končí ve společném rallentando, perdendo v pianu pianissimu. Hned v dalším taktu udeří poslední a velmi náhlé forte fortissimo ve

všech hlasech, aby bylo za dva takty opět vystřídáno subito pianissimem. Poslední úsek je označen *Molto calmo e dolcissimo* a spojuje glissandovou melodiku s rytmizovaným základem ve spodních smyčcích. V taktu 108-109 najdeme nenápadnou reminiscenci prvního tématu z první věty kvartetu. Místo očekávaného doplnění melodie ale přichází synkopovaný flažolet v primu a dovětek v sólovém sekundu. Poslední akord je klastrový a psán v pianissimu a je obohacen o vysoký flažolet, který mu dává poněkud přízračnou atmosféru.

Interpretační úskalí:

Dalším výrazným úskalím je neustálá změna temp. Po několikerém *meno*, *bewegter*, *ruhig*, *poco piu mosso* a několika dvojčárách je napsané tempo I. Nedá se ale jednoznačně říci, k čemu se má toto označení vztahovat. Dává to interpretům více možností, ale ztěžuje pochopení autorova záměru. Velkou výhodou je výše zmíněná absence předznamenání. Vzhledem k charakteru skladby je to usnadnění. Skladba je plná tempových i metrických střihů a velmi zvláštních nečekaných harmonií. Posuvky psané u každé noty zvlášť dávají interpretovi intonační jistotu. Opticky pak posuvky u not přispívají k přehlednosti partů. Velkou nevýhodou je obtížně hratelny part violoncella. Melodie v paralelních kvintách nebo velké dvojhmatové intervaly nejsou výjimkou. (například arpeggio ve violoncelle, 2. věta takt 336 nebo akordy ve violoncelle a viole, 3. věta takt 26). Velmi obtížně hratelné jsou také změny *arco* a *pizzicata* (Například takt 119-123 v druhé větě, part violoncella). Není úplně snadné bez jakékoliv přípravy skákat na vysoké tóny (například housle, 2. věta takt 155-170 nebo v sekundu, 3. věta takt 91-92). Někdy není možné spojit glissandem plynule tóny, které autor vyžaduje (například 1. housle, 3. věta takt 69). Technicky je to možné, ale v tak vysoké poloze by zněla cílová melodie spíše směšně, než expresivně. Problém čistě technického rázu je nasazování *sordin* v generální pauze, kde není žádoucí rušit napětí (například 3. věta takt 60-61).

Hans Krása: Téma a variace pro smyčcové kvarteto

Variace pro smyčcové kvarteto byly napsány v roce 1935 nebo 1936. Stejně jako v *Komorní hudbě pro cembalo a sedm nástrojů* v nich doznívá inspirace vtělená do scénické hudby, kterou Krása zkomponoval k Hoffmeisterově komedii *Mládí ve hře*. Součástí této hry byla i *píseň Anny*, která se velmi proslavila a stala se populárním šlágre. Dokladem, že melodie utkvěla i samotnému skladateli v paměti, je výše zmíněná dvojice komorních skladeb. Čerpají z ní hudební materiál v doslovné citaci. V případě Variací pro smyčcové kvarteto Krása upravil artikulaci, aby lépe odpovídala hře na smyčcové nástroje. Při instrumentálním provedení nebyla na prvním místě deklamace textu, ale melodická linka, tudíž autor umísťuje vrchol podle nové vlny inspirace o celé tři takty dále. *Variace pro smyčcové kvarteto* byly premiérovány pravděpodobně v Terezíně, vlivem čehož se notový materiál nedochoval. Máme k dispozici pouze útržek první strany autorova rukopisu. Variace byly znovu vydány nakladatelstvím Boosey and Bock v roce 1993 „na základě předválečného opisu, který se zachoval u skladatelovy sestry Marie Bassové v New Yorku“⁶

Hlavní téma Tématu s variacemi je napsáno do osmi čtyřčtvrtových taktů. Melodie, kterou známe z písně Anny, je uvedena dvakrát, což odpovídá strofickému charakteru předlohy. Po „druhé sloce“ následují ještě dva takty, které dávají melodii nenápadný závěr. Tyto dva takty jsou použity na uzavření celého úseku a v průběhu variací umožňují plynulé přechody mezi variacemi. Tónina tématu je F-dur, což se shoduje s písňovou předlohou. Hned v prvním uvedení melodie si lze všimnout práce s hlasy. V taktu 2 přebírá charakteristický rytmus sekund s violou a doplňují melodickou linku o jednoduchý protihlas. Už v tématické části skladby si můžeme všimnout strmých dynamických i tempových změn. Jako příklad může posloužit takt 7, v němž dochází k progresu z *piano dolce* do *forte* a *decrescendem* zpět do ještě slabší dynamiky, než ze které jsme vyšli. V tomto taktu zároveň najdeme *ritardando*, a vzápětí ukončení první fráze. Od taktu 9 hraje lehce obměněnou hlavní melodii viola, kterou po čtyřech taktech vystřídá *prim*. Tato technika zbavuje opakování všednosti a dovoluje posluchači dobře si zapamatovat všechny detaily, se kterými bude skladatel pracovat. Typickým znakem tématu je tečkovaný rytmus.

⁶ Karas, Červinková (1993), s. 4.

První variace, označená *Allegretto*, začíná společným zdvihem houslí. Po celých deset taktů hrají homofonně v terciích. Tečkovaný rytmus je zde vypuštěn. Zřetelná reminiscence tématu přichází v taktu 29 ve viole doplněné sekundem. Od této chvíle začínají motoricky ubíhající šestnáctinové pasáže, které procházejí jednotlivými hlasy až do skončení celé variace. V taktu 36 viola předjímá glissanda, která budou v jedné z dalších variací hrát klíčovou roli. První variace nevybočuje nijak zásadně ze stínu tématu. Je také v tónině F-dur, která se za celou dobu jejího trvání nemění. Struktura první variace je velmi podobná tématu, byť je na počet taktů delší. Tento rozdíl se však stírá faktem, že zatímco téma je v taktu čtyřčtvrtovém, první variace je v taktu dvoučtvrtovém. Opět je uzavřena *morendem* a *ritardandem*, které zajistí co největší možný kontrast při příchodu druhé variace. Stejně jako ostatní variace je i první přehledně oddělena dvojčárou.

Druhá variace, *Allegro*, začíná v tónině f-moll. Použitím modulující sekvence se po dvou taktech ocitáme v A-dur, ze které vychází celý zbytek druhé variace. Druhá variace přináší první výraznější využití kontrastů, ostrých hran a pracuje metodou koláže a přiřazování. Tyto kontrastní přechody většinou propojuje pouze jeden z hlasů. Pro ještě větší účinek úderného forte začíná variace homofonním rytmem ve všech hlasech. Zvláštní uspořádání dvoudobých a třídobých taktů však časem vymizí a objeví se až ke konci variace, čímž ji účinně zcelí. V taktu 54 je vidět modelový příklad zapsání rozdílných dynamik v jednotlivých hlasech. Zatímco první housle hrají subito forte, zbytek souboru hraje subito piano nebo dokonce pianissimo. Po tempovém rozkolísání v taktu 55 je prim podpořen šestnáctinovým pohybem ve violoncelle, které vzápětí utvoří přechodový můstek k citaci tématu. Celá variace je ukončena dvojím označeným *ritardandem* a přechodem zpět do třídobého taktu. Pro efekt co největšího zklidnění dohrává violoncello s violou dva takty vypsaného *ritardanda*.

Třetí variace je označena jako *Sehr ruhig* a vyzývá ke klidnému šestiosminovému pulzu. Tónina je d-moll. Využívá sicilianového rytmu a začíná sólem violoncella, které je, jako obvykle, doplněno neobvyklými rytmy v doprovodných hlasech. V půlce variace přebírá melodickou linku hlas prvních houslí a transponuje ji do Des-dur. Třetí variace je nejklidnější částí celé skladby. Končí *molto ritardando*.

Čtvrtá variace *Bewegt* se vynořuje z meditativní atmosféry variace třetí v pianových pizzicatech violy s violoncellem. Struktura příznávek, modulace do

D-dur i absence melodie jasně vede k taktu 105, kde začínají první a druhé housle terciový dvojhlas. Zatímco spodní hlasy pokračují téměř ostinálně dále, vrchní melodické hlasy pracují s výraznými glissandy, s artikulací a působí velmi prostě a uvolněně až do taktu 125. Zde se nekonfliktní atmosféra pozvolna mění v napínavou plochu plnou akcentů, subit a zvukových efektů. Krása suverénně používá sul ponticello, tremolo a pizzicato v tak rychlém sledu, až se tato plocha stává vázána na maximální tempo, které při interpretaci je možné zahrát. Po rozverném zívnutí v primu dokončují zbylé tři hlasy pianissimu čtyři takty flažoletů.

Pátá variace Quasi fantasia, označená zpočátku Sehr ruhig navazuje náznakem fugata. Začíná ve violoncellu a přes sekund a violu, se dostává melodie také do primu. Pomalu se připravuje nová, asi nejcharakterističtější část Tématu s variacemi. Violoncello pizzicatem imituje walking bass a viola přednáší jazzové sólo. Celá plocha, počínaje taktem 173, tvoří velkou gradaci a to jak tempovou, tak dynamickou. Kulminuje počínaje taktem 185, kde najdeme označení *Lustig*. Violoncello pokračuje v příznávkách, viola uhání ve spletitych šestnáctinových pasážích a housle přinášejí veselou skočnou píseň. Všechno vyvrcholí v taktu 193, kde najdeme nejsilnější možnou dynamiku, forte fortissimo a označení *Sehr Breit*. Každá nota je zde zvýrazněna akcentovací stříškou a po dvou taktech se ještě zvyšuje dynamika až k oficiálně neexistujícím čtyřem f. V páté variaci je spousta kontrastů a tempových změn, proto není překvapením, že nejryčtější část znenadála přechází v morendo, zeslabení a konec variace.

Šestá variace staví na imitaci. Počínaje sekundem, projde téma všemi hlasy. Tempo je svižné, od autora označené *Finale (Bewegt)*. Vrací se do základní tóniny tématu, do F-dur. Po několika prudkých zlomech se všechny hlasy sejdou v motorické části trvající 30 taktů, která je označena *Prestissimo*. Tato plocha vygraduje prostřednictvím rostoucí dynamiky a acceleranda. Jako obvykle končí ritardandem a vypsáním zpomalením a po úplném zklidnění nastupuje koda *Sehr ruhig*. Symbol neúprosně plynoucího času vepsaný do violy se mísí s neposednou hravostí sekundového partu a velmi židovsky působícím primem. K melodii prvních houslí se vzápětí připojí i sekund s violou a ostinato z violy přejímá violoncello. Poslední úsek skladby je inspirován třítaktovým dovětkem známým z konce tématu. Prolíná se zde s židovsky tesknou melodií. Posledním

tématickým mohykánem v probíhajícím morendu, decrescendu a diminuendu je viola. Celá skladba končí nenápadným odchodem.

Interpretační úskalí Tématu s variacemi

V Tématu s variacemi nacházíme řadu zajímavostí. Jednou z nich, která zároveň komplikuje interpretaci, je rozdíl v dynamikách předepsaných jednotlivým hlasům. Zdánlivě se tento záměr může jevit jako chyba. Při striktním dodržení ale vychází najevo Krásův skladatelský pokyn, jak pomoci na povrch melodii tématu. Hlasy se tak komplementárně doplňují, že není výjimkou, když má každý hlas zdůrazněnou jen jednu nebo několik not a vzápětí ustupuje do pozadí. O tom, jakou zásluhu na tomto druhu práce má sám autor a jakou editor Joža Karas, by se dalo polemizovat. Důležitý je ale výsledek, který doslovná interpretace nabízí. Tato kontrastnost a nenadálé změny jsou pro Krásovu komorní tvorbu typické. Dalším úskalím může být precizně zapsaný rytmus, který často koliduje v jednotlivých hlasech. Počáteční rytmická dezorientace při studiu Krásových skladeb přináší ovoce v podobě nevšedního posluchačského zážitku. Pro kontrast autor vyvažuje tyto plochy snadno stravitelnými, tonálními, často také periodicky pravidelnými úseky. Je zde ještě jedno specifikum, a to názvuky židovské melodiky a plačtivosti. Krása se vyjadřuje pomocí psaných i myšlených glissand, stejně jako některých postupů připomínajících prostředí, v němž vyrůstal. Interpretačně je pro nežidovské hráče obtížné tyto pasáže přesvědčivě realizovat, zvláště co se týká načasování a průběhu glissand. Poslední úskalí je spíš posluchačské než interpretační. Celé variace končí dlouhým morendem a otevřeným koncem, takže často po posledním taktu následuje místo potlesku ticho. Diváci očekávají „dvořákovské finále“, které ale nepřichází.

Tanz

Tanec pro smyčcové trio, známý pod názvem Tanz vznikl na počátku léta 1944 v Terezíně, aby byl v létě tamtéž premiérován (v rukopise jsou patrné tužkou psané poznámky patrně pořízené prvními interprety).⁷ Je jednou z posledních skladeb, kterou Krása zkomponoval. Již v říjnu 1944 byl Krása transportován do Osvětimi, kde krátce na to zemřel v plynové komoře. Tanec je spjatý s *Passacaglií a fugou* psanou pro stejné obsazení. „*Toto trio hrávali členové Terezínského kvarteta poměrně často, vyhovovalo jim pro nepřiliš vypjatou techniku, zejména však pro svou optimistickou náladu, jako by šlo o hudbu, jež svými klady, veselostí a rozmarem, měla přebít škaředost a tíhu života v koncentračním táboře.*“⁸ Rukopis Tance je nyní uložen v Památníku Terezín.

Forma Tance je v zásadě třídílná, ve schématu ABC. První téma začíná bezprostředně po pětiktové přípravě violoncella a violy. Rytmický model, který reprodukuje violoncello, je v celé skladbě několikrát použit. Viola drží velkou nonu jako prodlevu po celých 21 taktů. Poté přestává stagnovat a přejímá melodii po prvních houslích. Housle doprovázejí violové sólo groteskními prvky, jako je stupňovitý chod v synkopickém rytmu nebo čtyřtaktový trylek připomínající violovou prodlevu použitou na začátku. Charakter prvního tématu je skočný, v charakteru rozšafné polky, a osciluje mezi durovým a dóřským tónorodem. Tato zvláštní střídavá modalita je nápadná už při prvním poslechu a prozrazuje vlivy české hudby na Krásovu tvorbu. Po viole přebírá první téma violoncello. Nejde přitom o doslovnou citaci, ale o nenápadnou variaci podporující nový charakter tématu, který dostává přechodem z nástroje na nástroj a z tóniny do tóniny. První téma je v houslích v D-dur, ve viole v F-dur a v cello v B-dur. Cellové sólo začíná v taktu 33 a končí v taktu 48 a volně pokračuje do tématicky příbuzného dílu označeného *Animato*. Dalších 28 taktů pracuje s prvním tématem, žádný nástroj však nehraje melodii celou, ale melodie je zde zpracovávána na způsob sonátového provedení. Krása zde vyžaduje pitoreskní

⁷ Vzhledem k faktu, že Tanec není od autora datován, lze se domnívat, že vznikl roku 1944. Blanka Červinková tento fakt potvrzuje ve své monografii Hans Krása, život a dílo skladatele. Na rozdíl od monografie najdeme na notovém materiálu (Bote&Bock, Berlin 2004) údaj 1943. Zvláštní je fakt, že na vydání tohoto notového materiálu se Blanka Červinková přímo podílela. Noty vyšly až po smrti Blanky Červinkové, rok po vydání monografie (noty 2004, kniha 2003). Není tedy možné, aby k této změně vedlo další bádání.

⁸ Kuna (2000), s. 159.

details jako je forte-piano s crescendem na velmi krátké ploše, metrum se zrychluje každých několik taktů. První accelerando najdeme v taktu 59, další v taktu 61, kde nastupuje homofonní pizzicato v protipohybu hlasů. Následuje další pilíř kontinuální gradace, takt 65 označený dynamikou forte fortissimo *molto marcato*. Po dalším accelerandu se situace uklidní a celý díl končí v ritardandu, pianissimu s efektem sul tasto.

Další díl začíná zdánlivě v čisté C-dur, homofonní rytmus je ale brzy narušen chromatickým protimotivem ve violoncelle. Po patnácti taktech se ale charakter opět mění a nastupuje ostinátní figura ve violoncelle. Je vytvořená pro efekt šumu, který tvoří základ pro recitativní violové sólo. Melodie violy vychází z prvního tématu a variuje ho. Na violu navazuje prim a doslovně opakuje, zatímco viola několik taktů doprovází, tremolem podporuje violoncellové ostinato. V taktu 111 přebírá na šestnáctinový pohyb na 15 taktů viola a melodie se objevuje ve violoncelle. Od taktu 126 přestává viola s motorickým doprovodem a střídá velké trioly s tremolem. Jednotlivé hlasy zde vytvářejí tři rytmická pásma- synkopovaná melodie v primu, velké trioly ve viole a ve violoncelle opět šestnáctinový pohyb. Tato rytmizovaná plocha přechází do *Bewegter* v taktu 138, o dva takty později je zaznamenané accelerando s crescendem, za další takt *noch bewegter* a o několik taktů později další accelerando ústící do taktu 154. Větší gradace je dosaženo také nepravidelně vloženými třídobými takty do dvoudobého metra. Situace se uklidňuje ritardandem, rubatem a nakonec až allargandem. V tomto případě ale nepřichází morendo, jak je u Krávy obvyklé, ale končí se ve forte fortissimu ostrým stříhem.

V taktu 160 nacházíme označení tempo primo. Podle pohybu ve violoncelle, který je idetický se samým začátkem skladby, lze soudit, že se tempo vrací do původního počátečního tempa. Tento fakt připomíná i podobná sazba. Jedná se však o návrat klamný. Ve viole nacházíme sólo označené *grazioso* čítající 7 taktů, dokud se nezmění na dva takty pulz s dvoučtvrtvého na tříčtvrtvový. Následuje obdobné sólo v primu, které ústí do stále se zrychlující plochy o rozloze 29 taktů, pracující s tématickým materiálem prvního tématu. V taktu 209 přichází prudký skok do piana pianissima leggiera, kde se violoncello na 6 taktů odmlčí. Následuje střídání folklórního tématu vzdáleně vycházejícího z prvního tématu mezi jednotlivými hlasy. Už po několika taktech najdeme poznámku o dalším accelerandu a v taktu 228 hraje violoncello akordicky obohacenou verzi prvního tématu. Témata se pouze nepravidelně střídají,

nedochází k jejich prolnutí. Celá skladba kulminuje ve fortissimo fortissimu v taktu 247, označeném jako *breiter*. V taktu 257 přichází označení *piu presto* a zároveň subito pianissimo a překvapivé oktávové unisono ve všech hlasech. Vyvíjí se z něj plocha vystavěná na recitativním tématu, které poprvé zaznělo v taktu 93. Podpořené je osminovým ostinatem, které si předají housle a viola s violou a violoncellem v taktu 278. Nakonec se téma dostane do violy, která ho plynule přetvoří na hlavní téma, které zaznívá naposledy v taktu 303. Nad tématem se klene dlouhá prodleva v houslích na poněkud disonantním flažoletu e3. Až do konce skladby je dodržena slabá dynamika a zřetelná artikulace ve viole, která připraví konec *molto ritardando*. Krásův Tanec končí překvapujícím crescendem v předposledním taktu a závěrečným tvrdě velkým sekundakordem as, který se dá uspokojivě vysvětlit také jako kvartsextakord C-dur s přidanou malou sextou.

Interpretační úskalí

Prvním úskalím jsou opět kvinty ve violoncelle. Autor používá kvintové dvojhmaty bez ohledu na jejich hratelnost. Do partu violoncella píše celé melodie a rytmy v paralelních kvintách, což ztěžuje ladění a v neposlední řadě balanc souboru. Kvintami je také částečně omezena dynamika, která nemůže jít až do úplného piana pianissima kvůli nesnadnému ozevu nástroje. Nepříjemným technickým úskalím jsou také vícehlasy ve violoncelle v taktech 249-256. Dalším problémem je rychlé střídání *arco* a *pizzicato*. Například mezi takty 48 a 49 nemá violoncellista žádný čas přejít z osmin *arco* na osminy *pizzicato*. Při snaze zahrát všechny tóny je potřeba dělat alespoň malé nepsané zatěžkání na konci předešlé fráze. Pokud není zpomalení hudebně žádoucí, musí interpret vybrat, zda je důležitější dohrát do konce, nebo raději s jistotou začít. Zdá se, že Hans Krása toužil po co největších kontrastech za jakoukoliv cenu. Po harmonické stránce jsou nápadné posuvky, křížky v bezprostřední blízkosti béček. Krása používá značení pohodlné pro interprety, i za cenu, že nebude harmonicky správné a vysvětlitelné. To je jeden z mála aspektů, které interpretaci Krásovy hudby usnadňují.

Passacaglia fuga

Passacaglia a fuga pro smyčcové trio vznikla v posledním roce Krásova života, stejně jako *Tanec*. Je datována 7. 8. 1944. Motivicky je příbuzná s *Tancem*, což je slyšitelné na první poslech. *Passacaglia a fuga* je však obsahově závažnější a stejné ploše jako *Tanec* podávají jak veselou a melodickou hudbu, tak motivy protknuté smutkem. *Passacaglia* byla psána pro hudebníky v ghettu Terezín a byla určena pro tamnější produkce, jejichž byl Krása organizátorem. Sám dílo nejspíš nikdy neslyšel. Dochoval se rukopis, který je momentálně uložen v Památníku Terezín.

Forma je zřetelně dělená na dvě části, z nichž každá má specifika typická pro danou formu. Téma *Passacaglie* je modální, byť najdeme na začátku předznamenání jedno b. Trvá osm taktů a začíná v sólovém violoncelle. To ho opakuje naprosto nezměněné pětkrát. Tempo *passacaglie* je označeno *Sehr ruhig*, což dává začátku meditativní charakter. Po prvním uvedení tématu *passacaglie* se k violoncellu přidává viola a rozčleňuje metrum na tři čtvrté v taktu. Při třetím uvedení tématu už hrají i housle a doplňují celek o velké trioly. Při čtvrtém opakování se housle spojí s violou a hrají homofonně pomalou valčíkovou melodií. Také při pátém opakování hrají vrchní hlasy společně, ale tentokrát hrají novou melodií neustále přerušovanou pauzami. Tento osmitaktový úsek je označen *quasi recitativo*, obsahuje *ritardando* a zakončen je *rubatem*. Pak se v taktu 41 ujímá tématu viola. Housle doplňují o jednoduché oktávy přicházející pravidelně na druhou dobu v taktu. Violoncello přejímá iniciativu a přináší nový hudební nápad v podobě chromaticky jdoucích synkop. Tento synkopový model přejímají v taktu 49 housle a hrají ho, stejně jako předtím violoncello, v bizarním *pizzicatu*. V taktu 49 se ujímá tématu violoncello a viola hraje téma shodné s hlavním tématem smyčcového tria *Tanec*. Zde se objevuje *polymetrie*, protože zatímco violoncello s houslemi hrají ve třídobém taktu, viola hraje v duolovém rytmu, což dělá dojem jiného tempa. V taktu 57 však opět převládne pomalý valčíkový rytmus, viola přebírá téma, housle hrají melodií a violoncello příznávky v *pizzicatu*. V taktu 65 se poprvé obměňuje hlavní téma, hraje ho violoncello v *pizzicatu*. Prim klene nad základem zcela novou melodií. V taktu 73 se téma zdánlivě vytrácí, aby dalo vyniknout jedné z nejchytlavějších variací této skladby. Má valčíkový charakter a housle hrají homorytmicky s violou. Charakter hudby začíná být veselý a rozpustilý. V taktu 81 se opět vrací

téma v původním znění a takto se opakuje dvakrát. Mezitím viola hraje recitativní melodii v duolovém rytmu, a o osm taktů později přechází do ostinátních šestnáctin. Housle v tomto úseku osm taktů mlčí a pak začínají hrát variaci na hlavní téma z *Tance*. Postupně se dostáváme k velkému triovému zvuku dělajícího dokonce dojem malého smyčcového orchestru, kterého je dosaženo nejhustější možnou sazbou. V taktu 97 přistupuje na hru ostinata také violoncello. Housle hrají melodii v terciích. Tato melodie v houslích evokuje „valčíkové téma“ z druhé věty Smyčcového kvartetu. V taktu 103 začíná violoncello s tématem, které je o dva takty později imitováno houslemi o kvintu výše. Mezitím viola hraje šestnáctinové ostinato, které se po pěti taktech začne variovat a posouvat. V taktu 111 se mění i part violoncella, které vymění hlavní téma passacaglie za trioly, čímž vzniká v ploše mezi takty 111 a 118 rytmus 3:4. Do této rytmické struktury hrají housle melodii ve vypsáném accelerandu, aniž by se však zrychloval tok ostatních hlasů. Vypsané accelerando začíná v taktu 114 čtvrtými hodnotami, o takt později jsou osminy, pak osminová kvintola, pak osminová septola a nakonec nejrychlejší takt připravující kulminaci celé passacaglie. Ta přichází v taktu 119 a je označena *Pesante*. Melodii zde hrají housle v oktávách. Téma zde ale působí jako augmentace kvůli dvojhmatovým šestnáctinám ve violoncelle a šestnáctinovým triolám ve viole. Téma passacaglie zní posléze ještě jednou v houslích, ale sazba zase řídne a dynamika se snižuje až do piana podpořeného v taktech 131-134 tremolem sul ponticello ve viole. V posledních taktech této decrescendové pasáže se ozve ve violoncelle a viole náznak valčíkového tématu. Naplno zazní až v taktu 135 v dvojhlase houslí a violy, ale je poněkud rozpačité a podpořené načatými a nedokončenými běhy ve violoncelle. Ač je tato část zdánlivě veselá, působí na posluchače velmi tísnivým dojmem. V taktu 146 se role obrací, a zatímco housle s violou hrají cellové běhy, violoncello interpretuje hlavní téma passacaglie v umělých flažoletech. Passacaglia je ukončena střídáním jednotlivých hlasů, ritardandem a odchodem do piana.

Fuga je předepsaná attacca. Předznamenání zůstává stejné jako u Passacaglie a metrum je čtyřdobé, zapsané alla breve. Téma fugy je vytvořeno diminucí tématu passacaglie s mírně zdeformovaným rytmem. Celá fuga je založena na osminovém motorickém rytmu. Struktura není klasická. Celá fuga pracuje s jedním tématem, které je na konci syntetizováno s tématem známým z tria *Tanec*. Zhruba uprostřed najdeme zdánlivě kontrastní díl označený

Bewegter (hybněji), který ale díky použitým hodnotám působí jako pomalý. Tento náznak se však postupně vytratí a vrací se osminový tok. Dalším krokem v tempu je takt 113 označený *noch bewegter* (ještě hybněji). Získané tempo zůstává ve fuze až do konce.

Téma je předneseno nejprve ve viole (dux). Potom v houslích (comes) a potom ve violoncelle (dux). Posuzováno mírami klasických forem, následuje spojovací oddíl a od taktu 14 začíná fugové provedení. Téma se objevuje pozměňované, transponované, krácené, ale vždy probíhá jen v jednom hlase. Výjimkou je takt 20, kde viola podpoří hlavu tématu probíhajícího v houslích. Velmi působivé jsou dynamické efekty předepsané přímo od autora. Náhlá piana nebo nezvyklá prudká crescenda dělají z fugy živou plochu. Najdeme zde i pro Krásu typická glissanda (takt 31-34). Během provádění tématu je postupně používána jen jeho hlava a druhá půle tématu plní funkci protivěty. Po velké gradaci přichází subito piano v taktu 86, onen náznak středního dílu. Oproti osminové sazbě je zde najednou základní hodnotou půlová a celá nota. Téma začíná hrát velmi zvolna viola pod klenoucím se dlouhým tónem houslí. V taktu 97 přichází melodická augmentace tématu v houslích, jejíž doprovod napovídá blížící se kodu. Během několika taktů se však nálada svižné fugy vrací. Prostřednictvím *acceleranda* se dostáváme do poslední části, kterou lze označit jako kodu. Tato koda je vystavěna na syntéze tématu z *Tance pro smyčcové trio* a osminové fugové protivěty. Některý ze spodních hlasů vždy hraje náznaky fugového tématu a housle zahrají celé téma *Tance*. Z tématu nakonec v houslích zůstanou jen první dva takty, které se čtyřikrát zopakují nezávisle na hudebním toku spodních hlasů. V taktu 132 se celé trio odpoutává od tóniny a míří do dlouhých hodnot v houslích a viole, které zde najdeme od taktu 136, a střídají se v nich pouze dvě harmonie. Po několika taktech se frekvence střídání těchto dvou harmonií začne zmenšovat, až se dostáváme na čtvrtové trioly. Violoncello hraje nepravidelně rytmizovaný úsek z tématu fugy stále dokola. Po této vypsané tempové gradaci přichází forte fortissimo ve všech hlasech ústící do fortissima fortissima v taktu 153. Poslední čtyři takty sice zachovávají dynamiku, ale změní se hustota sazby. Zazní naposledy hlava tématu fugy, a to ve viole a violoncellu unisono. Po jednom taktu se přidají i housle a všechny hlasy společně vyústí do očekávaného závěrečného akordu. Harmonicky by se očekávalo, že fuga skončí na akordu F-dur. Krása ho nahrazuje akordem z jiné tóniny. (po enharmonické záměně zazní akord fis-moll).

Konec fugy je pro Hanse Krásu velmi neobvyklý, nekončí totiž *morendo*, ani snížením dynamiky a *ritardandem*. Přes svůj mollový tónorod je konec svižný a veselý. Tématická propojenost dělá z *Passacaglie a fugy* neoddělitelnou a vyváženou dvojici.

Interpretační úskalí

Technicky náročné pasáže ve viole a violoncellu omezují rychlost, ve které je možné hrát melodii (například takt 116 ve violoncelle). *Passacaglia* obsahuje také jedno překvapující technické místo v houslích (takt 98), kde je potřeba vyjet na harmonickou tercii d3-f3. Houslista na tento skok potřebuje více času, což mu ale ostatní hlasy nemohou dopřát, protože mají v tomtéž místě šestnáctiny. Další komplikací je polyrytmie, která využívá nepravidelných zápisů, akcentů a opakování různě dlouhých modelů přes sebe. Po těchto místech je potřeba hned nastolit řád, aby skladba získala okamžitě nazpět svoji přehlednost. Poslední věcí, která komplikuje interpretaci je množství posuvek a nečekaných harmonií, které je v souboru někdy obtížné vyladit. V některých souborech by mohl nastat konflikt také při určování tempa fugy. Autor nekompromisně uvádí *Allegro molto* (čtvrtě=120), které ale plní spíše funkci *Vivace*. Některými hudebníky by mohlo toto označení být vnímáno jako nadsazené. Podle mého názoru tempo odpovídá charakteru hudby. Nejde totiž o běžnou fugu, ale o hudební vtip, zábavný virtuózní kousek.

Závěr

Práce na tomto tématu nesla s sebou hned několik úskalí. O Hansi Krásovi není dostatek konkrétních informací. Ač skladatel 20. století, známe pouze kusé informace od současníků (například od sestry Gideona Kleina Elišky Kleinové, která přežila pobyt v koncentračním táboře), několik dopisů přátelům, rodině a nakladateli, několik rukopisů a základní prameny o rodině (například z matriky). Data premiér nebo dokonce data dokončení některých děl nejsou známa. Hans Krása si nevedl evidenci skladeb ani jejich provedení. Všechny dosud známé zachované rukopisy smyčcových trií a kvartetů jsou umístěny v *Památníku Terezín* nebo v *Židovském muzeu v Praze*. Přesto jsou autorská práva na komorní skladby povětšinou v zahraničí.

Notový materiál konkrétně na *Smyčcový kvartet* je v podstatě nesehnatelný, nedá se v současnosti nikde objednat ani půjčit a jedinou šancí je najít hudebníky, kteří vlastní staré vydání. Já jsem použila kopii partitury vytvořenou z prvního pařížského vydání a k přípravě koncertního provedení party členů Kocianova kvarteta.

Podaří-li se překonat peripetie se zasláním partů ze zahraničí, není zdaleka konec všem nepříjemným situacím. Každá výše zmíněná komorní skladba má řadu interpretačních úskalí. Není obvyklé, aby byla tempová označení tak mnohoznačná. Ve výsledku ale komorní hudba Hanse Krásovy představuje pro interprety velkou svobodu a inspiraci.

Pozornost hudebních vědců se ale zaměřuje na Krásovu dětskou operu *Brundibár*. Jeho uvedení v Terezíně bylo velkou událostí a je potřeba si tuto hořkou zkušenost lidstva připomínat. Upozadění ostatní Krásovy tvorby zastíněné *Brundibárem*, je ale tristní. Jeho hudba má i v 21. století aktuálnost a nemíjí se u posluchačů ani odborné veřejnosti účinkem.

Při snaze najít informace o Hansi Krásovi jsem narazila na problém nedostatečně podrobného hesla (*The Grove Dictionary*) nebo skladatel v encyklopedii úplně chyběl (*Český hudební slovník osob a institucí*). Důvodem je nejspíš fakt, že Hans Krása aspiruje být brán jako německý skladatel, byť se narodil a většinu života prožil v Praze.

Přesto se neukázalo nepřekonatelným problémem, získat informace k sepsání úvodu do Krásovy smyčcové komorní hudby. Velkou roli měla v bádání

velmi obsáhlá monografie paní Blanky Červinkové, která zasvětila svůj profesní život shromažďování informací o Hansi Krásovi a dělala revize jeho skladeb, které znovu vycházely tiskem. Je jen otázkou času kdy se Hans Krása jako talentovaný skladatel, jehož život byl předčasně ukončen, dostane do konkrétnějšího povědomí hudebních posluchačů.

Seznam použité literatury

ČERVINKOVÁ, Blanka. *Hans Krása: Život a dílo skladatele*. Praha: Tempo, 2003. ISBN 80-901376-0-1.

KUNA, Milan. *Hudba na hranici života: O činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1990. Dokumenty (Naše vojsko). ISBN 80-206-0069-8.

KUNA, Milan. *Hudba vzdoru a naděje*. Praha: Bärenreiter, 2000. ISBN 80-86385-02-7.

Notové materiály

KARAS, Joža, ČERVINKOVÁ, Blanka (ed.). *Hans Krása: Téma s variacemi pro smyčcový kvartet*. Berlin: Bote&Bock, 1993.

ČERVINKOVÁ, Blanka (ed.). *Hans Krása: Tanz für Violine, Viola and Violoncello*. Berlin: Bote&Bock, 1993a.

ČERVINKOVÁ, Blanka (ed.). *Hans Krása: Passacaglia & Fuga für Violine, Viola un Violoncello*. Berlin: Bote&Bock, 1993b.

KRÁSA, Hans. *Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle*. Paris: Éditions Max Eschig, 1924.