

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FAKULTA FILOZOFICKÁ

KATEDRA MUZIKOLOGIE

Josef Suk: Fantastické scherzo, op. 25

Bakalářská práce

Autor: František Hamajda

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

Olomouc

2017

Prohlašuji, že tuto práci jsem vykonal samostatně na základě citované literatury.

V Olomouci dne 1. května 2017

.....

František Hamajda

Rád bych poděkoval Doc. PhDr. Lence Křupkové, Ph.D. za odborné vedení, její cenné připomínky a pomoc při výběru literatury.

Obsah

1. Úvod	5
2. Stav bádání	6
3. Dobová recepce a stručný přehled nahrávek s Fantastickým scherzem	11
3.1. Dobová recepce	11
3.2. Stručný přehled nahrávek	15
4. Kontext vývoje formového žánru scherzo	17
5. Analýza Fantastického scherza, op. 25	21
5.1. Díl A	23
5.2. Díl B	32
5.3. Díl A'	39
5.4. Díl koda	41
6. Závěr	42
6.1. Závěr analýzy	42
6.2. Závěr	44
7. Literatura	45
8. Resumé	48
Summary	49
Résumé	50

1. Úvod

Předložená bakalářská práce si klade za cíl zanalyzovat a přiblížit skladbu *Fantastické scherzo*, op. 25 od Josefa Suka. Skladba je do dnešní doby v literatuře značně opomíjena, přestože ji Suk složil roku 1903, kdy byl již po technické stránce vyspělý skladatel. Suk scherzo autokriticky odsoudil a „odsunul“ ho mimo svou tvorbu. Tato práce se snaží toto tvrzení vyvrátit a poukázat na popularitu skladby.

V první kapitole se zaměřuji na literaturu vztahující se k *Fantastickému scherzu*. Do následující je soustředěna dobová reflexe díla a přehled jeho nahrávek. Teoretickou část uzavírá kapitola o vývoji žánru scherza. Praktickou a hlavní částí bakalářské práce je analýza, kterou dělím po jednotlivých dílech skladby.

2. Stav bádání

O skladbě *Fantastické scherzo*, nebo v původním francouzském znění titulu *Scherzo fantastique*, neexistuje doposud mnoho informací. Ve větších publikacích věnujících se Josefu Sukovi se vyskytují spíše zmínky, než souvislé texty. Pokusím se podat stručný přehled nejzásadnější literatury, která se alespoň okrajově dotýká této skladby.

Pod heslem Josef Suk v hudebních slovnících nenajdeme o *Fantastickém scherzu* nic zásadního. Hlavní heslo Josef Suk v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* zpracoval John Tyrrell,¹ jenž o skladbě tvrdí: „[...] the *Fantastické scherzo* op. 25 (1903), a *danse macabre* with banal waltz rhythms, quirky chromatic tunes and highly imaginative orchestration.“²

Fantastické scherzo se často vyskytuje jako příklad samostatných scherz v knihách o hudebních formách.³ S podivem ho jako příklad nezmiňuje autorka hesla *Scherzo* Jitka Bajgarová v *Slovníku české hudební kultury*,⁴ kde jako příklady uvádí skladby mnohem menšího významu.

Skladba netvoří zlom v Sukově díle a již v době svého vzniku byla chápána spíše jako skladba příležitostní, čehož důkazem může být i skutečnost, že zcela chybí informativní analýza před premiérou díla, která byla jinak u větších děl typická.⁵ První zmínky se vyskytují v dobovém tisku až v podobě kritických ohlasů po premiéře a to jmenovitě v *Národních listech*,⁶ *Daliboru*,⁷ *Národní politice*⁸ a v německy psaném listu *Politik*.⁹ Otázku recepce a nahrávek řeší podrobněji další kapitola této práce.

Ucelená podrobná analýza díla zatím neexistuje a v literatuře nacházíme pouze zmínky. Tomu je například u publikací *Svět orchestru 20. století I.*¹⁰ a *Svět orchestru*.¹¹ Prvně jmenovaná publikace má velmi neprakticky řešené notové ukázky¹² před samotným textem o *Fantastickém scherzu*,¹³ takže se jeví jako notové příklady k předcházející skladbě *Fantazii g-moll* pro housle a orchestr, op. 24. V knize od Mirka Očadlíka je grafické řešení v pořádku, ovšem výběr notových ukázek není dobrý. Oba hodnotí skladbu pozitivně. Miloš Schnierer říká: „Orchestr Sukova scherza nese všechny znaky lehké přirozené práce s myšlenkami, jakou prokázal v mladistvé *Serenádě Es dur*,“ nebo „dílo patří k vděčnému repertoáru našich

¹ TYRRELL, John. "Suk, Josef (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web 9 Mar. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27094>>.

² Český překlad: *Fantastické scherzo, danse macabre* v jednoduchém valčíkovém rytmu, nepředvídatelné chromatické melodii a velmi nápadité orchestraci.

³ Viz kapitola o Vývojovém žánru scherzo.

⁴ BAJGAROVÁ-BRABCOVÁ, Jitka. *Scherzo*. In: *Slovník české hudební kultury*. Red. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil a Petr Macek. Supraphon, Praha 1997, str. 833.

⁵ CHARYPAR, Jan. *Smyčcový kvartet č. 2 Josefa Suka v kontextu hudby přelomu 19. a 20. stol.* Brno, 2016. Magisterská práce (Mgr.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Filozofická fakulta. s. 7.

⁶ –q [BORECKÝ, Jaromír]. *Koncerty*. In: *Národní listy*, roč. 45, č. 110, 1905, s. 3.

⁷ ANONYM. *Koncerty*. In: *Dalibor*, roč. 27, č. 24./25., 1905. s. 191.

⁸ –la [CHVÁLA, Emanuel]. *Koncerty*. In: *Národní politika*, roč. 23, č. 111, 1905. s. 7.

⁹ –la [CHVÁLA, Emanuel]. *Koncerte*. In: *Politik*, roč. 44, č. 109, 1905. s. 5.

¹⁰ SCHNIERER, Miloš. *Svět orchestru 20. století I.* Brno: M a M, 1995. s. 250.

¹¹ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru*. Praha: Panton, 1962. s. 365-366.

¹² SCHNIERER, Miloš. *Svět orchestru 20. století I.* Brno: M a M, 1995. s. 247.

¹³ tamtéž, s. 250.

orchestrů,“ v tom se shoduje i Mirko Očadlík. Ten také odmítá Sukův negativní postoj ke skladbě a případně ji označuje jako „nejsvětější hudbou naplněnou skladbu“.

Že si Suk svého díla nevážil, vyplývá z dopisu adresovanému Otakarovi Šourkovi z 25. 5. 1921.¹⁴ Suk hned od první věty míří kritikou do scherza: „Že jsme si řekli o fantastickém scherzu to, co já dávno vím a cítím, vrtalo mi mozkiem. Mnohé dílo z mládí mám rád a sám jsem dojat, když je slyším [...] a fant. scherzo jde jaksi mimo mé tvoření, tím jsem si jist.“ Dále se zamýšlel nad příčinami této cesty „mimo jeho tvoření“. Podle něj, nevyšla skladba z jeho nitra, a tudíž je více „zevnější než citová“, vždy pouze předchází novému hnutí, které ho vede k stále opravdovějším, citovějším a hlubším skladbám. Pokračuje v chronologickém rozebírání vlastní tvorby, až se opětovně dostává k *Fantastickému scherzu*: „[...]A když jsem s tím vším hotov [skladbou *Fantazií g-moll*], cítím se býti znovu neupokojen a táži se, co jsem vlastně dokázal tím? [...] Po tomto projevu lidském, ale podivném uchyluji se patrně ku hře s tóny a snad mne při tom instinktivně něco puďí k tomu, co je mimo nás. Tedy scherzo a k tomu fantastické. Ale v duši je nejistota, jest to vůle bez nadšení a bez přesvědčení. A tak lepím motivy, neostýchám se dělat repetice – do nekonečna opakovat stejné věci. Fantastičnost v dynamice a nic víc. Instrumentační vtipy, hudba exotická a méně originálnější než vše předcházející. Čili, dvěma slovy: ‚Duchaplné nic‘. A proto je nám to, milý hochu, vzdáleno. Že jsem nenašel v něm uspokojení, jest viděti z toho, že ihned se hledám jinde. Dílo zcela jiného rázu jest ‚Praga‘. [...]“ Stejný dopis je s číslem 207 otištěn v novější, kritické edici shrnující Sukovu korespondenci od Jany Vojtěškové.¹⁵ Vůbec poprvé se dostal na veřejnost prostřednictvím Otakara Šourka, který ho publikoval při příležitosti Sukových šedesátých narozenin.¹⁶ Šourek prozradil, že dopisu předcházela debata v útulné malostranské vinárně, kde 24. května večer spolu i s dalšími přáteli hovořili o různých tématech a jedno z nich bylo i *Fantastické scherzo* provedené tou dobou „kdesi v Itálii“, které kriticky zhodnotili. Tímto dopisem Josef Suk téma scherza pravděpodobně uzavřel a dále se o něm zmiňuje spoře. Například v *Živých slovech*¹⁷ řekl Suk o *Fantastickém scherzu* toto: „I po této skladbě [*Fantazie g-moll* pro housle a orchestr, op. 24] zůstala jakási bezradnost. *Fantastické scherzo* jest jakási instrumentální studie a symfonická báseň *Praga* jest sice psána s nadšením, ale jde jaksi mimo mou tvorbu.“ Suk měl tedy často tendenci odsunovat svoje skladby „mimo svou tvorbu“, což je možno přičítat jeho proslulé skromnosti a autokritičnosti.

O *Fantastickém scherzu* nacházíme rovněž zmínky v životopisných publikacích. Především v knize od jeho současníka Jana Miroslava Květa: *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*,¹⁸ nalezneme dosud nejpodrobnější analýzu díla, žel bez notových ukázek.¹⁹ V krátkém textu zařazuje Květ skladbu do meziprostoru mezi období radúzovské ukončené *Fantazií g-moll* a poasraelovské období začínající symfonií *Asrael*, v tomto „období úniku

¹⁴ SVOBODOVÁ, Marie. *Josef Suk, dopisy nejbližším*. Praha: Supraphon, 1976. s. 30-36.

¹⁵ VOJTEŠKOVÁ, Jana (ed.). *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005.

¹⁶ ŠOUREK, Otakar. *Josef Suk o svém tvůrčím vývoji*. In: *Tempo*, roč. 13, č. 5 1934, s. 142-146.

¹⁷ KVĚT, J. M.: *XVII V Budějovicích*. In: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Knihovna Cíl, 1946. s. 116.

¹⁸ KVĚT, J. M.[red.]. *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935.

¹⁹ Tamtéž. s. 150-152.

před neklidem“²⁰ se nachází podle Květa spolu s *Fantastickým scherzem* i symfonická báseň *Praga*. Květ se také vyjadřuje ke skladatelovu vztahu ke scherzu: „Nesmíme se dáti mýliti tímto úsudkem skladatelovým. Suk má toto dílo stejně rád jako všechna svá díla ostatní a je si vědom jeho předností, jež vidíme spíše mezi řádky jeho projevu. Vlastní smysl jeho slov je asi ten, že pokládá ‚*Fantastické scherzo*‘ za práci ležící mimo svůj organický vývoj, tedy za první část interludia mezi ‚*Fantazií*‘ a ‚*Asraelem*‘, jehož druhou část tvoří ‚*Praga*‘.“²¹ Publikace obsahuje i studie dalších autorů věnujících se Sukovi, *Fantastické scherzo* nezmiňují, dotýkají se ho pouze v obecných rovinách Sukova hudebního projevu. Ve velmi stručném rozboru představuje dílo Karel Hoffmeister v hodnocení vydání čtyřručního klavírního výtahu v časopisu *Dalibor*,²² k němuž se vrátíme podrobněji v následující kapitole. Krátká analýza díla je rovněž v předmluvě k přepracovanému vydání partitury od Vlastimila Musila.²³ Další stručné a značně povrchní popisy díla je možno nalézt na přebalech nahrávek, či v koncertních programech, příkladem hodnotnějšího textu tohoto druhu může být průvodní slovo Zdeňka Sádeckého k nahrávce *Josef Suk: Pohádka, op. 16, Fantastické scherzo*.²⁴

Velice přínosná je studie Jaroslava Voleka: Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka.²⁵ Volek dává příklady archetypů a jeden ze vzorových příkladů u druhého archetypu je melodie z violoncell z první části scherza. Tento archetyp popisuje Volek takto: „v pomalejším nebo středně rychlém tempu se spájí řetěz stoupajících diatonických sekundových kroků s výrazným, legátovým skokem dolů. Tento skok je pak umístěn buď před ono sekundové stoupání nebo za ně, nebo, což pokládáme za maximální uplatnění archetypu, po obou jeho stranách, před i po něm. Velký sestupný interval je pak vždy metroritmicky akceptován, nemá však nikdy charakter nějakého metrického uzavření [...]“. Skok prý nemá evokovat nějaký „zlom“ ani „poskočení“ a podle Voleka se o těchto melodiích soudí, že oplývají vlídnou emocí, reprezentují pozitivní vztah k lidem, přírodě, ideji, národu atd.; jejich funkce je lyrická a mají prý dojímát.²⁶

Problémů s literaturou zabývajících se Josefem Sukem je hned několik. Zejména doposud chybí kvalitně vědecká monografie tvořená s historickým odstupem. Nejvydatnějším zdrojem poznání života a díla Josefa Suka zůstává již zmíněná monografie redigovaná Janem Miroslavem Květem. Kratičká publikace popularizačního charakteru od dalšího současníka Bohuslava Vomáčky *Nástin života a díla se seznamem skladeb a podobiznou*²⁷ obsahuje pouze to, co je ve výstižném názvu, tedy nástin života, ke scherzu poeticky říká: „Dílo melodiemi kvete, rytmy tančí a formou uchvacuje.“ Autor spatřuje scherzo jako jakési zrcadlo Sukových cest s Českým kvartetem, „kosmopolitní bábel“: „změť těchto nejrůznějších nálad a

²⁰ Tamtéž. s. 150.

²¹ Tamtéž. s. 152.

²² HOFFMEISTER, Karel: *Josef Suk: Scherzo fantastique op. 25*. In *Dalibor*, roč. 28, č. 15, 1906. s. 116-117.

²³ MUSIL, Vlastimil [rev.]. In: *Josef Suk Fantastické scherzo, Scherzo fantastique*. [partitura]. Praha: Editio Supraphon, 1972. s. 3.

²⁴ SÁDECKÝ, Zdeněk. *Shrnutí*. In: *Josef Suk. Pohádka, op. 16, Fantastické scherzo*. [LP] Málal, Zdeněk, Česká filharmonie. Městská knihovna v Praze: Supraphon, 1967. s. 2.

²⁵ VOLEK, Jaroslav. *Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka*. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988. s. 243-255.

²⁶ Tamtéž. s. 249.

²⁷ VOMÁČKA, Boleslav. *Nástin života a díla se seznamem skladeb a podobiznou*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922.

zážitků, jež údělem byly Sukovi jako umělci výkonnému, došla ztělesnění ve ‚*Fantastickém scherzu*‘ pro velký orchestr.“ Výraznější příspěvek k *Fantastickému scherzu* podal Jiří Berkovec. Jmenovitě v publikacích popularizačního charakteru Josef Suk (1874 - 1935): *Život a dílo*,²⁸ kde Berkovec ke krátkému výkladu přidává i tři ukázky, v novější publikaci Josef Suk²⁹ z roku 1968 poukazuje Berkovec na podobnosti s opusovým číslem 24 – *Fantazii pro orchestr*. Ona spřízněnost, podle něj, netkví v použití slova „fantazie“, ale v podobném tematickém materiálu a hlavní tónině g-moll. V ostatních publikacích se vyskytují střípky informací obecného, někdy i subjektivního rázu. Například v knize *Lidská tvář Josefa Suka*³⁰ od benešovského občana a přítele Josefa Suka Otomara Pičmana. Byl to nadšený místní učitel a hudebník, který měl za to, že dílo bylo: „[...] vyvolané manželčinou srdeční chorobou. Prozrazuje to i stupňovaný neklid ve skladbách tohoto období (*Fantazie g-moll* pro housle a orchestr, *Fantastické scherzo*).“ Popularizační nevelká knížka tajemnice Společnosti Josefa Suka Michaely Štraussově: *Stezky po krajině Josefa Suka*.³¹ Štraussová vidí Suka stát na přelomu svého života, již ovládajícího všechny technické prostředky, těžícího ze systematického studia klasiků, romantiků, i představitelů nových směrů – především impresionismu a expresionismu s Českým kvartetem. Ohlasem těchto studií je potom *Fantastické scherzo* a *Praga*, od kterých se jeho tvorba radikálně mění v důsledku rodinných tragédií. Štraussová má tedy myšlenky dost pravděpodobně převzaté od J. M. Květa. V dvaatřiceti stránkové, brožure je také otištěn již zmíněný dopis pro Otakara Šourka, obrázkové přílohy, názory a citáty výroků současníků o Josefovi Sukovi a výčet všech roků počínaje 1874 a konče 1935. Ke každému roku je přiřazena zmínka ze života Josefa Suka či světová událost, jež se v něm odehrála. V roce vzniku *Fantastického scherza* (1903) zmiňuje autorka dvě důležité události: „J. S. komponuje ‚*Fantazii g-moll* pro housle a orchestr‘ op. 24 – dílo plné neklidné předtuchy,“ a „USA – první vzlety motorových letadel bratří Wrightových“. Bohužel na vznik *Fantastického scherza* Štraussová zapomněla.

V knize *Josef Suk: výběrová bibliografie* od Ratibora Budiše,³² jak už název napovídá, se vyskytuje pouze zmínka o vydání, prvním provedení a drobná charakteristika skladby: „Výrazově bohatá a svou instrumentací sugestivní skladba je Sukovým prvním scherzem, nezařazeným do cyklu. Bylo věnováno O. Nedbalovi.“ Tato publikace je již překonaná výrazným počinem Zdeňka Nouzy a Miroslava Nového: *Josef Suk - tematický katalog skladeb*³³ z roku 2005. Práce je klíčovým zdrojem informací o dílech Josefa Suka, ovšem ani tato práce není zcela bezchybná. V Kalendáriu života Josefa Suka opět chybí zmínka o *Fantastickém scherzu* z roku 1903.³⁴

Výrazné analytické studie o tvorbě Josefa Suka jako samostatné knihy vyšly zatím pouze dvě. První, Novák a Suk³⁵ od Václava Štěpána zabývající se pozdním kompozičním

²⁸ BERKOVEC, Jiří. *Josef Suk (1874-1935): život a dílo*. Praha: Stát. hudební vydavatelství, 1962. s. 103-105.

²⁹ BERKOVEC, Jiří. *Josef Suk*. Praha: Editio Supraphon, 1968. s. 23-24.

³⁰ PIČMAN, Otoma. *Lidská tvář Josefa Suka*. Benešov: Město Benešov, 2002.

³¹ ŠTRAUSSOVÁ, Michaela. *Stezky po krajině Josefa Suka. Česká hudba 2004 - nedílná součást evropské kultury*. Praha: Divadelní ústav, 2004. s. 6.

³² BUDIŠ, Ratibor. *Josef Suk: výběrová bibliografie*. Praha: Kniha, 1965. s. 33-34.

³³ NOUZA, Zdeněk a Miroslav NOVÝ. *53 Fantastické scherzo*. In: *Josef Suk - tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005. s. 223-226.

³⁴ tamtéž, s. XLVIII a LIV.

³⁵ ŠTĚPÁN, Václav. *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy v Praze, 1945.

obdobím Josefa Suka, obsahuje tyto studie: Sukova kompoziční technika po *Asraelu*; Přerod a dozrání slohu v klavírní tvorbě Sukově a Sukův sloh a výraz v symfonických dílech vrcholného období (*Asrael – Pohádka léta – Zráni*). Druhá významná analytická práce je od Zdeňka Sádeckého: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*.³⁶ Ta se zabývá především scénickou skladbou *Radúz a Mahulena*, tvůrčímu procesu v tomto díle, jeho slohem, intonačním slovníkem předradúzovských děl a Sukovým humanismem v dílech po „*Radúzovi*“. *Fantastické scherzo* stojí přesně mezi těmito milníky.

Další analytické práce či pokusy o ně jsou bakalářské a magisterské práce. Nejbliže této práci stojí Josef Suk: *Fantazie pro housle a orchestr g moll, op. 24*³⁷ a Josef Suk: *Symfonická báseň Praga op. 26*.³⁸ Velmi přínosná a celkově povedená práce je Jana Charypara: *Orchestrální tvorba Josefa Suka v českých kritických ohlasech do roku 1938*.³⁹ Ta zpracovává i ohlasy na *Fantastické scherzo*.⁴⁰ Téma Josefa Suka si vzal Charypar za své i při své další diplomové práci: *Smyčcový kvartet č. 2 Josefa Suka v kontextu hudby přelomu 19. a 20. stol.*⁴¹ Mnohé diplomové práce přispívají k zaplnění mezer v sukovském bádání. Pro zmínku jmenuji některé další počiny: od Sabiny Vackové *Josef Suk: Serenáda pro smyčcový orchestr Es dur, op. 6*⁴²; *Klavírní dílo Josefa Suka*⁴³ od Venduly Kaluzné; *Josef Suk – Klavírní cyklus Životem a snem – antologie*⁴⁴ od Petry Běhalové. Z tohoto přehledu literatury vyplývá, že moderní česká muzikologie tomuto jednomu z nejvýznamnějších českých skladatelů dosud mnohé dluží.

³⁶ SÁDECKÝ, Zdeněk. *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia nakladatelství československé akademie věd, 1966.

³⁷ PIMKOVÁ, Zuzana. *Josef Suk: Fantazie pro housle a orchestr g moll, op. 24*. Olomouc, 2002. Bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO.

³⁸ KOVÁŘOVÁ, Adéla. *Josef Suk: Symfonická báseň Praga op.26*. Praha, 2014. Magisterská práce (Mgr.). UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE. Filozofická fakulta.

³⁹ CHARYPAR, Jan. *Orchestrální tvorba Josefa Suka v českých kritických ohlasech do roku 1938*. Brno, 2014. Bakalářská práce (Bc.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Filozofická fakulta.

⁴⁰ tamtéž, s. 20-21.

⁴¹ CHARYPAR, Jan. *Smyčcový kvartet č. 2 Josefa Suka v kontextu hudby přelomu 19. a 20. stol.* Brno, 2016. Magisterská práce (Mgr.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Filozofická fakulta.

⁴² VACKOVÁ, Sabina. *Josef Suk: Serenáda pro smyčcový orchestr Es dur, op. 6*. Olomouc, 2011. Bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta.

⁴³ KALUZSNÁ, Vendula. *Klavírní dílo Josefa Suka*. České Budějovice, 2015. Bakalářská práce (Bc.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH Fakulta pedagogická.

⁴⁴ BĚHALOVÁ, Petra. *Josef Suk – Klavírní cyklus Životem a snem – antologie*. Brno, 2013. Magisterská práce (Mgr.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Filozofická fakulta.

3. Dobová recepce a stručný přehled nahrávek s Fantastickým scherzem

Tato kapitola si klade za cíl přiblížit dobovou recepci skladby. V druhé části se pokusím přehledově rozebrat vybrané české nahrávky s *Fantastickým scherzem*. Zahraničním provedením zde nebude téměř vůbec věnována pozornost, třebaže jsem si vědom vhodnosti sestavení katalogu provedení významných skladeb Josefa Suka v Čechách i za hranicemi.

3.1. Dobová recepce Fantastického scherza

Recepci orchestrálních děl Sukových se zabývá bakalářská práce Jana Charypara.⁴⁵ Ovšem skladby *Fantastické scherzo*, op. 25 se dotýká pouze okrajově a opomíjí některé další zmínky v dobové publicistice. Skladbu skládal Josef Suk v Křečovicích od konce června do 25. července, instrumentaci dodělal do 4. října 1903.⁴⁶ Premiéra skladby proběhla „až“⁴⁷ 18. dubna 1905 v Praze na velikonočním koncertu konzervatoře v Rudolfinu. Orchester konzervatoře dirigoval ředitel ústavu Jindřich Kàan z Albestu.⁴⁸ První českou reakcí byla recenze Jaromíra Boreckého v Národních listech z 21. 4. 1905.⁴⁹ Na toho udělala skladba výborný dojem. Vyjádřil se o ní jen v pozitivěch: „[...] ‚Fantastické scherzo‘, op. 25, je skladba, jevící skvělý formální talent Sukův v celé jeho vytříbenosti, v tom smyslu pro duchaplnou hru tónů, pro zvukovou barvitost, rytmickou křepkost.“ Už se asi nedovíme, co myslel Jaroslav Borecký obratem rytmická křepkost, ale je možné, že Sukovi utkvělo v paměti slovní spojení „duchaplná hra tónů“, které sám s ironickým tónem použil v negativním hodnocení „duchaplné nic.“⁵⁰ Pravděpodobně se však tohoto obratu jednoduše v té době hojně užívalo i ve vztahu k hodnocení jiných hudebních děl. Borecký slavnostně zakončil svou recenzi tímto výrokem: „Suk vstoupil tu na vzdálenější pole hudební fantastiky, ale i sem zaléhají zdravé české zvuky dvořákovské Musy, jejímž Suk jest nyní u nás legitimním dědicem.“

Další recenzi na stejný koncert do časopisu *Národní politika* napsal Emanuel Chvála.⁵¹ Vyšel dne 22. dubna 1905, avšak úplně první recenzí z 20. dubna je reflexe taktéž Chvály v

⁴⁵ CHARYPAR, Jan. *Orchestrální tvorba Josefa Suka v českých kritických ohlasech do roku 1938*. Brno, 2014. Bakalářská práce (Bc.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Filozofická fakulta.

⁴⁶ KVĚT, J. M. [red.]. *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935. s. 150.

⁴⁷ Sukova symfonická báseň Praga, op. 26 měla premiéru v Plzni 18. prosince 1904, provedla ji Česká filharmonie řízená Oskarem Nedbalem. Bezprostředně před premiérou scherza byla znovu provedena Praga Českou filharmonií (dir. Josef Suk) v Rudolfinu 25. března 1905, tudíž byla stále v aktuálním povědomí recenzentů, kteří ji komparují s *Fantastickým scherzem*.

⁴⁸ NOUZA, Zdeněk a Miroslav NOVÝ. *53 Fantastické scherzo*. In: Josef Suk - tematický katalog skladeb. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005. s. 223.

⁴⁹ –q [BORECKÝ, Jaromír]. *Koncerty*. In: *Národní listy*, roč. 45, č. 110, 1905. s. 3.

⁵⁰ ŠOUREK, Otakar. *Josef Suk o svém tvůrčím vývoji*. In: *Tempo*, roč. 13, č. 5 1934. s. 142-146.

⁵¹ –la [CHVÁLA, Emanuel]. *Koncerty*. In: *Národní politika*, roč. 23, č. 111, 1905. s. 7.

německy psaném časopisu Politik.⁵² Obsahově se reflexe kryjí, rozdíl je především v struktuře, v české verzi začíná Chvála hodnocením Sukova díla a v německém periodiku skladbou německého skladatele Kamila Horna, jehož skladba *Symfonie f-moll* rovněž na koncertu zazněla. Na Chválu Sukova skladba již takový dojem neudělala, napsal: „[...] V bezprostřední blízkosti symfonické básně ‚Pragy‘, jejíž mohutný dojem dosud živě pociťujeme, jest účín Sukova scherza méně pronikavý; postrádáme v něm některé z význačných předností tvorby umělce, hlavně rysy osobité. [...]“ Označuje „orientálské barvy“ a „hudební linie“ za vtíravé. Skladatel zde podle recenzenta „není ve svém živlu“. Ovšem na konec recenze našel i pozitivní stránky díla: „[...] svěží rhythmické útvary, kyprá melodika a duchaplná práce thematická vyznamenávají scherzo Sukovo, z jehož zjemněné, náladové části (větš z E-moll před návratem k hlavnímu dílu) vane opojná vůně.“

Koncert neunikl ani recenzentům z hudebního časopisu Dalibor.⁵³ Autor není známý, ale s ostatními recenzenty se shodl, že Sukovo scherzo bylo kvalitnější skladbou, než skladba *Symfonie f-moll* Kamila Horna. O *Fantastickém scherzu* psal jen kladně: „Fantastickému námětu v českých barvách promíchaných živlem orientálním jest sice forma scherza očividně jen závojem, poskytujícím větší volnost uvnitř, skladatelovy fantazie. [...] Forma scherza jest třídílná a pravého výrazu dochází tu jemná povaha Sukova ve větě střední, větě snivé vřelosti a překypujícího citu se zpěvnou kantilénou violoncellovou.“ V živé paměti recenzenta byla i skladba Praga, kterou, podobně jako Chvála, hodnotí výše v porovnání se scherzem. Shoda nastává i v pochvalách výkonu dirigenta Jindřicha Káana z Albestu.

V pořadí druhý koncert mající v programu *Fantastické scherzo* byl koncert České filharmonie za řízení Oskara Nedbala, jemuž bylo dílo dedikováno. Uskutečnil se 8. října 1905 jako první koncert z řady populárně symfonických koncertů. O koncert byl velký zájem především kvůli osobnostem Nedbala a Karla Hoffmana, jak stojí v dobové recenzi z Daliboru.⁵⁴ Karel Hoffman hrál *Vieuxtempsův Houslový koncert d-moll*, kompletní program doplňovala symfonická báseň *Tasso* Franze Liszta a Berliozova *Fantastická symfonie*. Pisatel se k scherzu vyjádřil především kladně: „[...] jest pěknou ukázkou vynikajícího talentu Sukova, jež podává s nově dosud nepoznané stránky, jak již při prvním provedení ‚*Fantastické scherzo*‘ bylo konstatováno.“ Upozornil také na tehdy aktuálně vyšlý čtyřruční klavírní výtah, jinak ke skladbě nic nového nedodal. Pouze v hodnocení koncertu pochválil interprety a zdařilou kulturní akci: „Návštěva koncertu [...] byla neobyčejně četná, a bylo by si v zájmu instituce přát, aby přízeň takto projevená byla trvalá.“ Toho si všiml i redaktor časopisu *Národní politika*,⁵⁵ v ranním vydání z pondělí 9. října 1905 o návštěvnosti napsal: „[...] Účastensství bylo tak velké, že mnozí musili se vrátiti od pokladny, ježto lísky byly vyprodány. [...]“ Bohužel ke skladbám se autor blíže nevyjádřil.

Výše zmíněný klavírní výtah od Josefa Jiráka hodnotil v Daliboru Karel Hoffmeister.⁵⁶ Chválil technické provedení výtahu profesora Jiráka, který se podle něj dobře

⁵² –la [CHVÁLA, Emanuel]. *Koncerte*. In: Politik, roč. 44, č. 109, 1905. s. 5.

⁵³ ANONYM. *Koncert Pražské konservatoře*. In: Dalibor, roč. 27, č. 24-25, 1905. s. 191.

⁵⁴ ANONYM. *Koncerty*. In: Dalibor, roč. 27, č. 41, 1905. s. 324-325.

⁵⁵ ANONYM. *Z České filharmonie*. In: Národní politika, roč. 23, č. 278, 1905. s. 6.

⁵⁶ HOFFMEISTER, Karel: *Josef Suk: Scherzo fantastique op. 25*. In: Dalibor, roč. 28, č. 15, 1906. s. 116-117.

hraje a přináší výtah úplný i s jeho barvami. Ve stručné analýze díla poukázal na dvě základní myšlenky. První díl se podle jeho názoru „valně blíží obvyklé sonátové formě“. Soudil na základně dvou hlavních myšlenek, střední části prováděcí a třetím opakováním prvního. Druhý „rozkošný“ díl hodnotil se zájmem slovy: „[...] nad harfovým serenádovým doprovodem seprádá hravé, šveholící frase flétny a klarinety, až do motivků čile v trylcích a triolách se honících vpadne melodií svojí cello a po něm lesní roh. [...]“ V třetím dílu rozšířeným kodou deklaruje soustředění hlavní myšlenky k hlavnímu tématu. V hodnocení se ovšem pozastavil nad „fantastičností“, napsal: „[...] Jasně založená tato forma název ‚fantastického‘ scherza by nežádala. Ani myšlenky nejsou fantastického rázu: jsou zdravé, jaderného rytmu, rázovité, zejména zpěv intermezza zajímá zvláštním slovanským rázem [...],“ posléze však prohlásil poněkud opačný argument: „[...] Ale za to harmonika díla v nejpestřejších, fantastických barvách. A v bujně rozmanitosti seprádají se kontrapunky, vytvářejíce harmonické spoje vždy nové a smělejší. A stejně bohatým, fantastickým kouzlem zní orchestrace Sukova. Tóny jiskřivé převládají. [...]“ Poslední větou pochvalnou: „[...] Mraky jisker, tu a tam hluboký stín a zas proud světla ve stálé změně. [...]“ Hoffmeister vyzdvihl dynamické přednosti skladby, posléze dodal svou domněnku, že právě pro tyto koloristické kvality díla, budou jej dirigenti vítat.

Že Fantastické scherzo je oblíbená skladba, dokazuje množství jeho provedení. Následný odstavec bude pouze sloužit k nastínění provozovací praxe tohoto díla, není v kapacitě této práce podrobně dohledat všechna provedení i s ohlasy. Například z programů České filharmonie, které se dochovaly, lze zjistit, že toto těleso provedlo skladbu *Fantastické scherzo* 135krát.⁵⁷ Podle aktuálního plánu, začne *Fantastickým scherzem* abonentní řada A (roč. 2017/2018) koncerty v Rudolfinu 1., 2. a 3. listopadu 2017, tudíž České filharmonii přibudou další tři provedení této skladby. Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK uvedl scherzo 5x vždy ve Smetanově síni Obecního domu (23. 9. 1952; 8. 10. 1953; 27. 4. 1988, dir. P. Altrichter; 12. a 13. 2. 2008, dir. P. Altrichter; 16. 3. 2014, dir. M. Šedivý).⁵⁸ Ze zkoušky je vytvořeno oficiální video na serveru youtube.⁵⁹ Janáčkova filharmonie Ostrava měla na svém programu *Fantastické scherzo* v Domě kultury města Ostravy (15. 9. 1983,⁶⁰ dir. O. Trhlík; 15. a 16. 1. 2009, dir. T. Kuchar; 19. a 20. 12. 2014, dir. Jakub Hruša) a v Šumperku (9. 9. 1983, dir. O. Trhlík).⁶¹ Některá další provedení jsou potom patrná z nahrávek. Bohužel se mi nepodařilo zjistit některá další česká provedení Filharmonii Brno nebo Moravskou filharmonii Olomouc, které na mé dotazy nestihly reagovat.

Pro důkaz světové popularity *Fantastického scherza* udám příklad ze serveru youtube. Zde má jedna z nahrávek scherza nejvyšší počet zhlédnutí z celé Sukovy tvorby!⁶² K dnešnímu datu necelých 87 000 zhlédnutí činí z *Fantastického scherza* jednu z nejposlouchanějších českých artificiálních skladeb na tomto serveru vůbec. Vyšší

⁵⁷ Informace pochází z archivu České filharmonie.

⁵⁸ Informace pochází z archivu Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK.

⁵⁹ Zkouška FOK – Josef Suk: Fantastické scherzo. In: *Youtube* [online]. 14. 3. 2014 [cit. 9. 4. 2017]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=DnHS7M8QxB8>

⁶⁰ V té době se budova jmenovala Dům kultury Vítkovice.

⁶¹ Informace pochází z archivu Janáčkovy filharmonie Ostrava.

⁶² Josef Suk : Scherzo Fantastico op. 25. In: *Youtube* [online]. 1. 2. 2011 [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wj1Kh2NxGas>

sledovanost jsem dohledal pouze u některých skladeb od Smetany, Dvořáka a Janáčka. Na kladných komentářích je zajímavý především celosvětový původ jejich autorů.

3.2. Stručný přehled nahrávek s Fantastickým scherzem

Nahrávek s touto skladbou vzniklo do konce roku 2016 okolo 25.⁶³ Významnější nahrávky v tabulce jsou vybrány na základě počtu vysílání v Českém rozhlasu a také podle běžné dostupnosti.

Tabulka vybraných nahrávek Fantastického scherza:

<u>Název</u>	<u>Dirigent</u>	<u>Orchestr</u>	<u>Vydavatel</u>	<u>Rok vydání</u>	<u>Vltava</u>	<u>D-dur</u>	<u>Praha</u>	<u>Nosič</u>
Suk: Summer Tale; Fantastic Scherzo	Mackerras, Charles Sir	Česká filharmonie	The Decca Record Co. Ltd.	1999 / 2000/ 2003	14x	5x	1x	CD
Dvořák, Suk: Orchestrální skladby	Bělohlávek, Jiří	Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK	SUPRAPHON a.s.	1980 / 1999	11x	24x		CD / Mp3
Pohádka, Fantastické scherzo	Mácal, Zdeněk	Česká filharmonie	SUPRAPHON a.s.	1967/ 2014	-	-	-	LP / Mp3
Fantastické scherzo	Válek, Vladimír	Symfonický orchestr Českého rozhlasu v Praze	Harmonia Mundi Praga	1992 / 2009	21x / 9x	16x / -	/ -	-

⁶³ Vycházím z nahrávek z databáze Českého rozhlasu (časové rozpětí 14. 12. 1992 – 16. 11. 2016).

Dvořák: Suita A dur, op. 98b (B. 190) - Suk: Serenáda pro smyčc. orch. Es dur, Fantastické scherzo	Hrůša, Jakub	Česká komorní filharmonie	Supraphon Music a.s.	2006	9x	5x	1x	CD
Fairy Tale / Fantasy in G Min / Fantastic Scherzo	Falletta, Joann	Buffalo Philharmonic Orchestra	Naxos Rights International Ltd.	2011				CD
Kaprálková: Vojenská symfonieta, op. 11 Suk: Fantastické scherzo, op. 25	Trhlík, Otakar	Filharmonie Brno	SUPRAPHON a.s.	1959 / 2015				/ Mp3

Do následujícího výčtu řadím některé z nahrávek, které jsou častěji hrané v Českém rozhlasu a následně ty, které vznikly v zajímavé spolupráci. Pro ČRo Brno vznikla v Kongresovém centru ve Zlíně 15. 11. 2011 nahrávka skladby Filharmonii Bohuslava Martinů, dirigentem byl Stanislav Vavřínek a scherzo zde má nejdelší stopáž 16:29 (Vltava: 1x, D-dur: 5x). Josef Hrnčíř roku 1973 vedl Symfonický orchestr Čs. rozhlasu v Praze (Vlt. 4x, Praha: 3x). Stejný dirigent s Janáčkovou filharmonií Ostrava o dvacet let později 1993 znovu nahrál tuto skladbu (Vlt.: 2x). Naposledy byla vysílána na ČRo Vltava 16. 11. 2016 v době od 13h00 do 14h29 verze Jiřího Waldhansa a Státní filharmonie Brno z roku 1972.

V mezinárodní spolupráci vznikly následující *Fantastická scherza*: Roku 2001 Tadeusz Strugala řídil Symfonický orchestr Českého rozhlasu v Praze (Vltava: 7x, Praha: 1x). Dne 12. 9. 2007 v Dvořákově síni pražského Rudolfa nahrála skladbu Ruská filharmonie v čele s Alexandrem Vedernikovem (Vltava: 11. 9. 2003). Ve stejném místě Symfonický orchestr vídeňského rozhlasu s francouzským dirigentem Billy de Bertrandem. Tento výčet stále není kompletní. Další sférou by mohly být nahrávky z kanálu youtube, kde jsou i některé z výše zmíněných a krom nich několik nahrávek studentských orchestrů nepříliš valných kvalit.

Závěrem bych poukázal na fakt, že *Fantastické scherzo* je už od počátku do současnosti velmi populární skladbou. A to i navzdory svému postavení ve stínu u jiných, nutno dodat obsahově hlubších, skladeb Sukových. Tato kapitola rozhodně nepřináší kompletní přehled a dala by se mnohonásobně rozšířit o zahraniční provedení a zájem o skladbu ze strany významných těles.

4. Kontext vývoje formového žánru⁶⁴ scherzo⁶⁵

Termín se začal používat počátkem 17. století v Itálii. V italském jazyce znamená scherzo (v mn. č. scherzi) žert, nebo také hra, ovšem termín se běžně nepřekládá a zachoval si svou italskou podobu i v ostatních světových jazycích. Do italštiny se pojem dostal někdy v pozdním středověku z německých slov *der Scherz* nebo *scherzen* a následně ho Italové spojili s hudbou. Z italštiny se přenáší i výslovnost výrazu, proto v češtině říkáme scherzo[skerco]. S významem slova „žertovný“ se pojí charakteristické rychlejší tempo, živý rytmus a humorný či ironický ráz skladby. V lehce obměněné podobě existuje hudebně výrazový pokyn *scherzando*, jež vznikl z italského *scherzare* = žertovat. Stejný význam si drží i české adjektivum *scherzosní*. Výraz *scherzový* nese význam „tykající se scherza“.

První, kdo použil název *Scherzo* v titulu své hudební kompozice, byl Gabriel Puliti ve skladbě *Scherzi, capricci et fantasie, per cantar a due voci* z roku 1605. Původně se *Scherzo* pojilo k strofické písňové formě pro jeden nebo dva hlasy a basso continuo. Skladby typu *scherzo* se objevují po boku dalších vokálních skladeb (*madrigal*, *árie*, *cansonetta*) například ve dvou sbírkách Claudia Monteverdiho *Scherzi musicali* (1607-32). V této fázi se *scherza* vázala ještě s poezií člena Florentské *cameraty* Gabriella Chiabrey.

Skladby takto označované z druhé poloviny 17. stol. a začátku 18. stol. jsou již výhradně instrumentální, jejich autory jsou například Francesco Asioli (1674), Johann Martin Rubert (1650), Johannes Schenck (1698), G. P. Telemann (1731, 1734). *Scherza* se zde poprvé dělí na dílčí část skladeb, například část *suity* (Schenck: *Scherzi Musicali* – 1698), *sólové sonáty* (J. J. Walther: *Scherzi da Violino solo con il basso continuo* – 1676), *triové sonáty* (G. P. Telemann *Trietti metodici e Scherzi* – 1731), či *koncertů* (G. A. Guido: *Scherzi armonici sopra le quattro stagioni dell'anno, concerti* – 1733).

Vedle *scherza* uvnitř většího cyklického díla se *scherzo* vyskytovalo i jako samostatná skladba. Nejznámější z nich jsou tři *scherza* od J. S. Bacha *Scherzo in d-moll, BWV844*, a především dvě v *Stücke für eine Spieluhr, BWV Anh. 134 a 148*.⁶⁶ Také Leopold Mozart složil dvě samostatná *scherza* (1759). Je ovšem možné, že některé z těchto skladeb patřily ve skutečnosti do více větých cyklů, které byly častější. Tato *scherza* jsou z velké části v dvoučtvrtovém taktu a bez trií.

Některá *scherza* byla složena nebo zveřejněna jako sady instrumentálních skladeb. Příkladem může být Salieriho *Scherzi istrumentali a quattro di stile fugato* (konec 18. stol). Na počátku 19. století, s rozvojem sólové klavírní hry, se objevily i kolekce *scherz* J. G. H.

⁶⁴ FUKAČ, Jiří a Ivan POLEDŇÁK. *Hudba a její pojmoslovný systém*. Academia, Praha 1981, str. 93.

⁶⁵ Tato kapitola čerpá ze zdrojů: FUKAČ, Jiří a Jiří VYSLOUŽIL [redaktoři]. *Scherzo*. In: Slovník české hudební kultury. Supraphon, Praha 1997, str. 833. RUSSELL, Tilden A. and Hugh MACDONALD. "Scherzo." *Grove Music Online*. Oxford University Press, accessed April 10, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24827>. JANEČEK, Karel. §124. *Pochod. Hudba na způsob pochodu a tance. Scherzo*. In: Hudební formy. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955. s. 458. HLOBIL, Emil. §36 *Složená Písňová forma trojdílná*. In: Nauka o hudebních formách. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963. s. 91-92. JIRÁK, K. B. §19 *Scherzo*. In: Nauka o hudebních formách. Panton, Praha 1985. 6. vydání. s. 111-113. STECKER, Karel. *Menuet, scherzo*. In: *Formy hudební*. Karel Valčena, Mladá Boleslav 1905, 280-286.

⁶⁶ Cyklus *Stücke für eine Spieluhr* jsou někde přiznány skladateli Wilhelmu Friedemannovi Bachovi, v této práci vycházím z informace ze slovníkového hesla v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Voigta 6 *Scherzos* pro čtyřruční klavír (1810). Žánr scherzo byl ovšem povětšinou historie v minoritním zastoupení oproti jiným žánrům. Dvě vzácné programové skladby jsou sekvence T. Oestena: *Olympische Spiele: 3 Scherzi* (1857 zápas, hod diskem a box) a A. M. de Pusche: *3 Scherzos* (zobrazující ráno, poledne a večer). Nepříliš hojná jsou scherza v netradičních cyklech z 19. stol., například v Schumannově *Ouverture, Scherzo und Finale* (1841) a v F. Lisztově *Faust symfonie* (1857 jako „Mefistofeles“, finále).

Obě větve se dále vyvíjely a navzájem se ovlivňovaly. Na počátku 18. stol. dominovala scherza v rámci větších stavebních děl. Téměř všechna byla v dvoučtvrtovém taktu a postrádala úsek trio, velká část se ukrývala v části Finále. V druhé pol. 18. stol. vstoupilo scherzo do kánonu klasicistních vět. Rozhodující vliv zde měl F. J. Haydnův *Kvartet op. 33 (1781)*, někdy známý jako „*Gli Scherzi*“, neboť věta menuet byla nahrazena větou buď „*Scherzando*“ nebo „*scherzo*“. *Scherzanda* byly skladby především v sudém taktu a scherza v lichém. Haydnův záměr, podle Hugh MacDonalda, zůstává nejasný.

Na Haydna do jisté míry navázal Ludwig van Beethoven. Ten scherzo kodifikuje jako pravidelnou alternativu k menuetu v cyklických formách. Poprvé užívá scherza na místě menuetu v *II. a III. symfonii* (1802 a 1804). Beethoven postupem ustaluje žánr v podobě, která slouží jako hlavní vzor mladším skladatelům. Jedná se zpravidla o třídílnou formu A – B – A v lichém taktu, starší sudodobost může být v triu. To jsou prvky shodné s menuetem, od něho se však scherzo odlišuje především rychlým tempem a povahou, která bývá hravá, žertovná až burleskní, ale i démonická se vyskytuje poměrně často. Scherzové téma mívá často výrazný rytmus s ostrou akcentací, která se často synkopicky posouvá. Melodie si libuje ve velkých intervalových skocích. Velký důraz je kladen na bohatost dynamické stránky skladby. Trio bývá kontrastní, někdy i jemného rázu zpravidla v tónině kvintové, či terciové příbuznosti anebo s enharmonickou záměnou. Přejechod bývá jako u menuetu bez přípravy, repríza se připravuje častěji. Scherzo může být rozšířeno kodami a vložkami, podle potřeb skladatele. Beethoven prodlužuje scherza opakováním tria, Robert Schumann obohacuje schéma 2. triem, takže jeho scherza směřují k rondovému typu. Scherzo jako větu cyklických sonátových útvarů (především symfonií a komorních děl) hodně skládali Franz Schubert, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Petr I. Čajkovskij, a jiní.

Scherzo jako samostatná skladba v klasické podobě vzkvétalo v 19. století v klavírní literatuře. Významná jsou čtyři scherza od Fryderyka Chopina (1833, 1837, 1839 a 1842) a jedno od Brahmsa (1851). Skladba nesoucí první opusové číslo Čajkovského je *Scherzo à la russe* (1867). Naposledy zmíním například 3 scherza od M. A. Balakireva (1856, 1900, 1901). Často se psala pro čtyřruční klavír. Klavírní scherza jsou obvykle buď virtuózní přehlídka kusů, charakteristické kusy, nebo jejich kombinace.

Konečně orchestrální scherza se začínají vyskytovat v průběhu první poloviny 19. století. Jedno z prvních složila Clara Wiecková Schumannová (1831). Významná a často hraná orchestrální scherza jsou například Modesta P. Musorgského *Noc na lysé hoře* (1867) nebo skladba *Danse macabre* (1874) od Camille Saint-Saënsa, která zvukově nejbližší připomíná Sukovo *Fantastické scherzo*. Skladbu s totožným názvem složil Stravinskij, tedy *Scherzo fantastique* (1908), stejný autor se k žánru vrátil ve skladbě *Scherzo à la Russe* (1944). Významné je také programní scherzo Dukasovo *L'apprenti sorcier* (1897).

Zbytek kapitoly je věnován významnějším počínům českých skladatelů v hudebním žánru scherzo. Jako součást sonátového cyklu, klasicistní typ, má scherzo například Voříšek

v klavírních sonátách či v *Symfonii D* (1821), nebo Smetana v *Triumfální symfonii E dur* (1854). Občas jsou scherza u českých autorů nahrazena tancem české provenience polkou (Smetana a Fibich), furiantem (Dvořák: *Symfonie D dur* – 1880).⁶⁷ Scherzo nicméně najdeme v symfoniích, orchestrálních i komorních dílech většiny českých autorů. (Dvořáka: *Symfonie e-moll* (1895), Vítězslava Nováka: *Smyčcový kvartet G dur* (1899), Bohuslav Martinů *IV. symfonie* (1945).

Scherzo jako klavírní či komorní dílo přibližující se charakteristickému kusu složil např. Smetana, Blatný, Fibich, Foerster Novák Chvála I. Krejčí; komorní V. Novák, F. Bartoš: *Scherzo pro dechové kvinteto* (1932), E. Axman: *Scherzo pro violoncello a klavír* (1934). Scherza jako součást volně seřazených dvou či více skladeb má ve své tvorbě K. Hába: *Ukolébavka a scherzo pro housle a klavír* (1920), E. Axman: *Variační fantasie a Scherzo pro smyčcové kvarteto* (1943), J. Blatný: *Toccata a Scherzo pro varhany* (1955) a *Preludium, Romance a Scherzo pro 2 housle a klavír* (1955).

Nežrídka se názvy obohacují všelijakými výrazovými, programními a žánrovými přízvisky, pro ilustraci: O. Chlubna: *Scherzo ironico ze Dvou vět* pro housle, violoncello a klavír (1928), O. Flosman: *Větrné scherzo* pro flétnu a harfu (1955), Z. Pololánik: *Scherzo contrario* pro housle, basklarinet a xylofon (1961). Vyskytují se i smíšená pojmenování různých žánrů a forem: F. Laub: *Rondo scherzoso* (1859), J. Plavec: *Scherzo-Polka* pro harfu (1951).

Nakonec orchestrální scherza českých autorů, kam patří i Sukovo *Fantastické*, zahájil Antonín Dvořák skladbou *Scherzo capriccioso* (1883). Další orchestrální scherzo v řadě je od J. R. Rozkošného *Fantastické scherzo* (1886), slavnější dílo je scherzo O. Nedbala *Scherzo caprice* (1905). Z velice záhadných příčin není *Fantastické scherzo* od Josefa Suka uvedeno v příkladech pod heslem „Scherzo“ ve Slovníku české hudební kultury. Jinak je výčet scherz celkem obsáhlý: J. Kříčka: *Idylické scherzo* (1909), V. Štědroň *Fantastické scherzo* (1920), P. Haas: *Zesmutnělé scherzo* (1921), B. Bakala *Scherzo* (1922), A. Balatka *Scherzo* (1926), J. Burghauser *Romantické scherzo* (1942), B. Martinů *Thunderbolt P-17* – Scherzo pro orchestr (1945), J. Pauer *Scherzo* (1951).

Sukovo *Fantastické scherzo* nebylo první vypořádání s tímto žánrem. Scherza klasického typu složil ve větších plochách v *Klavírním kvintetu g moll*, op. 8 a v *Symfonii E dur*, op. 14. Tónové náznaky použil hojně v klavírních i houslových dílech. *Fantastické scherzo* už není hudební „žert“, ale spíše hra světla a tónů.⁶⁸ V symfonické básni *Praga*, op. 25 je scherzo v pomyslné třetí větě sonátového cyklu *L'istesso tempo*.⁶⁹ Vrcholná symfonická díla Sukova jsou formově složitější, osobitě řešena, tudíž i scherza se přizpůsobují upravené formě a mají vždy svou speciální funkci ve skladbě.⁷⁰ Zpěvná střední část *Fantastického*

⁶⁷ Výměna scherza za národní tanec je v pozdním romantismu celkem běžnou záležitostí, např. dumkami jej nahrazoval Čajkovskij.

⁶⁸ BERKOVEC, Jiří. *Josef Suk (1874-1935): život a dílo*. Praha: Stát. hudební vydavatelství, 1962. s. 103.

⁶⁹ KOVÁŘOVÁ, Adéla. *Josef Suk: Symfonická báseň Praga op. 26*. Praha, 2014. Magisterská práce (Mgr.). UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE. Filozofická fakulta. s. 36.

⁷⁰ ŠTĚPÁN, Václav. *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy v Praze, 1945.

scherza je použita jak ve III. větě Symfonie *Asrael*, tak ve IV. větě (V moci preludů) *Pohádky léta*, op. 29.⁷¹

⁷¹ NOUZA, Zdeněk a Miroslav NOVÝ. *53 Fantastické scherzo*. In: Josef Suk - tematický katalog skladeb. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005. s. 223.

5. Analýza Fantastického scherza, op. 25

Forma této skladby odpovídá standardu symfonických či samostatných scherz – tedy velká třídílná forma s kodou.

Formové schéma *Fantastického scherza*, op. 25:

Takty	Počet taktů	Čísla v partit uře (1972)	Tempové označení	Tonální plán	Forma		Motivická práce
1 - 27	27	1, 2	<i>Allegro vivace</i>	g-moll	A	i	hlavní téma: přednes motivického materiálu zkratka – HTI
28 - 53	26	2, 3, 4		es-moll modulační		a	: hlavní téma poprvé upraveno = HTA
54 - 89	36	5, 6, 7		g-moll			pobočné kantabilní téma = PKT
90 - 94	5	8		g-moll → es-moll			Prima volta 1. : HTI hlava + závěr z tympánů
95-113	19	8, 9		g-moll modulační → As-moll			Seconda volta 2. HTI, upravený konec
114 - 192	79	10, 11, 12, 13, 14-18, 19, 20	<i>Poco tranquillo ed un poco rubato</i>	as-moll 12 Fis-dur 15 b-moll 16 d-moll 17 a-moll 19 F-dur			b
193 - 271	79	21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28				a'	
272 - 313	42	28, 29, 30, 31, 32		Modulační chrom. postupy		m	Trilkový motiv motiv z tympánů Příprava dílu B – trilkový motiv s protihlasem

314 - 359	46	<u>32</u> , <u>33</u> , <u>34</u> , <u>35</u> , <u>36</u> , <u>37</u>	<i>L'istesso tempo</i>	e-moll E-dur Des-dur	B	c	Derivát z HTI již dost vzdálený Práce s trilkovým motivem Protimelodie č.2 ve Vcl.
360 - 381	22	<u>38</u> , <u>39</u>	<i>Più tranquillo</i>	E-dur→ Cis-dur Cis-dur→(B-dur) Es-dur	vlž	vložka	Chorální část motiv z tympánů
382 - 398	17	<u>39</u> , <u>40</u> ,	<i>Tempo I. Allegro vivace</i>	Es-dur modulace	A'	m	HTI a HTA se zde proplétá s trilkovým t., jedná se o reprízu spíše HTA
399 - 615	217	<u>41</u> - <u>59</u>	<i>Un poco pesante, a tempo</i>	Tonální plán shodný s A		A'	repríza dílu A s upraveným začátkem, od nástupu PKT doslovná
616 - 668	52	<u>60</u> - <u>65</u>	<i>Stringendo poco a poco(al fine), Poco più mosso</i>	as-moll e-moll F-dur g-moll H-dur G-dur	k	koda	Motivy z dílu B, konec hlava z HTA, protimelodie č. 1 spojená s trilkou

Předepsané obsazení orchestru je následující: flétna pikola; flétny 1., 2. – hoboj 1., 2. – anglický roh – klarinety 1. (in A), 2. (in B) a basklarinet (in B) – fagoty 1., 2. – lesní rohy 1., 2., 3., 4. (in F) – trubky 1., 2. (in C) – trombony 1., 2. a tuba – tympány – triangl – tamburína – činely – harfa – housle 1. a 2., viola, violoncella, kontrabasy.

Analýza byla provedena na základě partitury revidované Vlastimilem Musilem vydané v nakladatelství Editio Supraphon, v roce 1972. V Ediční zprávě Vlastimil Musil přibližuje, že tato partitura vychází z prvního vydání v lipském nakladatelství Breitkopf & Härtel z Lipska z roku 1905, v němž dílo neslo francouzský název *Scherzo fantastique*. Tento prvotisk byl pečlivě proveden za přímé skladatelovy účasti. Z původní partitury bylo opraveno pouze několik zřejmých chyb a nedopatření, v nástrojích sjednoceno a místy doplněno frázování a artikulace. Poznámky přeloženy z německého do italského jazyka a některé zastaralé výrazy vyměněny za tvary běžné – jako příklad uvádí legato místo ligato.

5.1. Díl A (t. 1-271) se formově skládá z malé třídílné formy a – b – a'.

Část a:

Skladba začíná v $\frac{3}{4}$ taktu krátkou introdukcí, která přednáší hlavní téma skladby v hobojích a fagotech s čtyřtaktovým doslovem v klarinetech, téma ukončí tympány. Téma má scherzový charakter, který je patrný především ze staccatové artikulace a rytmické i metrické rozmanitosti. Samotné hlavní téma se rozprostírá přes prvních 14 taktů, včetně generální pauzy (t. 14). Hlavní téma v introdukci je tvořeno třemi jednotkami: 6 taktů + 4 + 4. První jednotka: hlava tématu je výrazně staccatově akcentovaná, střídá tonický tón *g* (*g*-moll) a jeho dominantu *d* (t. 1), tento skok svírá charakteristický interval tématu kvarty. Následně zazní výplň toho skoku v tečkovaném rytmu – s akcentem hraný tón sedmého stupně *f*, který se přes průchodný tón *e* vrátí na *d* (t. 2), tento motiv se v následujícím taktu opakuje ve spojení s tonickým *g*, jež přenáší metrický důraz na poslední dobu druhého taktu, rozpětí kvarty je tak z tematické hlavy zachováno. Akcentace lehké doby pokračuje i v další zjednodušené rytmické variantě motivku, ten odpovídá osminovému běhu kopírujícímu obrácený melodický oblouk (ambitus v taktu 4 = kvarta), který má spodní vrchol na tónu *a* (t. 3-4) a za crescenda stoupá na dominantu *d*, odkud téma padá legatovým pádem z *d* na očekávaný spodní vrchol, ovšem tón se elasticky prohne v intervalu zv. 4 do frygické sekundy *as* (t. 5) a vytoužené *a* zazní až v následujícím legatovém pádu z *d* do *a*, viz ukázka č. 1. První část tématu je tak symetricky ohraničené kvartovým intervalem.

Ukázka č.1 (t. 1-10):

The image shows a musical score for Oboes and Clarinets. The Oboe part (1. and 2.) starts with a staccato introduction in 3/4 time, marked 'p ten.' and 'f3 sempre legato'. The Clarinet parts (1. B and 2. A) enter in measure 5 with a legato melody, marked 'mf sempre legato'. Dynamics include 'dim.' and 'pp'.

hlavní téma introdukční (hoboje a fagoty) | střední část (klarineti)
hlava (t. 1) | střední část (t.2-4) | legatové dvojtaktí (t. 5 a 6)
střední část se dále dá rozdělit na rytmickou (t. 2 a 3) a melodickou (t. 3 a 4)

Střední část tématu v klarinetech (druhá jednotka) reaguje na předešlé tři takty hlavního tématu, zachovává stejný rytmus, osminový běh + dvoutaktí čtvrt'ová → půlová. Melodicky zvýrazňuje dominantní tón *d* (od d^2 se dostává do d^1), opět můžeme nalézt charakteristický interval kvarty, v následném dvoutaktí je použit stejný vtíp, ovšem v tonální imitaci, tudíž z tónu *a* se legatovým pádem dostává do *cis* (enharmonicky *des*) a následně do *d* (t. 9-10), tedy zvětšená kvinta a kvinta.

Poslední jednotka zřetelně ukončuje hlavní téma introdukční. Nachází se v tympánech (t. 11-13) a s předvětím je spřízněn rytmicky, jelikož se skládá z verze rytmu první jednotky. Tento charakteristický rytmický motiv závětí (nejčastěji pouze první takt), slouží ve skladbě k tektonickým předělům a má jasně mimohudební, makabrální obsah.

Ukázka č.2 (t. 9-13):



konec hlavního téma z introdukce

V taktu 14 následuje generální pauza pro jasné oddělení od nástupu první verze hlavního tématu (č. [1]). Že je 14. takt součástí hlavního tématu introdukčního (později pouze HTI) ukazují i pozdější návraty poslední jednotky tématu, které z pravidla vytvářejí na místě pauzy prodlevu, jež přesahuje do další části. To platí například už pro první repetici celého tématu. Pokládám za vhodné doplnit, že ve skladbě existuje pouze ona zmíněná generální pauza. Drtivá většina dílčích předělů je potom provázaná, kdy do doznívajících tónů (často prodlev) nastupuje nová hudba.

Harmonie hlavního tématu není moc složitá, což odpovídá typickému hlavnímu tématu ve scherzech, střídají se především hlavní funkce T a D. Jediný nedoškálný tón je v hl. tématu *as* a v doslovu *cis*, které jsou následně „opraveny“ v doškálný *a* a *d* – dost pravděpodobně tento tritón, jež se ve skladbě akcentovaně na mnoha místech vyskytuje, odkazuje ke smrti, ďáblu či něčemu nepěknému, jež patřičně naznačuje rovněž tympanový rytmický motiv.

Jak již bylo zmíněno, první verze HTI začíná u čísla [1]. Prochází pouze instrumentační obměnou: HTI se nachází ve flétnách (pikola, první flétna, druhá flétna až od t. 17) za doprovodu prvního hoboje, klarinetů, první trumpety a prvních a druhých houslí (t. 15-20). Doslov v klarinetech instrumentálně obohacuje první flétna (t. 21-24) a v posledních dvou taktech (t. 23 a 24) připravují tympanový motiv violy a violoncella. U č. [2] závěr tématu z tympanů přebírají violoncella a kontrabasy (t. 25), motiv zde moduluje do *es-moll*. Na dva takty se odmlčí violy (t. 25 a 26). Unisono tón *d* hrají v *piano* violoncella a kontrabasy; v následujícím taktu *a* za dynamického pokynu *molto crescendo*; v taktech 27 a 28 na *forte marcato*, už zní unisono tón *es* z nové tóniny ve smyčcích a rozích (3., 4.).

Hlavní téma se zde komprimuje do osmi taktů (t. 29-37) s vnitřním členěním 3 + 2 + 3 – vypouští se osminový běh i legatové dvojtaktí, plynule následuje střední část a tympanový závěr, který je v taktech 35 a 36, shodný s takty 27-28. Klíčová změna je v akcentaci metrických dob, zdůrazňují se zde především těžké doby. Nový tvar tématu se tak vyznačuje pravidelnou metrickou pulsací. Tyto změny v akcentaci jsou ve scherzech častým prvkem. Nalezneme i další drobné změny, například první nota *es* z hlavního tématu je obohacena o kvartový příraz *b*. Josef Suk později pracuje i s touto novou verzí, tudíž je nutné ji terminologicky odlišit od introdukčního tvaru tématu, ze kterého vyšla. Pro tento derivát jsem zvolil označení: hlavní téma A – HTA.

Mění se zde i barevnost. Hlavní slovo mají klarinety s doprovodem fagotů, rohů (1. a 2.) a decentní pizzicato doprovází violoncella (od t. 30); na první době doznívá legátem vázané unisono *es* ze smyčců a rohů (3. a 4.), což opět ukazuje na skladatelovu tendenci vytvářet v tomto díle plynulé přechody mezi bloky hudby.

Jedním z nejtypičtějších prvků skladby je opakování předneseného tématu v instrumentálních obměnách, po jeho vyčerpání se přechází k tématu jinému, často derivátu

tématu hlavního. Číslo 3 přednáší HTA v prvních flétnách s doprovodem v hobojích, klarinetech, violách a nově s trianglem. První tři takty se opakují, následně melodie odskočí o oktávu výš a za *crescenda* se modulací z *es-moll* přes *H-dur* dostává do *as-moll* (t. 39-44). V *as-moll* vrcholí *crescendo* ve *fortissimo* prvního dynamického vrcholu skladby. Závěr tématu podpoří výrazné trumpety.

U čísla 4 (t. 45 - 53) se nacházíme na dynamickém vrcholu *fortissimo*, hl. t. je zde zkomprimováno do čtyř taktů (t. 44-47). Unisono ho přednáší fagoty, violoncella a kontrabasy a postupně se demotivuje chromatickými sestupnými sekvencemi. Závěr tématu si zde (t. 47) bere podobu hlavy hlavního introdukčního tématu a „odpovídá“ svému dvakrát zkomprimovanému derivátu v prvním rohu, prvních a druhých trumpetách a smyčcové sekci, vyjma violoncell a kontrabasů. Následně se z hl. t. opakují poslední dva takty i s „odpovědí“ (t. 48 a 49) – ta je v rozšířené instrumentaci (druhý hoboj, klarinety, rohy 2-4, smyčce). Situace se i nadále zhušťuje: HTA se demotivuje chromatickými sestupnými sekvencemi, které mění svou rytmickou podobu na invertovanou formu opačného motivu tvořenou čtyřmi osminovými a jednou čtvrtovou. Ten se v této zhuštěné části zkracuje na dvě, a posléze jednu osminovou notu. Dynamika z vrcholu klesá až bezprostředně před nástupem nového tématu (t. 53), za dynamického označení *mp* a *dim*.

Violoncella přednesou překrásnou lyrickou melodii (ukázka č. 3), která funguje ve skladbě jako pobočné téma. Nabízí se zde pozastavit nad formovým účinkem vložení takto kontrastního tematického tvaru do *scherza*, které evokuje sonátovou formu. Jsem toho názoru, že se o sonátovou formu nejedná. Neodpovídá tomu absence tonálního kontrastu, protože nové – pobočné téma se nachází v hlavní tónině skladby *g-moll*. Je však možno si povšimnout, že více zvýrazněna, oproti hlavnímu tématu, je i paralelní tónina *B-dur*. Například melodie začíná tónem *b*, výraznější prvek je potom akord *B-dur* na vrcholu melodickém i dynamickém. Ten odpovídá III. stupni v *g-moll* a na vrcholu bych očekával spíše funkci základní, či pro Suka typičtější subdominantní funkci.⁷²

Harmonický průběh vedlejšího tématu je následující: T – °S – #D⁷ – T – VII⁷ – III – #D⁷ – T – VII⁷ – D – D⁷ – T – D – VI. Působení harmonie tvoří především mollová subdominanta a vysoká míra užití terciově příbuzných funkcí III a D. Téma končí neuzavřeným VI. stupněm *g-moll*.

Téma (viz ukázka č. 2) se skládá z 16 taktů, pro svou nesymetričnost se těžko svazuje konkrétním schématem. Melodie má kantabilní charakter a nesporně patří do Sukovy tvorby. Jaroslavem Volkem byla dána za příklad druhého melodického archetypu Josefa Suka⁷³ – po sekundovém vzestupném kroku (t. 54 a 55) přichází sestupný septimový skok, který je následně vyplněn sekundovými postupy (t. 56-59). Sestupný septimový skok se opakuje i s následnými sekundovými postupy – ty vystoupají až na vrchol melodie *f*¹ (t. 64). Odtud melodie pozvolným legatem klesá na tón *b*, od kterého v dalších dvou taktech (t. 66 a 67) zazní verze hlavy hl. t., a ta proplétá obě témata a zmírňuje jejich kontrast, téma končí v tónu *g* (viz ukázka č. 3), v těchto taktech si připravují přednes tématu první housle rozděleným

⁷² ŠÍN, Otakar. *O Harmonice v Sukově díle*. In: Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935.

⁷³ VOLEK, Jaroslav. *Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka*. In: Struktura a osobnosti hudby. Praha: Panton, 1988. s. 251.

dvěma legaty: $g b es f g | g b es g a$, následuje tón b ze začátku tématu.

Ukázka č. 3 (t.54-69):

pobočné téma

Doprovod melodie tvoří kontrabasy potvrzující tóninu tónem G a pizzicatové příznávky v houslích; společně se v doprovodu objevuje figura tvořena staccaty – odkazující na hlavu HTA. Zde můžeme spatřit vliv Sukova učitele Antonína Dvořáka,⁷⁴ který kontrastní bloky hudby proplétal motivy z opačných částí. Suk zde demotivuje hlavu HTA do doprovodné staccato figury a následně se tento motiv dostane i do pobočné melodie (t. 66 a 67). První fagot leží na oktávové prodlevě na tónu G – prodlevy jsou velmi časté v Sukově hudbě především po „*Asraelu*“, jak připomíná Václav Štěpán,⁷⁵ ale už ve *Fantastickém scherzu* skladatel potvrzuje svou oblibu v prodlevách, které se hojně vyskytují i na dalších místech skladby.

U č. 6 nastupuje pobočné téma v prvních houslích, opět v jiných barvách vytvářených především harfou, výrazným rytmickým prvkem v tamburíně, trianglu a fagotech (1. a 2.) s rohy (3. a 4.), které v taktech 70 až 74 hrají pouze tóny g , resp. d , pro zvýšení důrazu tóniny g -moll. V taktu 78 se začíná zahušťovat faktura nástupem fléten (1. a 2.), hoboju (1. a 2.), anglického rohu, klarinetů (1., 2. a basový) a rohů (1. a 2.), jež kopírují melodii tématu. Dynamiku podporuje rozeklaný melodický průběh tématu (vzestupný pohyb – crescendo, sestupný – decrescendo). Oproti ráznému, rytmicky i zvukově výraznému hl. tématu se staví téma pobočné lyrickým, rytmicky klidnějším, provázaným legaty. Konec tématu, který jasně ukazuje spojitost s hlavním tématem, se zde za mírného dynamického označení *mp*, *pp* opakuje a připravuje nástup HTA. Příprava nástupu vrcholí u čísla 8 (t. 90) v prima voltě. Zde zazní hlava hlavního HTA v g -moll za *fortissima* a následným známým rytmickým útvarem z tympánů do unisono tónu es v totožné instrumentaci jako u taktů 27-28.

Přítomnost mimohudebního obsahu je posluchači zřejmá, ovšem sám skladatel mimohudební výklad nepředložil. Proto se domnívám, že programovost je zde spíše naznačena a ponechána na fantazii posluchačů vytvářet si vlastní obrazy, jak samotný titul skladby napovídá. Podobně je tomu například ve skladbě *Karneval*, op. 92 od Antonína Dvořáka. Ve skladbě jsou určité prvky, které se střetávají – odkazují např. na žert, ironii, smrt, hlubokou vřelost. Pokusím se naznačit mou vlastní fantazii: Začátek skladby se nese

⁷⁴ SYCHRA, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. s. 419.

⁷⁵ ŠTĚPÁN, Václav. *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy v Praze, 1945. s. 136.

v ironickém duchu, zvětšené kvarty odkazují na ďábla nebo zlo, které jsou posíleny tympanovým rytmem. Oproti tomu měkké kantabilní téma propůjčuje oblasti pobočného tématu poetickou atmosféru tanečních bálů, za ladným tancem se ovšem skrývá kostlivec schovaný pod karnevalovou maskou. V jedné chvíli odhalí svou identitu scherzovým úšklebkem. Roztoužený tanečník si jej mezi ostatními maskami obličejem letmo periferním viděním všimne. Situaci však nepřikládá na významu. S repeticí se však ďáblova přítomnost opět připomene. Onen kostlivec může také symbolizovat všudypřítomnou hrozbu zla, která se dá těžko zapudit.

Následuje repetice vyúsťující v *seconda volta* v burácející hlavní téma v g-moll, hráno celým orchestrem ve *fortissimo*. Jedná se o hlavní téma introdukční, hráno ve flétnách (1. a 2.), houslích a klarinetech (1. a 2.) s rytmicky diminuovaným legatovým dvojtaktím (t. 99 a 100); například fagoty slouží jako doprovod v hlavě hl. t., ale poslední čtyřtaktí se již k němu připojují. Podobně je tomu ve viole a violoncellech, které se také pojí k hlavnímu tématu až v posledním čtyřtaktí; zajímavé je staccato v celé smyčcové sekci v taktech 97-98. V legatovém dvojtaktí, důsledkem rytmické úpravy, skladatel přechází do dvoučtvrtového taktu. U čísla 9 následujícího taktu 101 můžeme slyšet mohutnější doslov, než jak tomu bylo na začátku skladby, ve flétnách (1. a 2.), hoboích (1. a 2.), anglickém rohu, klarinetech (1. a 2.) a fagotech (1. a 2.). Legatové dvojtaktí je opět diminuované a v nervózní atmosféře podpořené smyčcovou sekci se třikrát opakuje chromatickým vzestupem z původního a^2 do c^3 ; zvukovost podtrhuje *crescendo* a dynamické označením $rf \rightarrow ff/fff$. Zmíněný gradační vrchol je v taktu 107, zde se opakuje hudba z prima volty v a to téměř doslovně. Jedinou změnou je využití konce HTA k modulaci do as-moll. S tympany staccatem utvrzuje rytmus i smyčcová sekce, která se zastaví na dlouhé prodlevě na tónu as v taktech 111-113. Místo označené v partituře číslem 10 je již začátkem části b. Využívá střední části HTI, ze které se následně zrodí sólo v prvním hoboji.

Část b:

Silně evoluční část b pracuje s motivickým materiálem části a. Před samotným b se na chvíli pozastavím nad pojmem „tematické transformace“,⁷⁶ kterou Suk hojně využívá v celé skladbě a markantně se uplatní i zde. Tematická transformace je termín označující proces modifikace tématu, při kterém se nové, změněné, jasně rozpoznatelné téma zasadí do odlišného kontextu. Používá se především pro zachování jednoty ve více větých cyklech, často má programní účely. Tak tomu bylo v 19. století, kdy byl jev velmi populární, vznikl však již v 17. stol. Této metody vedoucí k dosažení soudržnosti rozsáhlého hudebního proudu ovšem v jednovětých skladbách (symfonických básních, klavírní sonátě h-moll) modelově užíval v 19. století Franz Liszt.

Část b začíná kantabilní transformací druhé lyrické poloviny první jednotky z HTI. Dále jsou střídavě transformovány HTA a HTI. Ony modifikace introdukčního tématu se zde

⁷⁶ MACDONALD, Hugh. "Transformation, thematic." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 20 Apr. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28269>>.

prezentují jako nové myšlenky. Z rušné části **a** se dostáváme do docela jiné atmosféry. Poprvé od začátku se mění tempový předpis na *Poco tranquillo ed un poco rubato*. Ovšem atmosféra i tempové předpisy se střídají více, než v části předcházející; úseky modifikující HTA se charakterem od původního HTA liší slaběji.

Tonálně se skladba ocitá v as-moll – frygické tónině g-moll. Sólo v hoboji začne v taktu 114 (ukázka č. 4). Plynule na něj naváže další dřevěný dechový nástroj, první klarinet, který přednese sólo vytvořené z upravené hlavy tématu (ukázka č. 5) a legatového dvojtaktí ze střední části HTI.

Ukázka č. 4 (t. 114-119):



Kromě jiné tóniny a vypuštění hlavy HTI, je téma rozšířeno o jeden takt legatového pádu, který tentokrát padá stále hlouběji $es^2 \rightarrow b^1 / es^2 \rightarrow heses^1 / es^2 \rightarrow as^1$.

Ukázka č. 5 (t. 120-123):



Hlava z HTI přišla o první dobu, naopak legatové dvojtaktí ze střední části je rozšířeno.

Doprovod je sestaven z prodlevy na tónu as ve smyčcích (t. 111-113) a rytmického tympanového závěru hl. t. nyní v lesních rozích (t. 112-115). Do konce hobojevého sóla decentně doprovází rytmický motiv tří osmin ve smyčcích, který odkazuje na stejný motiv z tamburíny v instrumentačně bohatší části pobočného tématu v houslích (t. 70+), ovšem zde je utlumený a vyznívá téměř do ztracena (t. 123 a dále). Melodicky potom první housle pravidelně chromaticky sestupují, druhé housle setrvávají na tónu des^1 a violy na tónu as . Nit upředaná z flétny proplétá obě sóla, která nastupují v taktu 116 protimelodií k hoboji a následně ve velkých hodnotách legatem chromaticky kopírují sestup v prvních houslích, společně se zastaví na tónu des v taktu 123, kde housle skončí a flétny tón drží do taktu 127.

Takt 123 je oddělen dvoj čarou a číslem 11; tempové označení *poco strigendo* vydrží jen čtyři takty, kde přijde *a tempo* (*Tempo I.*) (t. 127). Odsud by se část dala označit za vlastní část **b**, do této doby byl pouhý přechod, ale pro nepatrnost úseku a již silnou tektonickou odlišnost, jsem ho zařadil rovnou do části **b**. Tympány zahrají $as - as - des - as$ v *ppp*, čímž potichu přivolávají rej HTA V následujícím taktu zkrácený dovětek $des - as$, tudíž vše nasvědčuje tónině Des-dur/des-moll. Klarinet opakuje svůj motiv v melodické úpravě a z původních třech taktů využije jen poslední takt. Doslovně se opakuje motiv v tympánech – takty 125 a 126 jsou kromě odlišného dynamického označení totožné s takty 123 a 124. Konec zmíněného motivu se několikrát intervalově mění pro modulační účely. Přes tuto demotivovanou figuru se přenášíme do nástupu hlavního tématu ve Fis-dur, který je zastírán prodlevou na septakordu ($g - h - d - f$) ve violoncellech a violách; trumpety (1. a 2.) troubí v tympánovém rytmu intrádu hlavního tématu v tercii f a a střídající zv. 4, resp. 5 *cis*.

Jsou to flétny (pikola, 1. a 2.), kdo přivádí rej HTA, jmenovitě úvodního třítaktí, v již zmíněné Fis-dur (t. 131-133, č. 12). Tyto tři takty se posléze opakují v sledu mimotonálních dominant E-dur (t. 134), A-dur do d-moll (t. 135), ze kterého se vracíme do vzdálené Fis-dur. V taktu 136 označeným číslem 13 se hlavní téma dostává do prvního hoboje a prvního klarinetu, tónina se tedy vrací do Fis-dur; z bicích nástrojů (tamburína, činely) zbyde jen triangl; utichá i harfa; ve smyčcové sekci jsou zajímavá violoncella, která invertují a rytmicky i melodicky upravují motiv z hlavy HTA do figury, ta plynule přecházející do následující části. Celá tektonická oblast návratu HTA má silně evoluční charakter. Ztrácí v dynamickém označení *mp dim.* až *pp dim.* Tonálně kopíruje předcházející situaci, tedy tři takty ve Fis-dur a následně sledy a návrat do Fis-dur (t. 141) přes d-moll.

Jan Miroslav Květ toto místo zajímavě popisuje ve své krátké analýze, říká: „[...] jako bychom přišli náhle do lesa, kde se ozve tato lyrická složka tématu v hoboji jako jakási Panova píšťala. Průvod, který tvoří tympanový rytmus, zní velmi tlumeně a sladce. Uklidnění se stupňuje až v *dolcissimo* při začátku č. 11, ale hned nastupuje *strigendo*, jež počíná rušit tuto idylu. U č. 12 vpadá ve *ff* zase celý hlavní motiv, tentokrát ve Fis-dur, jako bychom vyšli z lesa a octli se před řvoucím flašinetem. [...]“⁷⁷

U čísla 14 (t. 145) přednáší motivický materiál pro novou transformovanou podobu z hlavního tématu violy, violoncella a kontrabasy. Příprava pokračuje ve Fis-dur, ze které míří do akordu B-dur pod číslem 15 (t. 150). Zde je poprvé uvedené nová neperiodická šestitaktová myšlenka, další transformace HTA. První takt tvoří hlava HTA, následně je ve třech taktech opakován motiv ze střední části tématu. Nová myšlenka zaujme především střídáním dvoudobého a třídobého metra (úvod a závěr třídobý, střední takty akcentují každou druhou dobu). J. M. Květ tuto oblast označuje jako: „fugato burleskního zabarvení.“⁷⁸ Pro fugato by nahrával nástup téma v různých tóninách, ovšem chybí zde kontrapunkt v ostatních hlasech, naopak myšlenka je doprovázena již známými příznaky, tudíž se k označení fugata příliš nepřikláním. Tonálně je tedy první provedení v b-moll v prvním a druhém klarinetu; doprovod je pouze v houslích a viole.

Číslo 16 značí nový nástup imitace v d-moll. Tentokrát ve flétnách viz ukázka č. 6.

Ukázka č. 6 (t. 155-161):



Ukázka je pro přehlednost zvolená až z fléten, protože klarinety jsou laděné in B a smyčcová sekce téma přednáší ve více hlasech, navíc je pátý takt vynechán. Spojitost s hlavním tématem je zřejmá – motiv hlavy tématu s začátkem střední části je zde opakován a konec střední části (z HTI) se promění z melodického oblouku na sekundový modulující postup vzhůru do nového nástupu a nové tóniny. Zde v příkladu je poslední takt rozšířen na dva, již patřící do a-moll z nástupu ve fagotech zastřešující číslo 17 (t. 160). Instrumentace se opět proměňuje a

⁷⁷ KVĚT, J. M.[red.]. *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky.* Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935. s. 151.

⁷⁸ Tamtéž. s. 151.

doprovod obstarávají flétny (piccola, 1. a 2.), housle (1. a 2.) a kontrabasy. V taktu 166 končí téma ve fagotech, tentokrát bez modulace na tonickém akordu a-moll. Tento akord již slouží k symetrickému ukončení oblasti smyčcovou sekcí, která ho stejně tak i přednesla (viz t. 145-148).

Krátká mezivěta přichystává nástup hlavy hlavního tématu. Ta se objeví u čísla 19 (t. 177) v obměněné instrumentaci a obohacená o protimelodii v houslích (viz ukázky č.7). Jinak se zde opakuje hudba z č. 12 (t. 131). Tonálně jsou první tři takty v F-dur a v dalších třech se opakuje sled mimotonálních dominant tentokrát (Es-dur – As-dur – des-moll), následně u čísla 20 zpět do F-dur (t. 182). Instrumentačně je zde použito více nástrojů: Téma přednášejí obdobně všechny flétny nyní rozšířené o klarinety a hoboje; anglický roh hraje průchodné tóny; kontrabasy, rohy (1.-4.), trombony (1. a 2.) a tuba se starají o doprovod. Figura tvořená pravidelným osminovým během se přesunula do fagotů a viol.

Ukázky č.7

Ukázka 7¹ (t. 177-182):

The musical score for measures 177-182 features five staves: Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major or F minor). Measure 19 is marked with a box. Dynamics include *ff*, *f*, *f espress.*, and *f/2*. The Viola and Violoncello parts include *pizz.* markings. The Contrabass part has *ff* and *f/2* markings.

Na ukázce jsou vidět protimelodie v prvních a druhých houslích; figurativní doprovod ve violách střídající tónickou primu a dominantu; průchodné tóny ve violoncellech; harmonický doprovod v kontrabasech.

Ukázka 7² (t. 183-188):

The musical score for measures 183-188 features five staves: Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat. Dynamics include *p*, *dim.*, *fp*, *pp*, and *ppp*. The Viola and Violoncello parts include *pizz.* markings. The Contrabass part has *fp* and *pp* markings.

Na druhé ukázce je patrná především motivická spřízněnost s hlavním tématem v houslové protimelodii.

Ukázka 7³ (t.189-194):

The image shows a musical score for measures 189-194, marked with a box containing the number 21. The score includes staves for Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Dynamics range from *pp* to *f*, with markings for *cresc. molto*, *pizz.*, *arco*, and *marcato*.

Poslední z ukázek čísla sedm demonstruje plynulý přechod k části a'. Takty 189 a 190 hrají pouze smyčce a především v druhém zmíněném taktu smyčce přejímají rytmus z tympanů. Tympany skutečně uzavrou předělovou část v taktech 190-193 společně s rohy. U čísla 21 (t. 193) doznívají právě zmíněné nástroje a ve violoncellech a fagotech již zní HTA a začíná drobně pozměněná repríza části a v dílu A.

Část a':

Začíná v tónině E-dur. Nejdříve pod číslem 21 se objeví hlavní introdukční téma s odlišnou instrumentací: hlavní téma zní ve fagotech a violoncellech; doprovází první hoboj, klarinety (1. a 2.) a housle (1. a 2.) – doprovod je zde obohacen o trilký v klarinetech, které se poprvé objeví v taktech 196 a 197. Další nástup je potom druhé verze hlavního tématu, tedy HTA u čísla 22. Hrají violy a oba klarinety. Tónina se stále drží v možnostech E-dur, ale velmi rychle se moduluje do a-moll před číslem 23 (t. 209). Od taktu 208 až 268 (v číslech 23-28) je hudba totožná s hudbou v části a z taktů 44 až 109 (bez repetice; počítáno se *seconda volta*) (v číslech 4-7 a 9). Změny jsou opravdu jen drobného charakteru, například v dynamickém označení či se liší značkami pro důraz. Tyto změny mohly být zapříčiněny editorem. Celý díl A končí až o kousek dál v taktu 172, které je v partituře označeno číslem 29, a který již připravuje příchod dílu B.

5.2. Díl B (t. 272-382) se formově skládá z mezivěty a části c.

Část mezivěta:

Zdejší mezivěta je poněkud problematičtější. Slouží k plynulému předělu kontrastních dílů A a B, proto ji zde označuji jako mezivětu. Ovšem tato mezivěta z motivického materiálu připravuje nástup druhého dílu natolik silně, že tvoří spíše introdukci k druhému dílu. Z těchto důvodů, aby ani jeden nebyl zastíněn, jsem nechal označení mostové funkce části mezivěta, ale zároveň je zařazena již do oddílu B, ke kterému patří. Výrazné je ukončení reprízy v g-moll (t. 266-268), po kterém bezprostředně následuje unisono tón *cis* (t. 269-272) – tedy zvětšená kvarta. Tento výrazný skok podtrhuje i instrumentace: smyčcová sekce, tympány a rohy (1.-4.). Kvarta se stává hlavním intervalem mezivěty, čímž upomíná i na HTI.

Mezivěta předznamenává trilkový motiv v prvních flétnách a hobojích; klarinety doplňují harmonii o tóny: *b* a *des*, které jsou opačně hrány v doprovodu fagotů přebírajících rytmus z hlavy HTI *des* (t. 272), to je v intervalovém poměru zvětšené kvarty s trilkovým g. Interval se promění (t. 273) instrumentačně (*des* z klarinetů) i melodicky na čistou kvartu (konec trilky – *ges*). Je zde využití enharmonické záměny *cis* – *des*. Lze zde spatřovat jisté prvky periodicity, když tento úsek tvoří osm taktů (t. 272-279) a podrobněji potom 4 + 2 + 2, kde první čtyřtaktí je doslovné opakování prvních dvou taktů a zbylé jsou jejich diminuce.

Harmonie je zde poněkud komplikovaná, tónový materiál *des*, *b*, *g/ges*, pravděpodobně pochází z Des-dur, ovšem důležitější jsou zde kvartové intervaly, dost pravděpodobně odkazující k mimohudebnímu obsahu (zv. 4 = symbol zla), a prokazatelně související s hlavním introdukčním tématem. Z této nejasnosti pramení nervózní charakter hudby – kvarty brání uspokojivým rozvodům. Vypjatost oblasti značně zvyšuje také repetice celého úvaru nejdříve doslovně (t. 274-275), následně v zhuštěné rytmické diminuci (t. 276-279). Od taktu 280 se v průběhu čtyřech taktů dále zvyšuje napětí: dechy spočinou na zmenšeném septakordu *h – d – f – a*, které z *ffz* vyšumí do *pp* (t. 280-283). Tento akord zvýrazňuje akord d-moll z budoucí tóniny d-moll. K nervozitě přispívá i doprovodné tremola ve smyčcích, jež jsou obohaceny o dusítka a výrazový pokyn *sul ponticello* (hra u kobylky).

V taktu 284 u čísla 30 se vrací situace z taktu 272. Hudba je transponována o půltón vzhůru. Tónina d-moll je rozšířena o *gis* – tedy zvětšenou kvartu – kam směřují trilky z *a* (první flétny a první klarinety). Nové je také harmonické rozšíření stejného prvku z *f* do *e* (druhé flétny a druhé klarinety). Oproti předchozímu (pro porovnání v závorce) se vypouští střední část diminucí 4(4) + 0(2) + 2(2). Zkrácená o dva takty je i následná část se zmenšeným septakordem *cis – e – g – h* (t. 290-291). Tektonika se stále zahušťuje dalšími dvěma takty s trilky v nejužší diminuci 0(4) + 0(2) + 2(2) – tedy pouze dva poslední takty z původního přednesu, a začáteční tóny chromaticky stoupnou na *h* → *ais*, *g* → *fis*. Tonálně jsme tedy krátce v e-moll. Další bezradné spočinutí je na zmenšeně malém septakordu *dis – fis – a – cis* (t. 294-295).

U čísla 31 (t. 296) v tónině fis-moll trilky vystoupají na *cis* → *his* a *a* → *gis*. Poslední sekundový krok vzhůru na vrchol této oblasti se zastaví na tónu *dis*² (t. 298), kde vznikne sekundově zahuštěný souzvuk (**es as f ces** + eis gis ces e **f as h dis**), seřazení tónů je od basu z partitury – tučně je souzvuk pokračující, zbytek je chromatický výstup trilkového motivu.

Pokračující souzvuk (smyčcová sekce a hoboje) tedy skládá další zmenšený septakord $f - as - ces - es$.

Smyčce již bezprostředně připravují nástup tématu oddílu B. Melodie v druhých houslích začíná „hledat“ interval kvintovým skokem z kvinty es^2 do tonického as^1 , tento skok je zvýrazněn nejen dynamicky ff/fz , ale také rytmicky – jedná se o synkopovanou duolu (osminová – čtvrt'ová – osminová staccato). Motiv končí v dalším taktu půlovou s tečkou v *decrescendu* (t. 299). Ve stejném taktu první housle odpovídají motivem tvořeným z dvakrát se opakujících třech sekundově stoupajících tónů do tónu drženého v druhých houslích, posunutého o oktávu výš – zde tedy do as^2 , celý útvar zastřešený jedním legatem. Motivicky se jedná o odvozeninu z HTI (t. 4). Toto dvojtaktí se opakuje v taktech 300-301. Následně se u motivu v druhých houslích zužuje ambitus melodického skoku spodní zmenšené kvinty $es \rightarrow a$. Takové čtyřtaktí se opakuje i v taktech 302-305, ovšem v A-dur – $S^7 d - fis - a - c$. Sjednocení protilehlých motivů se zprostředkovává skrze *decrescendo* roztažené na první dva takty a dva opakující se jsou v *diminuendu*. Od taktu 306 vymění hoboje flétny, jinak se instrumentace nemění. Tonálně se dostáváme do es-moll, harmonický podklad je $T^7 es - ges - b - des$. Ambitus melodického skoku v druhých houslích tvoří spodní kvartu z $es \rightarrow b$. Po druhém opakování v taktu 310 (č. 32) ukončují část trumpety (identicky s takty 127-131). Violoncella se zde rozšiřují do tříhlasu; stejně tak i druhé housle, které elegantně střídají kvintakord s kvartsextakordem ($g - h - dis$ a $dis - g - h$). První housle odpovídají v rozšířené verzi trojitým výstupem do h pod jedním legatem v lehounkém *ppp*. Pasáž v prvních flétnách se dostává do následné e-moll, kterou začíná hlavní část dílu B.

Než se k němu dostanu, chtěl bych krátce shrnout tuto část. Dala by se rozdělit na dvě části, které působí vůči sobě kontrastně, ale zároveň jsou provázané (předěl v t. 298). Stupňování napětí je zapříčiněno chromatickými kroky v trilkách od g^1/ges^1 až do dis^2 a především intervalem zvětšené kvarty. Naproti tomu u č. 31 v taktu 298 nástup po nějakou dobu se opakujícího motivu v houslích na harmonicky zastřeném podkladu (opět se v souzvuku objevuje interval zv. 4) předznamenává další jeho motivický prvek. K němu se bezprostředně připíná šestitónová osminová figura v prvních houslích, jež tvoří třetí motiv tématu části B. U opakujícího se motivu je použita metoda postupného zmenšování intervalového skoku, který vyústí až v „ideálním“ tvaru v dílu B. K nervozitě evolučního spojujícího úseku ještě přispívá rytmus v doprovodech fagotů a posléze violoncell. Ten je tvořen v první části dvěma typy: rytmickým ve fagotech, později violoncellech, a harmonickým v houslích a violách. Velice zajímavé je srovnání s druhou částí, kde zůstává tremolový doprovod ve violách a z houslí se přesouvá právě do violoncell. Motiv v prvních houslích mimo své odkazy k HTI by se dal chápat i jako zpomalený motiv trilku, který se už nekříví v kvartách. Motiv z druhých houslí zmenšuje ambitus prvního skoku a postupuje chromaticky vzhůru, čímž nenápadně přispívá k stupňování napětí.

Harmonický pohyb v první části je těžko uchopitelný, rychle se měnící a narůstající disonantnost vzrůstá každým zmenšeným septakordem. Ty svou m. 3, zm. 5 a m. 7 vždy předjímají následující tóninu (př. první $zm^7 h - d - f - a = d$ -moll). Zmenšený septakord zůstane i na začátku druhé části, ovšem harmonický pohyb je zde téměř zastaven a těžiště je

přeneseno na melodii. Zmenšené septakordy Josef Suk s oblibou používal⁷⁹ ve své „poasraelovské“ tvorbě, můžeme v tom spatřovat jistou provázanost *Fantastického scherza* s vrcholnými díly.

Kvůli vysoké frekvenci použití zvětšených kvart se lze domnívat, že toto místo, krom provázanosti s HTI, opět upomíná k něčemu negativnímu. Někteří Sukovi vykladači možná právě v těchto mementech nalézali hudební vyjádření Sukových obav o nemocnou ženu Otilku.

Část c:

tvorí ústřední část nového dílu B jak myšlenkovým materiálem, tak svým rozsahem. Začíná taktem 314 změnou předznamenání na jeden křížek, v tomto případě se jedná o e-moll, a přetaktováním do 4/4 taktu – skladatel tedy užívá sudobosti starých scherz, které se objevují ve střední části skladby. Téma využívá motivického materiálu z předchozí části – je jím imitační melodie nejprve v prvních flétnách a klarinetech, dané imitace jsou v oktávovém odstupu. Rozdíl prvního intervalového kroku je malá tercie $g^3 - e^3$ v šestnáctinových hodnotách → následuje šestnáctinová pomlka → šestnáctinové staccato e^3 → půlový trilek e^3 . Do tohoto trilku vstupuje imitace (viz ukázka č. 8), v níž jednotlivé motivy nastupují s jednodobým zpožděním v jiném pořadí – po hlavě tématu nastupuje hned šestnáctinová sextola zakončená trilkem, čímž skladatel vytváří zajímavou metrickou iritaci. Téma má 8 taktů (4 + 4). Motiv je vzdáleně odvozen z hlavního tématu – i zde použil Suk kvart (skok do trilku v imitačním hlase), šestnáctinová sextola vychází z motivu v taktu 4. Rytmus zde ztrácí ráznost a ostrost hlavního tématu, působí zaoblenějším dojmem.

Intimní instrumentace se mění za číslem 33 (t. 321). Nově se ve violoncellech objeví lyrická protimelodie (budu ji označovat jako č. 2), viz ukázka č. 9. Tato melodie působí zcela samostatně, lze však v ní najít podobnosti především s pobočným tématem, kterému je svým lyrickým charakterem podobná. Obdobně nastupuje ve violoncellech a line se v klenuté melodii, která začíná velkým skokem vzhůru, ten je následně vyplněn menšími intervalovými postupy sestupnými. Rozprostírá se přes 8 taktů, její vrcholy jsou h^1 a závěrečné spodní e . Doprovod jim tvoří harfa a druhý klarinet, podle Jana Miroslava Květa: „pikantního, francouzsky nadýchaného průvodu“.⁸⁰ Motivem trilkovým pokračují první flétny s hoboji; imitaci první klarinety s fagoty; doprovází druhé klarinety a basové klarinety, lesní rohy (1.-3.), harfa, violy a kontrabasy.

⁷⁹ ŠÍN, Otakar. *O Harmonice v Sukově díle*. In: Josef Suk. *Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935. s. 406.

⁸⁰ KVĚT, J. M.[red.]. *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935. s. 151.

Ukázky č. 8 (t. 314-319):

Listesso tempo ($\text{♩} = \text{♩. preced.}$)

Fl. 1.
Cl. A. 1. 2.
Trbe C. 1. 2.
Arpa

T VII⁷ VI VII⁷ D T

Zde na první části ukázky je patrná složitě popsatelná jednoduchá imitace flétny a klarinetu. Funkční značky se vztahují do tóniny e-moll a zvláštní měkké, zaoblené kouzlo místu dodávají mollové dominanty (*h – d – fis*).

Fl. 1.
Cl. A. 1. 2.
Arpa

D T VII S VII S

Druhá část ukázky je zajímavá pro své dva poslední takty 318 a 319, které by se daly chápat jako tonální vybočení do D-dur, kde by funkce odpovídaly T – °D – T – °D (opět s mollovými dominantami), ovšem v následujícím taktu zazní dominanta na první dvě doby a zbylé dvě tvoří dominantní septakord (*h – d – fis – c – byť c* pouze jako průchodný tón) z e-moll (t. 320), kam hudební proud spěje.

Ukázka č. 9 (t.322-329):

senza sord.

Vio.
mf espressivo
mf
dim.
dim.
p
f_s dim.

protimelodie č. 2

Při důkladném srovnání melodického průběhu protimelodie č. 2 s pobočným tématem zdejší téma začíná tónem *h* a končí tónickou primou *e*, obě myšlenky jsou v mollových tóninách a ve violoncellech.

S koncem protimelodie z violoncell přichází modulačním postupem trilkové téma do houslí (t. 330). Skladba se ocitá v tónině E-dur. Opakuje se situace 8 taktů v decentní instrumentaci (t. 329-336), v jiných barvách a s nárůstem hustoty přichází dalších 7 taktů (t. 337-143) a konečných 8 taktů je vrcholem z hlediska faktury, mnohvrstevné dění vrcholí (v taktech 344-351). Ona decentní instrumentace je způsobena kombinací houslí, harfy, fléten a prvního klarinetu, jenž proti ostatním nástrojům přednáší drobný čtyřtónový motivek zpočátku tvořený chromatickým sestupem. Tonální plán si zde pohrává s dur-moll strukturou – v taktech 332-333 je e-moll s dozvukem E-dur, na poslední dobu v prvních houslích slyšíme stoupavou figuru $cis^3 - dis^3 - e^3$ (místo očekávané imitace v e-moll $c^3 - d^3 - e^3$). Dále dění vybočí do Des-dur (334-335), kde se první skok z malých a velkých tercií roztáhne do velké sexty $b^3 \rightarrow des^3$. Posléze se melodickou úpravou hlavy trilkového tématu $g^3 \rightarrow d^3$ a $g^3 \rightarrow dis^3$ vrátíme do E-dur (t. 337).

U čísla 35 se nemění tonalita, ale jak již bylo zmíněno, narůstá hustota a hudební proud se polyfonizuje: téma dílu B vstupuje do prvních hobojů a fagotů za současného znění kontrapunktu ze čtyřtónového původně klarinetového motivku, který v inverzích prostupuje v různých nástrojových skupinách a plynule se vlévá do částečného návratu protimelodie č. 2 ve violoncellech s anglickým rohem. Celý úsek je zkrácen o jeden takt.

Číslo 36 (t. 344) připravuje závěrečné opakování téma dílu B. Violoncella s prvním rohem zvýrazňují protimelodii č. 2 ve *ff* (ostatní nástroje ve *f*); trilkový motiv v prvních flétnách a houslích, imitaci zajišťují druhé housle (první i druhé housle již bez dusítka) s violami a rozděleně klarinety s prvním hobojem; další sekce je složena z basového klarinetu a fagotů vytvářející další samostatné pásmo; akordický podklad k melodickému dění vytvářejí zbylé rohy (2.-4.), harfa a kontrabasy. Vzrůstá i dynamika *crescendem* do *f* (t. 345). Kromě první flétny má výchozí téma části B své těžiště v houslích a violách hrajících v oktávách. Velký je zde dynamický kontrast se začátkem motivu v houslích. Hudební vrchol prima volty je u čísla 37 (t. 351) na dominantním durovém septakordu, který se objeví v hlavě trilkové myšlenky, kde poslední půlová nota již není v trilku. Bezprostředně přichází i závěr velkého dílu, velký orchestr dynamicky slábne do *piana*, odkud flétny připraví onu kontrastní intimní atmosféru v E-dur pro housle a repetice (t. 331) se může opakovat.

Harmonické funkce od taktu 345 jsou následovné: (e-moll) T – VII⁷ – VI – VII⁷ – D – T – D – VII⁷ – S – VII⁷ – S – [#]D, potom modulace do T v E-dur a návrat. V *seconda* voltě (t. 354) se začátek první doby téměř identicky shoduje, tedy akord D[#] (*h – dis – fis*), následuje akord chromatické terciové příbuznosti (*g – h – dis*), ten vede (*e – gis – h*) = T v E-dur. Tato tónika je vrchol dílu B. Dynamika se uklidňuje v *dim.*, až v úplném *decrescendu* a *pp* v taktu 359 utichá. Onen vrchol (t. 355) je doprovázen závěrem HTI tympánovým rytmem pro srozumění, že se ukončuje tato tektonická oblast. Flétny, hoboje, klarinety, fagoty a housle demotivují trilkové téma; žestě chromatickým sestupem nezvratitelně míří dál; postupně umlká i rytmická sekce *triangl*, *tamburíny* a *činely*. Poslední dva takty (358-359) housle do ztracena zachovávají rozpoznatelný obrys trilkového motivu, kde v posledním se trilky zpomalí do triadvacetinových hodnot oscilující na tónech *e – fis*.

Znatelně se zde mění výraz hudby na snový, jemný decentní tanec, kterému složí jako podklad rytmický model zdůrazňující synkopicky druhou dobu v sudém čtyřdobém taktu

Část vložka:

Tvoří nejstatičtější místo celé skladby, které stojí zcela nezávisle na okolním hudebním dění – pravděpodobně má mimohudební význam. Skládá se ze čtyřhlasu violoncell rozprostřených přes 22 taktů (10 + 12), (t. 360-382). Tempové označení *Più tranquillo* a především půlové hodnoty tvoří silný metroritmický kontrast k oběma sousedním částem. Takt se vrací do $\frac{3}{4}$ taktu, předznamenání zůstává shodné s předchozí částí. Tonálně probíhá úsek v doznívajícím E-dur, odkud moduluje do Cis-dur, v čísle 39 se potom z Cis-dur chromatickým postupem dostáváme na dominantní septakord z Es-dur. Instrumentačně se jedná o nejprostší místo celé skladby. Kromě violoncell se objeví tympány (t. 367-369) a provazují i tuto oblast s HTI. Melodie začíná I. archetypem, určeným Jaroslavem Volkem v již dříve zmíněné studii.⁸¹ Ten se vyznačuje třemi vzestupnými intervaly, rytmicky naplňující hlavní taktové doby, z nichž první tvoří menší (sekunda, nebo tercie) a druhý znatelně větší interval (kvarta, kvinta) – základním rysem tohoto archetypu je tedy diastematická asymetričnost. V tomto případě melodie začíná následovně: velká sekunda a po ní čistá kvinta ($h \rightarrow cis^1 \rightarrow gis^1$) viz ukázka č. 10.

Ukázka č. 10 (t. 360-369):

38 *Più tranquillo* (♩. poco più lento della ♩ precedente)

E-dur T VI III II D VI III /
Cis-dur D T

Ukázka č. 11 (t. 370-383):

39 *Tempo I. Allegro vivace*

Cis-dur: T S II °D °T °S °D^{7/5-}
modulující úsek: zm⁷ (c-moll) (D-dur) (e-moll⁵⁻)(F-dur^{7/5-})
Es-dur: D⁷

Na následující ukázce z této části je zajímavý především chromatický vzestup do dominantního septakordu z Es-dur, který už tektonicky patří do další části.

Suk chtěl pravděpodobně zadržet tok sklady meditativním duchovním zastavením. Jedná se o vložku, hudba nevyplývá ani z předchozího dění, ani nemá spojovací funkci, je

⁸¹ VOLEK, Jaroslav. *Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka*. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988. s. 246.

zřetelně tektonicky ohraničená tempově, instrumentačně i harmonicky. Jediným spojujícím prvkem s okolním děním, je onen makabrální rytmický motiv v tympánech, hrozba z povzdálí, jež narušuje tuto kontemplaci.

5.3. Díl A' (t. 382-615) formově se skládá z mezivěty a následné téměř totožné reprízy dílu A.

Část mezivěta:

Po kontrastní uklidňující vložce se hudba dostává k repríze dílu A, ovšem než se tak stane, vrátí se skladatel ještě na chvíli k materiálu z dílu B. Tím, že následná repríza zaznívá téměř doslovně, dal by se tento úsek chápat i samostatně, podobně jako tomu bylo v mezivětě mezi díly A a B, kterou jsem pro motivický materiál přiřadil k druhému dílu. Tentokrát je funkce více obojetná, bylo by možné ji chápat i jako kodu dílu B, já se ovšem přikloním spíše k mezivětě patřící dílu A'.

Tonálně část okolo čísla 40 (t. 382-388) vyznívá ambivalentně, začátek v tónině B-dur – ve všech nástrojích zde dominují tóny z B-dur ($b - d - f$), posléze se začíná objevovat Es-dur a tuto část tedy chápu jako zdůraznění dominantní funkce nastávající Es-dur, která se utvrdí v taktu 389. Tento kousek skladby se dělí na 10 taktů (5 + 5). Motivický materiál zde vychází z HTI. Hlava tématu je v hobojích (t. 383-387) a v tympánech (386-392), kde je již užito tónů z Es-dur. Kromě hlavy se objeví střední část první jednotky ve flétnách (pikola, 1. a 2.), klarinetech a o něco později v lesních rozích (1.-3). Suk od chorálně intimní vložky přechází pozvolna v nástrojových sekcích. K doprovodu využívá zpočátku harfy a trianglu. V tomto obsazení, s přidaným doprovodem kontrabasů a s výměnou pikoly za hoboje dospívají tyto nástroje v taktu 388 k druhému pětitaktí. Hlavu tématu (flétny, hoboje, klarinety) podbarví rohy melodií ze středního úseku první jednotky HTI. Poslední tři takty (t. 390-392): rohy převezmou hlavu HTI, trumpety zvýrazňují tóninu tónem es^2 a nad tím zazní trilkový motiv z dílu B (flétny, hoboje, klarinety).

Mezi takty 392 a 393 je jeden z mála jasných předělů tektonických bloků zdvojenou taktovou čarou a tempovým označením *Un poco pesante* – zde by se dal chápat samotný začátek reprízy a předchozí část ještě do ukončení dílu B. Následujících 7 taktů opět přináší hlavu HTI ve fagotech a smyčcové sekci vyjma houslí, které chromatickým během vzhůru modulují z Es-dur pravděpodobně přes Fes-dur do D-dur (t. 398-399). Takt 396 přednáší trilkový motiv, ve smyčcové sekci je současně hrán zkomprimovaný imitační motiv z dílu B. Trilkový motiv je zde komprimován ze tří do dvou taktů, poslední dva takty jsou již zakončeny závěrem HTI. Právě kvůli výskytu motivického materiálu z dílu B označuji tuto oblast za mezivětu, která bezprostředně připravuje vlastní reprízu. Dynamicky se již pohybujeme mezi f a ff , větší kontrasty zde zajišťuje faktura, která se rychle a výrazně mění. Při trilkách je zpravidla nejhustší a velmi kontrastně je zahájena i zakončena. Takt 400, *tempo*, krom prodlevového držení tónu es (fagoty, violy, violoncella, kontrabasy) nepřináší nic nového, jen doslova opakuje situaci z taktů 388-392.

Takt 405, který Jan Miroslav Květ označil za „začátek vlastní reprízy“,⁸² je opravdu již reprízou bez trilkového i druhého motivu z dílu B. Dávám mu za pravdu a doplňuji, že se jedná o reprízu čísla 3, ovšem hlava je použita z HTI. Shodná je i tónina es -moll. Rozdíl je

⁸² KVĚT, J. M.[red.]. *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935. s. 152.

zde instrumentační: hlavní motiv je přesunut do smyčcové sekce, která i posléze doprovází, a v náznaku do fagotů. Druhá polovina č. 3 je přemístěna do dřevěných dechových nástrojů. Nově jsou přidány rohy (3. a 4.) trubicí oktávu tónu *es*. Například ekvivalent k taktu 411 je takt 43, pouze drobné instrumentační změny najdeme před reprízou pobočného tématu u čísla 43 (t. 422), odkud se jedná o návrat hudby z prvního dílu skladby prakticky doslovný⁸³ až do čísla 60 (t. 615), kde začíná koda (t. 616).

⁸³ Repríza se neopakuje s repeticí, využita je zde prima volta (t. 458-462).

5.4. Díl **koda** (t. 616 – 668).

Dílčí Koda začíná pod číslem 60 (t. 616) akordem v as-moll. Hudba je pravidelně dělena po 8 taktech (pouze u č. 63 po 12 a u závěrečného č. 65 po 9). Číslo 60 zpracovává motivický materiál z druhého dílu: motiv z mezivěty, který v této podobě předcházet trilkovému motivu, přednesou žestě (t. 618-623); fagoty, violoncella a kontrabasy tvoří jeho motiv z protihlasu. Housle využívají stejný trilkový doprovod. V taktu 620 nahradí as-moll nová tónina – e-moll.

U čísla 61 (t. 624) se dostáváme přes dominantu (C-dur) do F-dur. Hlavní téma introdukční zní z fléten, hobojů, klarinetů a rohů (1.-3.), v houslích se objeví protimelodie z čísla 19 (ukázka č. 7¹), která je nově obohacena o trilkový – zdůrazněné jsou u ní kvartové skoky ($f^{\flat} \rightarrow c^{\flat}$). Do rušného hudebního proudu dvakrát (t. 629 a 63) „sekne“ sólo v tympánech.

Hudba ve vysokém tempu pokračuje č. 63. Od taktu 636 mohutné crescendo vynese na vrchol bloku a možná i celé skladby přes septakord $g - b - d - a = g$ -moll (t. 640, č. 64), následuje třítaktová pasáž, jež snese hudební dění do závěrečné rekapitulace hlavního tématu. Celý orchestr zde burácí již dosti známý motiv hlavy HTI. U čísla 64 se naposledy moduluje do tóniny H-dur (t. 656-659). Závěrečné číslo 65 (t. 660) končí mohutným akordem G-dur, ze kterého ještě naposledy vši silou zní hlava HTA – tónově se zde pouze střídají tóny g a d , a skladba končí třemi údery právě tónu g .

6. Závěr

6.1. Závěr analýzy

Formově *Fantastické scherzo* Josefa Suka odpovídá žánru samostatného scherza. Skladatel pomocí tematické transformace dosahuje sjednocení v makrostrukturální rovině. V mikrostrukturní úrovni pak dochází ke sjednocení na bázi výše zmíněného motivického odvozování a propojování motivických tvarů do nových melodických celků. Suk využívá všechny běžné prostředky motivické práce, jako opakování, intervalové změny, dělení, rozšiřování, rytmické diminuce a augmentace, zhusta pracuje s motivací doprovodných figur či naopak demotivací motivů, jež přecházejí do doprovodné složky. Tímto ještě v tomto díle dává zadost tradici německé hudby, bezprostředně pak nalézáme vliv Antonína Dvořáka a Johannese Brahmse. S mimohudebním programem souvisí i hudební symbolika (interval zvětšené kvarty, makabrální rytmický motiv). Tyto vnitřní i vnější souvislosti dovolují skladateli realizovat poněkud volný tonální plán. Schéma dodržuje třídílnou formu s kodou, oba celky jsou spojeny mezivětami. Tezi o blízkosti k sonátové formě, již vyslovuje Karel Hoffmeister,⁸⁴ je možno právě kvůli absenci sonátového tonálního plánu odmítnout.

Tonalita v scherzu je zpravidla dobře definovatelná, až na určité výjimky. Výchozí tónina g-moll se shoduje, snad záměrně, s předchozím Sukovým dílem *Fantazie pro housle a orchestr g-moll*, op. 24. Díl B je v terciové příbuznosti v e-moll/E-dur. Terciové příbuznosti je použito celkem hojně, nezřídka se vyskytují i přechody přes vzdálené tóniny. V dílu B je užito záměrného střídání dur/moll. Ve skladbě jsou četné náhlé modulace či vybočení do vzdálenějších tónin. V první mezivěti se potom objevují zmenšené septakordy, tolik typické pro Sukovu harmonii ve vrcholných dílech. Právě tyto některé harmonické komplikace dávají tušit Suka v jeho poasraelovské tvorbě. Suk využívá mollových dominant v dílu B a mollové subdominanty v oblasti pobočného tématu, jimiž dosahuje zjemnění a výraznějšího kontrastu k tématu hlavnímu z dílu A.

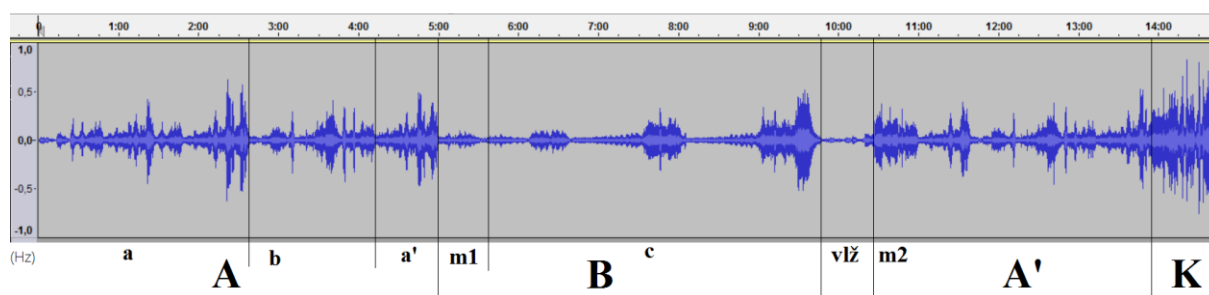
Instrumentační stránka je jednou z nositelek hlavního významu této skladby. Zvláštní postavení mají violoncella, která vytváří lyrické protipóly obou dílů, sólová violoncella rovněž tvoří hudební vložku předcházející návratu k dílu A. Jejich témata jsou nezřídka v opakováních přesouvána z violoncell do houslí. Hlavní introdukční téma (HTI) ve všech transformacích je instrumentováno především v dřevěných dechových nástrojích, flétnách, hobojích, klarinetech a fagotech. Suk si pohrává s nástupy jednotlivých skupin i s jejich doprovody, vždy pro potřebu onoho konkrétního místa. V lyrických částech oproti tomu využívá k doprovodu menší faktury a často harfu. Střídání sekcí v přednesu hlavních myšlenek je plynulé, či náhlé. Žesťové dechové nástroje nemají ve skladbě velký význam a spíše dokreslují celkovou barvu. Výjimku tvoří pouze první lesní rohy hrající výrazně protimelodii č. 2 v dílu B a trumpety, které na určitých tektonických předělech přebírají

⁸⁴ HOFFMEISTER, Karel: *Josef Suk: Scherzo fantastique op. 25*. In Dalibor, roč. 28, č. 15, 1906, s. 116-117.

tympanový motiv.

Dynamická stránka skladby kopíruje tektonický plán skladby, dynamické vrcholy jsou zpravidla ve druhé třetině velkých dílů. Přechody mezi velkými i malými díly se odehrávají v nižších dynamických hodnotách (vyjma přechodu a' → mezivěta, repríza A → koda), dynamicky kontrastní oproti krajním dílům je díl B – je o poznání tišší, intimně instrumentováno místy podobně jako v Sukově hudbě k *Radúzovi a Mahuleně*. Dynamický vrchol skladby nastává těsně před koncem v kodě (viz ukázka č. 12). Metrum je tří čtvrt'ové a v dílu B čtyř čtvrt'ové. Tempo je potom obdobně kontrastně laděné, první část je standardně v rychlém tempu, kdežto díl B je v pomalejším tempu.

Ukázka č.12:



Graf intenzity zvuku/dynamický je vytvořen z nahrávky České filharmonie (dir. Mackerras).⁸⁵ Osa x je časová (minuty), osa y znázorňuje kmitočet za sekundu (Hz); písmena pod grafem potom symbolizují formu skladby. Z grafu vyplývá intimnější díl B oproti dílům A a kodě. Jednotlivá dynamická maxima jsou umístěna před konci daných dílů a repetice (a, a', c, vlž), celkové maximum je v kodě.

⁸⁵ SUK, Josef. *Summer Tale; Fantastic Scherzo*. Czech Philharmonic Orchestra/Sir Ch. Mackerras. The Decca Record Co. Ltd, 1999. [CD].

6.2. Závěr

Skladba *Fantastické scherzo* g-moll pro orchestr, op. 25 je vynikajícím příkladem toho, že přes autorovy negativní autokritické názory může dílo dosáhnout trvalé obliby u publika, která vyplývá z četnosti provádění, počtu nahrávek i dobových recenzí, které skladbu vyhodnotily pozitivně. Máme-li označit, co je největší předností skladby, je možno spolu s dřívějšími jejími vykladači tvrdit, že je to právě její zvuková stránka, tvořená mistrovskou instrumentací, jež ukazuje na Sukovu znalost děl výborných instrumentátorů jeho doby (zvl. Rimského-Korsakova). Dílo vychází z tradice, formu scherza nijak neupravuje a dodržuje obrys samostatných scherz. Mladý Suk zde rovněž prokázal mistrné zvládnutí motivické ekonomie. Tento způsob odvozování motivických tvarů z dříve představeného tematického materiálu se nepochybně naučil od svého učitele a v podobné míře jej v dalších Sukových skladbách (snad vyjma *Pragy*) nenajdeme. Zvláště kantabilní témata skladby jsou důkazem Sukovy výjimečné melodické invence a jeho osobitosti. Skladba byla opomenuta z nejasných důvodů v několika významných českých publikacích, ve kterých by měla mít své místo. Tyto mezery snad zaplnila tato práce, jejíž snahou bylo hlubším muzikologickým ponorem ukázat Sukovu výjimečnost již v rané fázi jeho tvorby.

7. Literatura

Knižní:

BERKOVEC, Jiří. *Josef Suk (1874-1935): život a dílo*. Praha: Stát. hudební vydavatelství, 1962.

BERKOVEC, Jiří. *Josef Suk*. Praha: Editio Supraphon, 1968.

BUDIŠ, Ratibor. *Josef Suk: výběrová bibliografie*. Praha: Kniha, 1965.

FUKAČ, Jiří a Ivan POLEDŇÁK. *Hudba a její pojmoslovný systém*. Academia, Praha 1981.

FUKAČ, Jiří a Jiří VYSLOUŽIL [red.]. *Slovník české hudební kultury*. Supraphon, Praha 1997.

HLOBIL, Emil. *Nauka o hudebních formách*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955.

JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. Panton, Praha 1985. 6. vydání.

KVĚT, J. M. *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Knihtiskárna Cíl, 1946.

KVĚT, J. M.[red.]. *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935.

NOUZA, Zdeněk a Miroslav NOVÝ. *Josef Suk - tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005.

OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru*. Praha: Panton, 1962.

PIČMAN, Otoma. *Lidská tvář Josefa Suka*. Benešov: Město Benešov, 2002.

SÁDECKÝ, Zdeněk. *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia nakladatelství československé akademie věd, 1966.

SCHNIERER, Miloš. *Svět orchestru 20. století I*. Brno: M a M, 1995.

STECKER, Karel. *Formy hudební*. Mladá Boleslav: Karel Valčena, 1905.

SVOBODOVÁ, Marie. *Josef Suk, dopisy nejbližším*. Praha: Supraphon, 1976.

SYCHRA, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

ŠTĚPÁN, Václav. *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy v Praze, 1945.

ŠTRAUSSOVÁ, Michaela. *Stezky po krajině Josefa Suka*. Česká hudba 2004 - nedílná součást evropské kultury. Praha: Divadelní ústav, 2004.

VOJTĚŠKOVÁ, Jana (ed.). *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005.

VOLEK, Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.

VOMÁČKA, Boleslav. *Nástin života a díla se seznamem skladeb a podobiznou*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922.

Články a studie:

ANONYM. *Koncert Pražské konservatoře*. In: Dalibor, roč. 27, č. 24-25, 1905. s. 191.

ANONYM. *Koncerty*. In: Dalibor, roč. 27, č. 24./25., 1905. s. 191.

ANONYM. *Koncerty*. In: Dalibor, roč. 27, č. 41, 1905. s. 324-325.

ANONYM. *Z České filharmonie*. In: Národní politika, roč. 23, č. 278, 1905. s. 6.

–q [BORECKÝ, Jaromír]. *Koncerty*. In: Národní listy, roč. 45, č. 110, 1905. s. 3.

HOFFMEISTER, Karel: *Josef Suk: Scherzo fantastique op. 25*. In: Dalibor, roč. 28, č. 15, 1906. s. 116-117.

–la [CHVÁLA, Emanuel]. *Koncerte*. In: Politik, roč. 44, č. 109, 1905. s. 5.

–la [CHVÁLA, Emanuel]. *Koncerty*. In: Národní politika, roč. 23, č. 111, 1905. s. 7.

ŠOUREK, Otakar. *Josef Suk o svém tvůrčím vývoji*. In: Tempo, roč. 13, č. 5 1934, s. 142-146.

Elektronické zdroje:

SADIE, Stanley and John TYRREL[ed.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [online]. Copyright © Oxford University Press 2007 — 2017.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>>

HUGH, Macdonald. "Transformation, thematic." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 20 Apr. 2017.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28269>>.

NĚMCOVÁ, Alena. "Suk, Josef (ii)." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 9 Mar. 2017.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27095>>.

RUSSELL, Tilden A. and Hugh MACDONALD. "Scherzo." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed April 10, 2017,

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24827>>.

TYRRELL, John. "Suk, Josef (i)." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 9 Mar. 2017.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27094>>.

Josef Suk : Scherzo Fantastico op. 25. In: Youtube [online]. 1. 2. 2011 [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wj1Kh2NxGas>

Notový zdroj a nahrávka:

SUK, Josef. *Fantastické scherzo, Scherzo fantastique*. [partitura]. Vlastimil Musil[rev.]. Praha: Editio Supraphon, 1972.

SUK, Josef. *Summer Tale; Fantastic Scherzo*. [CD]. Czech Philharmonic Orchestra/Sir Ch. Mackerras. The Decca Record Co. Ltd, 1999.

Diplomové práce:

BĚHALOVÁ, Petra. *Josef Suk – Klavírní cyklus Životem a snem – antologie*. Brno, 2013. Magisterská práce (Mgr.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Filozofická fakulta.

CHARYPAR, Jan. *Orchestrální tvorba Josefa Suka v českých kritických ohlasech do roku 1938*. Brno, 2014. Bakalářská práce (Bc.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Filozofická fakulta.

CHARYPAR, Jan. *Smyčcový kvartet č. 2 Josefa Suka v kontextu hudby přelomu 19. a 20. stol.* Brno, 2016. Magisterská práce (Mgr.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Filozofická fakulta.

KALUZSNÁ, Vendula. *Klavírní dílo Josefa Suka*. České Budějovice, 2015. Bakalářská práce (Bc.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDEJOVICÍCH Fakulta pedagogická.

KOVÁŘOVÁ, Adéla. *Josef Suk: Symfonická báseň Praga op. 26*. Praha, 2014. Magisterská práce (Mgr.). UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE. Filozofická fakulta.

PIMKOVÁ, Zuzana. *Josef Suk: Fantazie pro housle a orchestr g moll, op. 24*. Olomouc, 2002. Bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO.

VACKOVÁ, Sabina. *Josef Suk: Serenáda pro smyčcový orchestr Es dur, op. 6*. Olomouc, 2011. Bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta.

8. Resumé

Fantastické scherzo, op. 25, které vzniklo na konci léta 1903, tvoří spolu se symfonickou básní *Praga*, op. 26 přechod z „radúzovského“ k vrcholnému období „asraelovskému“. Dle Sukových pozdějších výroků nepatří scherzo mezi skladatelem nejocetovanější díla. Hudební řeč scherza pevně stojí mezi jeho sousedními díly (*Fantazii g-moll* a *Pragou*). V některých aspektech (zvláště v harmonii) již nalezneme znaky Sukovy pozdější tvorby. *Fantastické scherzo* je v rámci Sukova díla výjimečné svou motivickou ekonomii, již navazuje na dědictví německé hudby. Nejvýraznější složkou hudební řeči je v tomto díle složka zvuková, dokládající Sukovu inspiraci v instrumentačním bohatství ruské a francouzské hudby. Počet nahrávek a četnost provádění díla svědčí o jeho vysoké oblibě i v dnešní době. Příkladem může být server youtube, na němž je nahrávka *Fantastického scherza* nejsledovanější Sukova skladba vůbec.

Summary

The *Fantastic Scherzo*, op. 25 was created at the end of summer 1903 by Josef Suk. Together with the symphonic poem *Prague*, op. 26 are the transitions works from the period of "*Raduz & Mahulena*" to the peak period after "*Asrael*". According to Suk's later statements, the scherzo is not one of the most appreciated works by the composer. The musical speech in scherzo stands firmly between its adjacent pieces (*Fantasy in G minor for violin & orchestra* and *Prague*). In some aspects (especially in harmony), we could find the signs of Suk's matured works. The *Fantastic scherzo* is exceptional in the framework of Suk's works with its thematic economy, which links to the heritage of German music. The most prominent component of musical speech in this work is the orchestration, proving Suk's inspiration with the instrumental wealth of Russian and French music. The number of recordings and the frequency of performing of this work indicate high popularity even today. An example of that fact could be the server youtube, where *Fantastic scherzo*'s recording is the most ever watched Suk's piece.

Résumé

Scherzo fantastique, op. 25, qui a pris naissance à la fin de l'été 1903, en même temps avec le poème symphonique *Praga*, op. 26, forme un transition de la période «*Radúz et Mahulena*» à l'haute période après «*Asraël*». Selon les déclarations du compositeur sur scherzo, il ne figure pas parmi les œuvres les plus préférées de Suk. La parole musicale est placée fermement entre ses œuvres adjacentes (*Fantaisie pour violon et orchestre* et *Praga*). Dans certains aspects (notamment en harmonie) nous pouvons déjà trouver des signes des travaux futur matures de Suk. *Scherzo fantastique* est exceptionnel parmi les œuvres de Suk par son travail motivique, qui se fonde sur l'héritage de la musique allemande. L'élément le plus frappant de la langue musicale dans cette pièce est la couleur de l'orchestre, ce qui démontre l'inspiration de Suk par la richesse de l'instrumentation de la musique russe et française. Le nombre et la fréquence des enregistrements de cet œuvre témoignent de sa grande popularité, même aujourd'hui. Un exemple pourrait être le serveur youtube sur lequel l'enregistrement de *Scherzo fantastique* est un morceau de Suk le plus suivi.