

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FAKULTA FILOZOFICKÁ
KATEDRA MUZIKOLOGIE

Josef Suk: Serenáda pro smyčcový orchestr Es dur, op. 6

bakalářská práce

Autor: Sabina Vacková

Vedoucí práce: Mgr. Martina Stratilková, Ph. D.

Olomouc

2011

Prohlášení:

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

V Olomouci, dne 15. 8. 2011

Sabina Vacková

Ráda bych poděkovala Mgr. Martině Stratilkové, Ph. D. za odborné vedení mé bakalářské práce, cenné připomínky a pomoc při výběru literatury.

Obsah

Úvod	6
Stav bádání	7
Kontext vzniku díla	13
Biografický kontext	13
Kompoziční kontext	17
Analýza	20
Obecný úvod k formovému žánru serenády	20
I. věta Andante con moto, 4/4, Es dur	20
Díl A	22
Díl B	24
Díl A'	27
II. věta Allegro man non troppo e grazioso, 3/4, B dur	29
Díl A	29
Díl B	33
Díl A'	37
III. věta Adagio, 4/4, G dur	39
Díl A	39
Díl B	42
Díl A'	44
IV. věta Allegro giocoso, ma non troppo presto, 4/4, Es dur	46
Expozice	46
Provedení	51
Repríza	52
Vazby tematického materiálu	55
Podrobné časové rozčlenění skladby	57
Dvořákův odkaz	59
Závěr	61
Literatura	64
Resumé	66
Summary	67

Zusammenfassung 68

Příloha

Úvod

Předložená bakalářská práce je pokusem o přiblížení a analýzu Sukovy Smyčcové serenády Es dur, op 6. Dílo, které vzniklo v roce 1892, patří k Sukově rané tvorbě a přestože je dílem mladého začínajícího umělce, vzbudilo obdiv mezi mnoha hudebníky své doby. Získalo si uznání jak Sukova učitele Antonína Dvořáka, tak německého hudebního skladatele Johannese Brahmsa a přineslo Sukovi mezinárodní úspěch.

Text práce je rozdělen do sedmi základních kapitol, z nichž tři počáteční reflektují souvislosti vzniku kompozice a snaží se o klasifikaci doposud sepsaných hudebně-teoretických pojednání, vztahujících se k tématu. Největší část práce je pak věnována samotné analýze díla.

Pro snazší orientaci v textu je přiložena partitura díla.

Stav bádání

Serenádu pro smyčcový orchestr Es dur, op. 6, napsal Josef Suk (1874 – 1935) v roce 1892 a věnoval ji Emanuelu Chválovi.¹ Dílem, jímž uzavřel svá studentská léta na konzervatoři, vytvořil odrazový můstek pro novou svěbytnou tvorbu let pozdějších – reprezentovanou zejména scénickou hudbou k Zeyerově dramatické pohádce *Radúz a Mahulena* (1896)². Přestože je dílem psaným z podnětu Antonína Dvořáka – učitele a inspirace Josefa Suka od dob studií na konzervatoři – je zde citelná snaha o oproštění se od mistrova vlivu, třebaže mu přirozeně při kompozici sloužila, byť i neúmyslně, jako předobraz Dvořákova *Serenáda E dur pro smyčcové nástroje*.³

Skladba byla poprvé uvedena, resp. její první dvě části, v prosinci roku 1893 v Táboře, v Městském divadle na koncertu Hudebního spolku, pod Sukovým vedením. Jako celek se pak představila 25. února roku 1894 na koncertě pražské konzervatoře řízeného Antonínem Bennewitzem⁴ v Praze v Rudolfinu. Ještě předtím však zazněla na Hudebním večeru chovanců konzervatoře v Rudolfinu pod vedením Antonína Bennewitze, 15.2. 1894. Tiskem byla roku 1896 na doporučení Antonína Dvořáka a Johannese Brahmsa vydána jako partitura, hlasy i čtyřruční klavírní výtah Julia Spengela u N. Simrocka. S novým závěrem třetí věty pak vyšla přetištěná partitura roku 1960 v Praze.⁵

Dva dny po premiéře prvních dvou vět 18. prosince 1893, napsal její první rozbor Fr. Picka, jehož analýza pak vyšla v časopise Dalibor, ročník XVI, rok 1894. Rozbor je nesen ve velmi pozitivním duchu. Picka nešetří slovy chvály, která jsou znásobena pravděpodobně osobním setkáním se skladatelem. Označuje Sukovu třetí větu za částečně programní a po formální i polyfonické stránce za absolutně dokonalou. Stejně tak se mu jeví absolutně dokonalou celá Sukova práce: „ani takt, ani jediná nota není zde zbytečnou, a nedá se nahraditi jinou. Zkrátka: jest to práce v každé příčině mistrná, která se vysoko povznáší skoro nade vše, co v tomto oboru dosud bylo napsáno.“⁶ Autor však neuvádí, že na koncertě v Táboře zazněly pouze první dvě věty Serenády. Ve stejném čísle pak vyšla

¹ Hudební kritik (1851–1924) a blízký přítel Josefa Suka.

² Srov.: KVĚT, J. M.: Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Hudební matice Umělecké besedy v Praze 1935, str. 82.

³ Tamtéž, str. 82.

⁴ OČADLÍK, M.: Svět orchestru. Praha: Svoboda, 1995, str. 425.

⁵ NOUZA, Z.; NOVÝ, M.: Josef Suk. Tematický katalog skladeb. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, str. 66.

⁶ Srov.: PICKA, Fr.: Koncert v Táboře - Sukova serenáda. Dalibor, r. 7, 1894, č. 1, str. 50 – 51.

v rubrice Z koncertní síně velice příznivá kritika díla. Autor písíci pod značkou Hda napsal o Sukovi, že: „je to mistr, který splnil dodnes již všechny povinnosti, jež od dokonalého skladatele vyžadujete.“⁷ Další zmínka, která se v souvislosti se Serenádou v tomto čísle časopisu objevila v rubrice Osobní, se týká stipendia, které Suk za skladbu získal: „Pan Josef Suk, člen (II. houslista) ‚českého kvarteta‘ a pilný hud. skladatel, oblíbený u všeho obecnstva, kdož přišli s ním ve styk, dostal na ‚Smyčcovou serenádu‘ od ministerstva osvěty a vyučování výnosem dne 10. list. m. r. č. 22.820 stipendium v části 400 zl.“⁸ Nejedná se o první „peněžité“ ocenění, které Suk za některé ze svých děl získal. Předcházela mu stipendia za *klavírní kvartet a moll, op. 1* a *Dramatickou ouverturu a moll, op. 4*.⁹

V Hudebním revue z roku 1914 se Karel Hoffmeister¹⁰ k příležitosti Sukových 40 let věnuje skladatelově životu a tvorbě. Ve svém článku řadí Serenádu k rané Sukově tvorbě, která se opírá o díla Antonína Dvořáka a také o skladatele, které sám Dvořák miloval: „... klassiky, Mozarta a Beethovena, především Schuberta, pak Brahmse.“¹¹ Zmiňuje zde také Otakara Nebušku, který ve svém článku o Sukovi z roku 1900, uvedeném v kalendáři českých hudebníků: „... poukazuje na mnohé svérázné, samostatné rysy těchto mladých děl.“¹² Otakar Šourek se ve stejném čísle časopisu také věnuje životu a dílu Josefa Suka a Serenádu Es dur zde charakterizuje jako velice vyspělou práci, která je nejčastěji hranou skladbou Suka.¹³ Nakonec je zde předloženo i Sukovo dílo v chronologickém pořádku, Serenáda je uvedena jako dvanáctá v pořadí. Jako součást výpisu je popsán počet vět, kdy byla skladba komponována, komu byla věnována, kdy a kde byla provedena premiéra díla, kdy vyšla tiskem a v jaké podobě a kdy byla, pokud známo, do této doby provedena v cizině (v Lipsku, ve Vídni, St. Hradci, Curychu, Utrechtě, Paříži atd.).¹⁴

⁷ Tamtéž, str. 132.

⁸ Tamtéž, str. 86.

⁹ KVĚT, J. M.: Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 82.

¹⁰ Hudební skladatel, klavírista a pedagog pražské konzervatoře.

¹¹ Srov.: HOFFMEISTER, K.: Josef Suk. Hudební revue, r. 7, 1914, č. 4, 5, str. 169.

¹² Tamtéž, str. 169.

¹³ Srov.: ŠOUREK, O.: Josef Suk. Hudební revue, r. 7, 1914, č. 4, 5, str. 187.

¹⁴ Srov.: Sukovo dílo v chronologickém pořadí. Hudební revue, r. 7, 1914, č. 4,5, str. 190.

Významným časopisem, který se věnoval Sukově životu a tvorbě, včetně zmínky o Serenádě, podstatnou částí, je časopis Hudební rozhledy z roku 1954. K 80. výročí narození skladatele, zde v rozsáhlé stati Otakar Šourek popisuje Sukův dosavadní život, tvůrčí inspirace a zmiňuje i okolnosti vzniku Smyčcové serenády.¹⁵ Mimo jiné ji řadí ke kompozicím, které jsou prosty nádechu sklíčenosti starších děl, a poukazuje na její všeobecný úspěch: „*Smyčcová serenáda Es dur*, op. 6, řada *klavírních skladeb* op. 7, v čele se světově proslulou *‚Písní lásky‘*, a *klavírní kvintet g moll* op. 8, přesvědčivě dokazují, že Sukovo nitro se nyní oprošťuje od tíhy hledané melancholie i pesimismu...Vskutku mladického, neboť Sukovi je teprve osmnáct let, když tvoří svoji serenádu, která mu získává veřejnost nejen u nás doma, ale brzy i v cizině, kde zvláště v dirigentu Arturu Nikischovi nalézají velmi úspěšného propagátora.“¹⁶

Následný rozlehlý desetistránkový článek Zdeňka Sádeckého *Josef Suk, velký pokračovatel v díle klasiků české hudby* popisuje Suka jako: „...skladatele velkého melodického nadání...“¹⁷ Připomíná, že za největšího skladatele považoval Ludwiga van Beethovena a vesměs v celém článku hojně cituje ze Sukovy přednášky o Beethovenovi, kterou Suk přednesl 25. 3. 1927 u příležitosti 100. výročí Beethovenovi smrti. O Smyčcové serenádě se zmiňuje v souvislosti s osobností Antonína Dvořáka a vyzdvihuje Sukovu snahu jít svou vlastní kompoziční cestou, která se v díle odráží: „Ale je významné, že právě v ‚Serenádě‘ op. 6 nalézají velmi brzo, domyšlením hudby Dvořákovy, svůj přístup k české zpěvnosti, daleko průkazněji než ještě v pozdějším, již zmíněném kvintetu a v klavírních skladbách...“¹⁸

Velmi obsáhlou a komplexní publikací, která se zabývá životem a dílem Josefa Suka, je kniha J. M. Květa *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Svazek je rozdělen na dvě části, z čehož první se zabývá Sukovým životem a současně si všímá jednotlivých kompozic. Květ také podává o Serenádě nejucelenější informace. Zmiňuje okolnosti jejího vzniku (Dvořákovo pobídnutí), průběh kompozičního procesu – kdy a za jakých podmínek vznikaly jednotlivé věty – i poměrně podrobný rozbor jednotlivých částí skladby. U čtvrté věty však chaoticky uvádí přechody mezi provedením a reprízou, jeho popis se neshoduje

¹⁵ ŠOUREK, O.: Josef Suk: K 80. výročí narození. Hudební rozhledy: časopis Svazu československých skladatelů. 1954, roč. VII, č. 1, str. 7 – 11.

¹⁶ Tamtéž, str. 8.

¹⁷ SÁDECKÝ, Z.: Josef Suk, velký pokračovatel v díle klasiků české hudby. Hudební rozhledy: časopis Svazu československých skladatelů. 1954, VII, č. 1, str. 11.

¹⁸ Tamtéž, str. 15.

s partiturou.¹⁹ Mimo jiné zmiňuje úspěchy, které kompozice slavila v zahraničí: „Je hojně hrána v cizině a svou působivost osvědčila i loni v Rusku, kde ji řídil Adolf Heller s takovým úspěchem, že bylo vyžádáno její opakování i v druhém koncertě.“²⁰ Květ zdůrazňuje, že se v díle nenachází žádné přímé ohlasy na Dvořáka, přestože jej označuje za: „dílo dvořákovské svou jasnou, zdravou náladou.“²¹ A neopomíjí ani roli, kterou při kompozici díla sehrála dcera Antonína Dvořáka, Otilka.

Jiří Berkovec se osobou Josefa Suka zabývá v publikaci nazvané *Josef Suk Život a dílo*.²² V devíti kapitolách je rozebírán Sukův život i jeho tvorba. Vše je pak doplněno o seznam Sukových skladeb, seznam literatury, která se ke skladateli váže, jmenný rejstřík a seznam vyobrazení. Jednotlivým skladbám je vždy věnována kratší či delší část kapitoly. V případě Serenády je jí vyhrazen prostor šesti stránek, na kterých jsou poměrně podrobně rozepsány okolnosti vzniku díla i následující průběh skladatelské činnosti. Jako doplněk jsou uvedeny i notové ukázky „hlavních“ témat skladby i stručný, spíše emotivně podaný rozbor.

Jaroslav Zich věnoval Serenádě pozornost z instrumentačního hlediska. Jeho přednáška pro hudební fakultu Akademie múzických umění z roku 1960 je součástí sborníku *Živá hudba* z roku 1962.²³ Zich v úvodu referuje obecně o problematice vyučování instrumentace, poukazuje na skepticismus, který tato disciplína v některých skladatelích vyvolává. Přesto se snaží o její obhájení, zaujímá vůči ní jasně pozitivní stanovisko a upozorňuje na skutečnost, že nejlépe je problematiku demonstrovat na konkrétním příkladu: „Vždyť tímž způsobem získávali skladatelé zkušenosti s nástrojovým materiálem odedávna.“²⁴ V první kapitole se věnuje jednotlivým hlediskům, podle kterých lze instrumentaci určité skladby zkoumat,²⁵ ve druhé pak podrobně uvádí rozdílné způsoby hry na smyčcové nástroje, kterých je možno využít²⁶ a

¹⁹ KVĚT, J. M.: *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, str. 81.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž, str. 82.

²² BERKOVEC, J.: *Josef Suk Život a dílo*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1956.

²³ ZICH, J.: *Instrumentace Smyčcové serenády, Josefa Suka*. In: *Živá hudba*. Sborník prací Hudební fakulty Akademie múzických umění, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1962, str. 165 – 176.

²⁴ Tamtéž, str. 165.

²⁵ Jsou to hlediska estetické a technické.

²⁶ Uvádí zde smyky, při kterých zůstává ležet smyčec na struně: legato, détaché, tremolo, portamento, martelé, a smyky skákavé: spiccato, sautillé, col legno atd.

neopomíjí ani horizontální a vertikální aspekty hudebního myšlení. Poté již přistupuje k samotnému rozboru jednotlivých vět. Na závěr vyzdvihuje Sukovu mimořádnou schopnost využívat zajímavě jednotlivá nástrojová pásma i sólové nástroje. Podotýká, že podstatný podíl na tom má Sukova osobní hráčská zkušenost.

Dalším poměrně rozsáhlým pojednáním o Sukově díle, převážně však zaměřeným na dílo Radúz a Mahulena, op. 13, které považuje za klíčové pro období rané Sukovy tvorby²⁷, je publikace Zdeňka Sádeckého *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Sádecký řeší samotnou lyrickou stránku tvorby mladého Suka, intonační prostředky, kterých využíval, rozebírá zde podle něj klíčová díla, ve kterých vidí předchůdce „radúzovského“ slohu, všímá si ovšem i děl po Radúzovy. Serenádu zde řadí do kapitoly, která zkoumá intonační slovník předradúzovských děl. V souvislosti s ní upozorňuje na významný posun v Sukově řeči, jeho odklon od salonní hudby a od vlivu Antonína Dvořáka. Vidí v ní skladbu, v níž Sukova osobitá hudebnost nabývá na síle a v níž si svým charakteristickým způsobem osvojuje slovanskou písňovost.²⁸ Podává i částečný harmonický rozbor, přičemž vyzdvihuje nejzajímavější místa skladby.

V souhrnném díle *Dějiny české hudební kultury*, kde je Sukovu životu a dílu věnována celá jedna kapitola, je Serenáda řazena mezi mladistvá díla²⁹, která jsou psána: „... se vzácnou kompoziční a výrazovou jistotou.“³⁰ Jako výrazné pozitivum je zde vyzdvihnout Sukův talent skládat hudbu (včetně raných kompozic, mezi kterými je i Serenáda), která je schopna obstát a stát se velice populární v jakékoli době.

Jan Vratislavský v publikaci *České kvarteto*³¹ klade Serenádu do blízké souvislosti s citem, který Suk v roce 1892 k dceři Antonína Dvořáka choval a dodává, že Suk tímto rokem a dílem nastoupil novou, slibnou kariéru.

Melodické archetypy v díle Josefa Suka pak „vystopoval“ Jaroslav Volek.³² Jedná se o studii, která popisuje jisté charakteristické znaky, které jsou pro určité hudební myšlenky Sukovy tvorby příznačné. V souvislosti s problematikou je zmíněna i smyčcová Serenáda, přestože ona zmínka vystačila na jednu větu v podkapitole IV. I tak si lze

²⁷ SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Akademia, Praha 1966, str. 5.

²⁸ Tamtéž, str. 256.

²⁹ Kol.: *Dějiny české hudební kultury 1890/1945.*, I. 1890/1918. Academia, Praha 1972, str. 153.

³⁰ Tamtéž.

³¹ VRATISLAVSKÝ, J.: *České kvarteto*. Supraphon, Praha 1984, str. 20.

³² VOLEK, J.: Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka, str. 243 – 255. In: VOLEK, J.: *Struktura a osobnosti hudby*. Panton, Praha 1988.

z uváděné studie „odněst“ zajímavé poznatky o hudební řeči Josefa Suka, které jsou cenné pro další analytickou činnost.

Mirko Očadlík svým souhrnným dílem *Svět orchestru. Průvodce českou orchestrální tvorbou* podává svědectví o tvorbě autorů české předklasické, až soudobé éry.³³ Josefu Sukovi se zde věnuje prostřednictvím životopisu a rozbořem jeho několika známějších děl³⁴, mezi nimiž nechybí ani Smyčcová serenáda³⁵. Součástí pojednání o Serenádě je předmluva popisující kontext vzniku díla, na kterou autor navazuje výpisem konkrétních motivů jednotlivých vět. Součástí jsou i notové ukázky a stručný „stav bádání“, ve kterém Očadlík uvádí data premiéry, vydání u Simrocka a datum obdržení stipendia. Na závěr uvádí i Sukovu vzpomínku na Dvořákův výrok, když mu podal Serenádu poprvé k posouzení: „Nebude z vás nic. Píšete velké noty, spořte papírem.“³⁶ I Mirko Očadlík považuje toto dílo, i přes své nepatrné odkazy vedoucí k „dvořákovskému“ vlivu, za vyzrálou kompozici poukazující na Sukovu slibnou skladatelskou budoucnost.

The New Grove. Dictionary of Music and Musicians uvádí Serenádu jako dílo (spolu s Písní lásky z roku 1893, op. 7/1), kterým si Suk získal brzké uznání a díky kterému na něj začalo být nahlíženo jako na nástupce Antonína Dvořáka.³⁷

Z výše uvedeného výčtu literatury zaměřující svou pozornost na Sukovu Smyčcovou serenádu Es dur jasně vyplývá, že skladba, přesněji kontext jejího vzniku, je poměrně dobře reflektován. Přesto zde chybí podrobnější publikace zaměřující svoji pozornost na formovou stránku díla. Analyzována byla doposud jen stručně z hlediska melodiky i harmonie a z hlediska osobních skladatelových pohnutek. Dílo, které znamená poměrně výrazný posun v Sukově hudební řeči, zasluhuje jistě větší pozornost.

³³ OČADLÍK, M.: Svět orchestru. Průvodce českou orchestrální tvorbou. Svoboda, Praha, 1995.

³⁴ Kromě toho uvádí Pohádku, op. 16 – suitu pro velký orchestr na motivy hudby k Zeyerově dramatické pohádce Radúz a Mahulena; Symfonii E dur, op. 14; Fantazii pro housle a orchestr, op. 24; Fantastické scherzo pro velký orchestr, op. 25; symfonickou báseň Praga, op. 26; symfonii Asrael, op. 27; hudební báseň Pohádka léta, op. 29; symfonickou báseň Zrání, op. 34 a symfonickou skladbu Epilog, op. 37.

³⁵ Tamtéž, str. 422 – 425.

³⁶ OČADLÍK, M.: Svět orchestru. Průvodce českou orchestrální tvorbou. Svoboda, Praha 1995, str. 425.

³⁷ TYRELL, J.: Josef Suk. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. (Sadie, S. – ed.) Macmillan Publishers, London 2001, str. 684 - 688.

Kontext vzniku díla

Biografický kontext

Josef Suk pocházel z kantorské rodiny, kde se učitelské povolání a hudební nadání dědilo z generace na generaci. Sukův otec - Josef Suk (1827 – 1913) byl učitelem a hudebníkem v Křečovicích. Sukova matka Emilie pocházela z rodu kantorů – hudebníků. Proto byl Suk již od útlého dětství hudebně vzděláván - učil se hře na housle, klavír i varhany.

Jako jedenáctiletý chlapec, byl v roce 1885 přijat na pražskou konzervatoř, kde mu nastalo období učení a soustředěné práce a navázal zde mimo jiné nová přátelství - především s houslistou Karlem Hoffmanem a Oskarem Nedbalem a violoncellistou Ottou Bergrem.

Suk již od dětství projevoval skladatelské sklony. Do roku 1888, tedy do třetího ročníku konzervatoře, složil několik skladeb. První skladbičku vytvořil již v osmi letech - pro svou maminku. Byla to v podstatě jednohlasá linie polkového charakteru, ke které otec přikomponoval jednoduchou harmonii v basu.³⁸ Ve třinácti letech vytvořil čtyři drobné klavírní skladby nesoucí název *Jindřichohradecký cyklus* (1886 – 1887) a Smyčcové kvarteto d moll, které věnoval svému nejbližšímu příteli Oskaru Nedbalovi.

Důležitý zlom pro rozvoj jeho hudebního talentu znamenal třetí ročník, jelikož se stal členem orchestru konzervatoře, kde měl možnost setkat se se světovou hudební literaturou a rozšířit si tak své obzory. Hanuš Wihan, který převzal vedení orchestru konzervatoře po A. Bennwitzovi, se pak delší dobu pokoušel vytvořit z něj reprezentativní těleso. Nakonec se rozhodl ustanovit členy nového komorního tělesa Hoffmana (I. housle), Suka (II. housle), Nedbala (viola) a Bergera (violoncello). Sestava, nesoucí název České kvarteto, sklízela nemalé úspěchy na poli interpretačním. Jejich prvním úspěchem byl koncert, který se konal 12. listopadu roku 1891, pořádaný Jednotou pro komorní hudbu v Praze.³⁹

Roku 1889, ve čtvrtém ročníku konzervatoře, začal Suk studovat kompozici u Karla Steckra. Ten rozpoznal v Sukovi výrazný talent a v kompozici jej začal podporovat. Tak

³⁸ BERKOVEC, J.: Josef Suk Život a dílo. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, str. 12.

³⁹ Tamtéž, str. 45.

vzniklo roku 1889 *klavírní Trio c moll pro piano, housle a violoncello op. 2* či *Smuteční pochod pro smyčcový orchestr*.⁴⁰

Mezitím od roku 1889 probíhalo jednání s Antonínem Dvořákem o převzetí kompoziční třídy konzervatoře. Dvořák nakonec nabídku přijal a tak oficiálně 1. ledna 1891 v polovině Sukova pátého ročníku nastoupil jako nový učitel. Karel Stecker mu vybral ze svých žáků dvanáct nejtalentovanějších, mezi nimiž byl jak Josef Suk, tak i Oskar Nedbal a Otto Berger.

Antonín Dvořák byl prototypem svérázného učitele, kterého si žáci velice oblíbili. Ve svých hodinách klad důraz na praktickou stránku učitelské činnosti. Úkoly svých žáků opravoval u klavíru, přičemž jejich výtvoř přehrával a poukazoval na chyby, kterých se dopustili. Žáky vedl k perfektní znalosti klasických forem. Velmi však přitom zdůrazňoval, jak důležitá je individualita projevu a důraz klad také na motivickou práci. Pro mladé nadšené studenty, jako byl Suk, znamenala osobnost velkého skladatele přínos nejenom hudební, ale jedinečný lidský charakter, který je utvářel a kultivoval.

Také Antonín Dvořák si velmi rychle všiml Sukova talentu a zaujetí jeho osobou a prací zvýšilo v samotném Sukovi zájem o kompozici. Suk pak u Dvořáka absolvoval v roce 1892 „*Dramatickou ouverturu*“ op. 4.

I na vzniku Serenády měl zásadní vliv Antonín Dvořák. Do roku 1890 složil Suk několik děl, která se vyznačovala několika společnými rysy. Byla psána v tónině moll a nesla znaky pesimismu -*Balada d moll pro smyčcové kvarteto*, *Balada d moll pro housle a klavír op. 3b*, *Balada d moll pro violoncello a klavír op. 3/1* a již dříve zmiňovaná *Dramatická ouvertura*. Díla této etapy se vyznačují mollovým patosem a nostalgickou atmosférou.⁴¹

Dvořák, kterého patrně už poněkud unavila Sukova vytrvalá záliba v moll tóninách, se proti tomu ke konci školního roku 1892 ohradil a Sukovi zpřímá doporučil: „Suku, teď je léto – tak udělejte něco radostného, aby to nebyly stále ty velkoleposti do moll.“⁴²

Když se Suk vrátil na začátek prázdnin domů do Křečovic, začal horlivě pracovat na úkolu, kterým ho Dvořák pověřil. Tím bylo vypracování klavírního výtahu přehledy *Othello*. Suk svou dokončenou práci přivezl Dvořákovi na jeho sídlo na Vysokou, kde byl opět požádán o vypracování dalšího klavírního výtahu, tentokrát z první ouvertury

⁴⁰ Tamtéž, str. 30.

⁴¹ BERKOVEC, J.: Josef Suk Život a dílo. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, str. 78.

⁴² Tamtéž, str. 49.

V přírodě, z cyklu *Příroda, život a láska*. V srpnu se proto Suk ještě jednou vrátil na Vysokou, kde také, jak doufal, konečně zahlédl dceru Antonína Dvořáka Otilku, kterou poznal jako třináctiletou dívku ve vestibulu Národního divadla, kde se v přítomnosti svých otců poprvé pozdravili. Toto první setkání zanechalo v Sukovi hluboké dojmy.⁴³

Hned první den příjezdu jej Dvořák zavedl do zahradního altánu a přidělil mu vypracování výtahu pro čtyřruční klavír z jeho nového díla *Te Deum*, který si přál mít hotov ještě před odjezdem do Ameriky. Jak Jiří Berkovec uvádí, Suk rozptylován Otilčiným smíchem, jenž se k němu nesl ze zahrady, přepsal špatně kontrabasy a dostal od Dvořáka vyhubováno.⁴⁴ Počáteční zklamání se však brzy rozplynulo a Suk pod radostnými dojmy z přítomnosti přítele Nedbala, houslisty Kovaříka a samozřejmě Otilky, vytvořil dvě nové skladby. První z nich byla klavírní *Fantasie polonaise*, na niž pracoval již během prepisování Dvořákova *Othella*, druhou *Serenáda pro smyčcový orchestr Es dur, op. 6*.

První tři věty Serenády Suk naskicoval ještě začátkem prázdnin. Hned je také zinstrumentoval. S poslední větou si ovšem nevěděl zpočátku rady.⁴⁵

Cítil potřebu dílo plnohodnotně uzavřít, jak po stránce stavebného, tak i myšlenkového materiálu. Nakonec se rozhodl pro sonátovou formu a na podzim roku 1892 se pustil do práce na čtvrté větě, kterou napsal ve dvou dnech rovnou do partitury.⁴⁶

V době samotného vzniku díla byl Antonín Dvořák v Americe a skladbu poznal až jako hotovou. Suk vždy s humorem vypravoval, jaký dojem vyvolala skladba v Antonínu Dvořákovi, jež vlastně Sukovi určil způsob kompozice a náplně díla. Když si poprvé partituru prohlížel, řekl se zamračením: „Nebude z vás nic. Píšete velké noty, spoíte papírem.“ Poté, poněkud smírněji dodal: „Ostatně, Händl psal také velké noty a byl přece velkým skladatelem.“⁴⁷ Tím dal Sukovi na srozuměnou, že je skladbě nakloněn. To záhy potvrdil také tím, že ji doporučil berlínskému vydavateli Fritzovi Simrockovi k vydání. S touto skutečností je spojena ještě jedna událost, potvrzující hudební kvality raného Sukova díla. U Simrocka se partitura dostala náhodou do rukou velkému Brahmovi, který,

⁴³ PIČMAN, O.: Lidská tvář Josefa Suka. Benešov: Polygos, 2002, str. 44.

⁴⁴ BERKOVEC, J.: Josef Suk Život a dílo. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, str. 78.

⁴⁵ Tamtéž, str. 53.

⁴⁶ Tamtéž, str. 78.

⁴⁷ Tamtéž, str. 82.

aniž by tušil, kdo je autorem, ji prolistoval a s nadšením prohlásil: „Herrgot, das ist feine!“⁴⁸

Nelze si nevšimnout, že úzký vztah, který spolu Dvořák se Sukem udržovali, působil na mladšího umělce velmi výrazně právě v oblasti kompozice. Dvořákův vliv se projevil už v dílech staršího data. Jako ukázka nám může sloužit jeho klavírní trio, se kterým se předvedl s nemalým úspěchem na hudebním večeru posluchačů kompozičního oddělení roku 1891. Když pak během jedné z prvních vyučovacích hodin Suk přinesl toto své dílo k posouzení, nad druhou větou se prý Dvořák vyjádřil na adresu autora takto: „Něco podobného jsem už slyšel; hledejte a přemýšlejte človíčku, jako jsme hledali my.“⁴⁹ Těžko lze ale mladému Sukovi vyčítat toto bezelstné napodobování Dvořáka, když byl jeho hudební vkus formován tak silnou autoritou.

Podle Zdeňka Sádeckého⁵⁰ nese Serenáda na první pohled „dvořákovské“ tvary i žánrový základ – II. věta, která má charakter lidové sousedské, odkazuje k Dvořákovým *Slovanským tancům*. Melodický nádech jednotlivých témat je také „dvořákovský“. Přesto už Suk ve své skladbě dává tušit jisté umělecké vyzrání, svou osobitost, co se týče například užití stavebných kontrastů – takty 23 až 25, dále střední díl věty první (kolem taktů 45 až 52). Sukovi je také vlastní nepřehnaná rozjásanost. Přestože se jedná o dílo svěží či šťastné, hned na první poslech zaujme jakási skrytá tesklivost. Radost je vzápětí tišena klidnou melodií, která dává vycítit žal. Naproti tomu Dvořákova *Serenáda E dur* je přirozeně veselá.

Pomineme-li otázku hudební inspirace, je nanejvýš jasné, že se smyčcovou serenádou přišlo i něco důležitějšího, než změna tóniny z moll na dur. Suk ukončil studijní léta na konzervatoři, uzavřel jednu životní etapu a byl otevřen všemu novému, co život přinese. Pociťoval lásku – sice jen platonickou, jejíž odlesk by se dal v díle vytušit. Serenáda přinesla Sukovi hluboké uznání jak laické veřejnosti, tak i hudebních kolegů.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž, str. 39.

⁵⁰ SÁDECKÝ, Z.: Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. Praha: Academia, 1966, str. 20.

Kompoziční kontext

Než přistoupil Josef Suk ke kompozici smyčcové serenády, měl za sebou již řadu znamenitých děl.⁵¹ Mezi nimi např. *Dramatickou ouverturu a moll* op. 4, kterou úspěšně zakončil svá studia na konzervatoři.

Kompoziční talent byl u Suka tak výrazný, že po dohodě Antonína Dvořáka, coby učitele kompozice a Antonína Bennewitze, učitele hry na housle, bylo rozhodnuto, že se Sukova životní dráha nebude ubírat cestou houslového virtuose, ke které vykazoval všechny potřebné schopnosti, ale bude se naplno věnovat skladbě.⁵²

Přesto se však Suk zcela nevzdal pilného cvičení houslové hry u Bennewitze a komorní hry pod vedením Hanuše Wihana, který jej pak obsadil do nově vzniklé sestavy kvartetu konzervatoře.⁵³ I tento moment byl pro pozdější Sukovu tvorbu významný. Suk jako vynikající houslista dobře rozuměl potřebám hráčů smyčcových nástrojů, což se výrazně projevilo především v komorních kompozicích⁵⁴ a orchestrálních skladbách, jako je *Smyčcová serenáda op. 6*.

Tato Serenáda, kterou napsal ve svých osmnácti letech, je příkladem vyspělé kompozice. Lyrického díla bohatého na výrazné hudební nápady a zpěvnou melodiku, které vychází svou jasnou a přehlednou formou z tradice klasiků,⁵⁵ ze které Josef Suk převážně těžil ve své rané skladatelské tvorbě (zhruba do roku 1902). Věcí samozřejmou je pak také skutečnost, že hudební invence čerpal především z vlivu svého učitele, Antonína Dvořáka.

Dvořákovského vlivu si byl sám Suk velmi dobře vědom a ve své tvorbě se od něj snažil oprostit. Právě kompozicí serenády jasně nastínil směr své osobité umělecké tvorby: „Dvořák mne vedl, ale neučil vlastně – málokdy mně co opravil – byl mi tedy spíše rádcem, než učitelem. Důkazem toho jest, jak projevil Dvořák přání, bych osvobodil se od patosu kl. kvarteta a dram. ouvertury zazpíváním něčeho zdravého v dur. Povstala z toho

⁵¹ Např. *Fantasie d moll* pro smyčcový orchestr z roku 1888; *Trio c moll* pro klavír, housle a violoncello, op. 2, přepracováno 1890; *Kvartet a moll* pro klavír, housle, violu a violoncello, op. 1, 1891.

⁵² KVĚT, J. M.: *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Hudební matice Umělecké besedy, Praha, 1935, str. 70.

⁵³ Později nazýváno České kvarteto.

⁵⁴ *Smyčcový kvartet d moll*, 1888; *Trio c moll* pro klavír, housle a violoncello, op. 2, 1889, *Klavírní kvartet a moll*, op. 1, 1892; *Smyčcový kvartet B dur*, op. 11, 1896 atd.

⁵⁵ Zde můžeme zařadit Mozarta a hlavně Beethovena, ke kterému Suk choval i osobní sympatie.

naše milá serenáda pro smyčcové nástroje – hodně sice dvořákovsky zbarvená, ale přece jen v poslední větě jeví silnou snahu po oproštění se z tohoto vlivu.“⁵⁶

Suk šel pochopitelně ve šlépějích svého dominantního učitele - stavbou témat, jejich melodickým nádechem a žánrovým základem skladby,⁵⁷ rozvrhem vět, často i postupem tónin (z paralelní tóniny durové, do tóniny mollové).⁵⁸ Přesto se však snažil rozvíjet a objevovat novou, vlastní hudební řeč, obohacenou výrazným emotivním zabarvením a sukovsky svébytnou instrumentační linkou.

J. M. Květ poukazuje na tajnou lásku Josefa Suka,⁵⁹ která se mohla stát jedním z hlavních inspiračních zdrojů, kterým by se dala vysvětlit nápadná emotivnost celého díla. Květ dokonce připisuje Serenádě jakýsi mimohudební program spojený se skladatelovým emočním světem: „Přehlédneme-li ji souhrnně, vidíme, že první věta vyznačuje se klidem, který přináší rozhodnutí nastoupiti novou cestu podle rady učitele, majícího takovou autoritu, jako měl u svých žáků Antonín Dvořák. V druhé větě propuká mládí, jež se tu vlastně teprve v plném uvědomění našlo, ve valčíkový rej, plný půvabu a něhy, třetí věta pak přenáší nás po jasném veselém dni do měsíční noci, okouzlující měkkým svitem luny, rozlévajícím se nad spící přírodou.“⁶⁰ Střední část třetí věty pak označuje za místo, ve kterém Suk vyjeví skrývaný cit.

Silným gradačním místům serenády, která jsou záhy tišena melancholicky laděnými plochami, by tento popis odpovídal. Zřejmě právě díky těmto apassionátním polohám, patří Serenáda k nejpůsobivějším Sukovým dílům. Přesto by se cit, který Suk k Otilce Dvořákové choval, neměl v souvislosti s tvorbou Serenády přeceňovat.

Je zajímavé poukázat také na to, jak Josef Suk přistupoval k dílům raného období. V dopise svému příteli Otakaru Šourkovi o Serenádě píše: „Technická stránka díla jest takřka dokonalá a nikde neubíjející mladiství cit. Tedy dílko skromné, ale ve svém smyslu dokonalé. To akcentuji oproti dílům, jež následují. Dvořák odjel do Ameriky. Ztratil jsem rádce a byl jsem sám, ale cítil jsem povinnost tím více pracovati a vyznamenati se, až se mistr vrátí. Tedy klavírní kvintet!“⁶¹ Sádecký uvádí, že tímto dopisem Suk sám

⁵⁶ SUK, Josef: Dopisy nejbližším. Supraphon, Praha, 1976, str. 30.

⁵⁷ Zvláště II. věta serenády.

⁵⁸ SÁDECKÝ, Z.: Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. Praha: Academia, 1966, str. 256.

⁵⁹ Otilka, dcera Antonína Dvořáka.

⁶⁰ KVĚT, J. M.: Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Hudební matice Umělecké besedy, Praha, 1935, str. 81.

⁶¹ SUK, J.: Dopisy nejbližším. Supraphon, Praha, 1976, str. 31.

předznamenal díla, která v jeho tvorbě znamenají významný skladatelský posun. Díla, která již dýchají „radúzovskou“ řečí.⁶² Pro nás je důležitým zjištěním, že mezi ně řadí právě Smyčcovou serenádu op. 6.

⁶² SÁDECKÝ, Z.: Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. Praha: Academia, 1966, str. 20.

Analýza⁶³

Obecný úvod k formovému žánru serenády

Serenáda je spolu se suitou řazena k nejstarším cyklickým formám, které jsou tvořeny několika samostatnými částmi (větami). Počet vět, který měl v raných vývojových počátcích žánru ustálené pořadí, může dosahovat až deseti. Věty jsou tvořeny na libovolném formovém půdorysu různého charakteru.

Povahou pak zapadá serenáda do sféry lehčí zábavné hudby. Původně totiž sloužila jako hudební produkce pořádaná večer, pod širým nebem (italsky *al sereno*) jako výraz úcty či náklonnosti.⁶⁴ Právě její volnější charakter (často romantického zaměření) má vliv i na kompoziční řešení jednotlivých vět. Věty samy nejsou vystavěny tak složitě a náročně jako např. u symfonie. Jsou utvářeny naprosto svobodným způsobem (často rozmanitě), běžně na půdorysu písňových forem dvoudílných, třídílných i rozšířených, které pak dostávají fantasijní charakter.

Obvyklou praxí je jednotlivé věty uvádět rychlou větou, která je následována středními větami pomalého tempa a zakončena je v rychlém finále (*Presto* nebo *Allegro*).

Nestabilizované formové schéma, kterým je serenáda utvářena, včetně počtu vět,⁶⁵ ji odlišuje od dalších cyklických forem, jako je např. sonátový cyklus. Ten v historickém vývoji získal podobu značně ustálenou.⁶⁶

I. věta *Andante con moto*, 4/4, *Es dur*

První věta *Andante con moto*, *Es dur*, 4/4 je komponována v třídílné formě. Její průběh znázorňuje následující schéma:

⁶³ V celé analytické části je postupováno podle systému a terminologie Karla Janečka.

⁶⁴ JIRÁK, K. B.: *Serenáda*. In: *Nauka o hudebních formách*. Panton, Praha 1985, str. 115 – 116.

⁶⁵ STECKER, K.: *Serenáda*. In: *Formy hudební*. Karel Valčena, Mladá Boleslav 1905, str.

⁶⁶ Jsou to čtyři věty – první rychlá (dramatická) v sonátové formě, druhá pomalá (zpěvná), třetí taneční menuet (v 19. století běžně nahrazováno národními tanci, nebo po vzoru Beethovena scherzem), čtvrtá věta je pak rychlá.

označení oddílů:	A	B	M	A'	k
počty taktů:	35	32	12	31	13
tóniny:	Es	G	G	H	Es

Písmeno **A** značí oblast hlavního tématu, písmeno **B** oblast vedlejšího tématu, velké písmeno **M** mezivětu, která připravuje nástup oblasti hlavního tématu v repríze. Písmeno **k** pak značí kodu.

Celkový charakter první věty je vymezen výchozí hudební myšlenkou – tématem, které se prezentuje hned na počátku věty. Toto téma je pro větu důležitým stavebním materiálem, který utváří její jednotný výraz. Právě uceleným výrazem se první věta Serenády výrazně projevuje v opozici k větě následující, která je plná nápadných výrazových kontrastů.

Dalším typickým znakem první věty je osminový pohyb v některém z doprovodných hlasů (často v poměru tercie či jiném, případně unisono), který je přítomen takřka neustále. Nejvýrazněji se tento pohyb projevuje jako monotónní (jednotónový) doprovod nebo jako triolový figurativní pohyb.

Poměrně výrazně je zde uplatněna zlomová práce s dynamikou. Hudební tok, často vedený v nízké dynamice, najednou vystoupá k „vášnivému“ *f*, které je záhy nečekaným až afektovaným poklesem navrácen k původnímu *p* (např. t. 14 – 15, 32 – 33, 52 – 53 atd.). Suk tyto gradační plochy zintenzivňuje (kromě využití dynamiky) prostřednictvím nakupení jednotlivých prvků, zvyšujících napětí rozruchu - komplikace harmonického průběhu, osminový „neklidný“ doprovod, zahuštění faktury apod.⁶⁷

Citlivě je zde pracováno s instrumentací (tento aspekt je platný pro celou Serenádu). Suk jako prvotřídní houslový hráč dokonale využil svých znalostí smyčcového aparátu. Jeho hudební invence přímo vychází z povahy nástrojového materiálu. S tím souvisí i jeho schopnost jasně odlišit jednotlivé party. K tomu využívá například rozdělení hlasů do několika rozličně velkých skupin (*tutti* – *sólo*), častěji se však uchyluje k rozrůznění jejich způsobu hry – tvorby tónu. Běžně tak užívá současně např. *pizzicato* a *legato* (t. 1 a dále), *legato* a *détaché* (t. 36 a násl.) apod. Jiným prostředkem k odlišení

⁶⁷ Konkrétní příklady viz dále.

určitého hlasu je pak využívání jeho nezvykle nízké nebo vysoké zvukové polohy – čili různá zbarvení jednotlivých strun, nebo využití tzv. sordinových houslí (s dusítkem).⁶⁸

Technika průchodných a průtažných tónů a chromaticizace linie jsou další časté aspekty, ke kterým se Suk v průběhu kompozice.⁶⁹ I zde je jich hojně využito (viz dále).

Díl A: (formové schéma: *a x a*')

Hlavní téma je osmitaktové, periodické, lze ho rozdělit na dvě části (takty 1 – 4 a takty 5 – 8) a zazní hned v úvodu skladby v prvních houslích. Je to zasněná legatová melodie se synkopickým úvodem každého dvojtaktí. Synkopický rytmus tématu nastiňuje taneční náladu a odlehčený ráz věty, který je umocněn *pizzicatovým* postupem basu a tepajícím osminkovým průvodem druhých houslí a violy. První fráze tématu, kterou lze dále dělit na dva dvoutaktové motivy, má sestupný průběh se zřetelněji hybnějším úvodem každého dvoutaktí (u druhého dvojtaktí je hybnost následně zvýšena ještě pomocí osminové ozdoby – t. 4).

The image shows a musical score for the first 8 measures of a piece. The tempo is marked 'Andante con moto'. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The Violin I part starts with a main theme marked 'p' and 'tranquillo', followed by 'espress.' and 'p'. The Violin II part has a pizzicato accompaniment marked 'p'. The Viola part has a pizzicato accompaniment marked 'p'. The Violoncello and Contrabass parts have a pizzicato accompaniment marked 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ukázka taktů 1 – 8

Motiv druhého dvojtaktí svým charakterem jasně vychází z motivu prvního. Je citován o kvintu níže a představuje za variaci motivu prvního. Zachovává intervalový postup, v druhém taktu je však v začátku ozdoben skupinkou not.

Tónina Es dur je v úvodu skladby zastřena. Basy ji sice utvrzují tónem *es*, první housle však hrají rozložený septakord *c – es – g – b*, který poukazuje na stupnici *c moll*. První fráze začíná *i* je zakončena tónem *g*, čili dominantou *c moll*. S počáteční tonální

⁶⁸ ZICH, J.: Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka. In: Živá hudba. Sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1962, str. 167.

⁶⁹ Tato problematika je blížeji popsána ve třetí větě Serenády.

neurčitostí tématu a bohatým tonálním průběhem se setkáváme například také ve *Smyčcovém kvartetu, op. 11*, kde hned v úvodu expozice osciluje hlavní téma mezi tóninami B dur a d moll.⁷⁰

V pátém taktu se také poprvé objevují některé typicky sukovské kompoziční znaky – jedná se o mimotonální průtažnou harmonii tvořenou akordem: $g - h - es' - g'$, který se sekundovým krokem přetvoří na akord $g - h - d' - f'$. V šestém taktu pak na posledním tónu poukazuje na sukovský ráz subdominantní harmonie akordu: $ces' - f' - as'$.⁷¹ Sukova obliba subdominantních harmonií je ve skladbách znatelná: „Jako je Suk v melodice, tak je i v harmonice svůj. Charakteristicky převažují jak útvary mollsubdominantní, tak i vzájemné poměry akordů jsou většinou subdominantní. Tyto útvary i spoje jsou vedle melodiky spolupříčinou melancholického rázu a výrazu bolestného zážitku v Sukově díle a jsou spolupříčinou onoho stínu, zahalujícího projevy radostné, jež nikdy nejsou prosty tragického pocitu života.“⁷²

Od taktu 9 zní hlavní myšlenka v partu violoncella a je doplněna o výrazné *pizzicato* v partu kontrabas. Na následující ploše dochází k rozvoji tématu. Takty 11 – 14 přináší odklon od tóniky. Melodie směřuje k tónině H dur. V taktech 13 a 14 dochází ke gradačnímu nárůstu, kde prostřednictvím imitačně uvedeného 5. taktu tématu, za celkového *f* dojde k napojení na evoluční část *x*.

Část *x*:

Část *x* je živá, dynamicky výrazněji propracovaná část, vystavěná na imitacích. První takt potvrzuje hlavní tóninu Es dur a uvede ve violoncellu nový, zajímavý motiv vzestupného, stupnicového charakteru, kratších rytmických hodnot. Prochází partem prvních houslí a violou, přičemž opět dochází k narušení tóniny tóny *ces* a *des*, které poukazují na tóninu stejnojmennou - es moll. Tento motiv získá větší váhu v dílu B, kde dotvoří podobu tématu střední části.



Ukázka taktů 15 – 16

⁷⁰ STRATILKOVÁ, M.: Josef Suk: Smyčcový kvartet B dur, op. 11, Olomouc 2001, str. 46.

⁷¹ SÁDECKÝ, Z.: Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. Praha: Academia, 1966, str. 256.

⁷² In: KVĚT, J. M.: Život a dílo. Studie a vzpomínky. Otakar Šín: O harmonice v Sukově díle, str. 411.

Následuje především rytmicky výrazná myšlenka v prvních houslích (t. 18). Strukturou přesahuje jednotlivé takty a opět vytváří synkopický ráz. Na rozloze následujících čtyř taktů je soustavně opakována. V souhře s nižším pásmem orchestru utváří akordicky zahuštěnou oblast. Od taktu 18 až do taktu 22 hrají viola a první a druhé housle blízko u sebe, což dodává pocit zvukové plnosti, která ještě více podporuje vzrůstající napětí. Melodii zde tvoří především průchodné tóny nad prodlevou v kontrabasu a violoncellu. Jak zmiňuje Otakar Šín, Suk byl mistrem techniky průtažných a průchodných tónů.⁷³

Spojením prodlevy se stále tepajícím pohybem vrchním hlasů tak dochází na poměrně krátké ploše k vygradování dynamického i melodického vývoje. Příznačná závěrečná jednotaktová spojka se překlene přes dominantu Es dur k repríze hlavního tématu.

Část *a'*:

Repríza dílu *a*, zde označena jako *a'*, představuje zkrácené zopakování hlavního tématu a začíná v taktu 24 v prvních a druhých houslích o oktávu výše než v původním uvedení. Takto je téma exponováno výrazně a jasně – o repríze tedy nelze pochybovat. V témže taktu nastupuje umělá imitace tématu ve violoncellu. Stoupající chromatický postup v kontrabasu a celcích (v taktech 29 – 31) spolu s výrazným vzestupným intervalovým pohybem v prvních a druhých houslích, rozvíjí původní podobu věty *a*. Skladba se tak dostává do pomyslného vrcholu v taktu 31.

Od tohoto momentu, v následující čtyřtaktové spojce, dochází k zeslabování dynamiky a k poklesu melodie, která v průběhu několikerého opakování rytmicky výrazných motivů v prvních a druhých houslích a viole, moduluje na dominantě tóniny G dur (hlavní tónina věty B) v taktu 33 – 36. Následující chromatický postup v prvních houslích pak plynule naváže na díl **B**.

Díl B: (formové schéma: *c d c'*)

Část *c*:

Téma této části je osmitaktové. Je periodické a může být rozděleno na dva čtyřtaktové symetrické oddíly.

⁷³ Tamtéž, str. 409.

Ukázka taktů 36 – 43

Počátek tématu sestává ze stoupajícího sekundového pohybu a následného výraznějšího kvintového kroku v druhém taktu. Tento úsek nese určité příznačné rysy, které Suk ve své tvorbě v pozdějším období příležitostně využívá. Jaroslav Volek nazývá tyto obrysové podobnosti „melodickými archetypy“. První z nich popisuje takto: „První z nich lze definovat jako v podstatě *třítonový* vzestup, rytmicky posazený tak, že jde zhruba o naplnění *hlavních taktových dob*, počínaje dobou první a dále za podmínky, že první vzestupný interval je znatelně menšího rozsahu než druhý. Celkový pohyb vzhůru tedy není symetrický, resp. jakoby pravidelný, naopak uvedená *asymetričnost* je jeho základním rysem.“⁷⁴ První dvoutaktí vedlejšího tématu nezapadá do popisu archetypu úplně bez výjimky. Nese však některé nepřehlédnutelné znaky, které by Volkově popisu čisté, vykrytalizované podoby vzoru odpovídaly: jedná se v podstatě o vzestupný pohyb, mající váhu na hlavních taktových dobách (pomineme-li průchodné tóny), který obsahuje ve své druhé půli vzestupný interval většího rozsahu – v tomto případě čisté kvinty vůči terciím. Sám Volek v úvodu své stati upozorňuje: „Archetyp tedy není téma, motiv nebo melodický útvar vůbec v celé konkrétnosti...“⁷⁵ Je možné toto místo pokládat za předchůdce ryzí konečné podoby „pravzoru“, který Volek v tvorbě skladatele vypožadoval.

Střední díl **B** směřuje tonálním průběhem do tóniny G dur. Jeho první takty však začínají akordem druhého stupně *a – c – e – g*. V druhém taktu je harmonie obohacena o drobné mimotonální průchody (II. housle – *e, es*; viola – *cis, c*). Až od t. 38 nastupuje pevně tónina G dur tónickým kvintakordem.

⁷⁴ VOLEK, J.: Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka, str. 246. In: VOLEK, Jaroslav: Struktura a osobnosti hudby, Panton, Praha 1988.

⁷⁵ Tamtéž, str. 244.

Stejně jako hlavní téma je i téma středního dílu osmitaktové, periodické s jasnou a symetrickou stavbou. Struktura témat se tedy vyznačuje charakteristickými rysy tvorby klasické periody. Suk však tyto prvky klasické výstavby obohacuje nevšední harmonií, nepravidelným rytmem a osobitým harmonickým průběhem, který je pro jeho skladby příznačný, viz takt 42 na čtvrté době akord *ais – cis – fis*, zde jako subdominantní průchod vůči tónině *e moll*, do které skladba v tomto taktu vybočí.

Sjednocený triolový figurativní doprovodný proud druhých houslí a violy přetrvává až do taktu 48 a přenechává tak violoncellu a prvním houslím prostor pro imitaci vedlejšího tématu. První umělá imitace se objeví v taktu 38 ve violoncellu s nástupem tóniny *G dur*.

V úseku, který následuje od taktu 44, se pracuje s výraznou hlavou tématu, která je dvakrát imitačně exponována v druhých houslích. V následném taktu se objeví v prvních houslích melodický obrys hlavy tématu, rychlého nepokojného pohybu. Melodická linka je obměněna novou harmonií v taktu 46, kde zazní subdominanta ze stupnice *h moll* (t. 47) – *e g h cis*.

Část *d*:

Část *d* začíná takt 48, kdy se v kontrabasu a violoncellu objeví augmentovaná hlava vedlejšího tématu. Nad ní jsou exponovány dva rytmicky výrazné jednotaktové motivky, vyznačující se komplementárním rytmem. Zatímco v partu violy a druhých houslí zaznívají čtyři noty osminové následované dvěma čtvrtovými notami, první housle tento rytmický sled uvádějí v opačném pořadí.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score covers measures 48, 49, and 50. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Violin I and II parts feature a rhythmic motif of eighth notes followed by quarter notes, with dynamics ranging from *f* to *mf* and a *cresc.* marking. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The Violoncello and Contrabass parts play a slower, more sustained line with dynamics from *f* to *mf* and a *cresc.* marking.

Ukázka taktů 48 - 50

Těchto motivků je využito opět imitačně na ploše tří taktů v tónině *D dur*.

Přechod k repríze části *c* se děje na prostoru tří taktů, které jsou analogické ke spojce propojující díl **A** s dílem **B** (takty 33 až 35). Dynamický zlom z *ff* do *p* (t. 52 a 53) spolu s harmonickou komplikací hudebního proudu tvoří typické rysy skladby, které prostupují celé dílo. Míra dynamických kontrastů je ve skladbě vsutku markantní, jak konstatoval již Sádecký: „Vezmeme-li v úvahu míru kontrastnosti, přiznáme skladbě také prudší tektonické kontrasty ve srovnání např. s Dvořákovou *Smyčcovou serenádou E dur* (op. 22).“⁷⁶

Část *c*':

Opakování dílu *c* přichází v taktu 56. Vedlejší téma se navrácí ve své kompletní podobě, doplněné hrou *pizzicato* v basu. Harmonicky ozvláštněný je také melodicky výrazný oblouk v t. 71, ve kterém je ve violovém partu symetricky vystavěný harmonický sled akordů nad prodlevou – *h d g, c e g a, d fis h, e g c, d fis h, c e g a, h d g*. Také dynamický průběh je zde bohatší, než při prvním provedení (*pp* – *ff*).

Čtyřtaktová mezivěta (takty 76 – 79) je odlišného charakteru než při prvním znění. Zatímco poprvé měly hlasy sestupný směr, zde jsou doprovodné hlasy koncipovány vzestupně. První housle jakoby v ozvěně opakují krátkou hlubokou melodii. Dynamický průběh je utvářen na principu střídání *p, fz, p, f*, které uklidní až závěrečné *decresendo*.

Díl **A**':

Repríza zaujímá 31 taktů. Obměnu dílu **A** představuje nová protimelodie v partu violy výrazného rozsahu, která se objeví v taktu 83. Pětitaktový motiv rozvíjí osobitou melodii, která v předcházejícím hudebním proudu ještě nezazněla. Druhé uvedení hlavního tématu v taktu 88 je zvýrazněno zdvojením hlasů – viola, violoncello.

K přechodu do původní tóniny pak dochází v t. 94 a 95. Po celkovém vyhocení reprízního dílu ve *fff*, v taktu 107 kde nastává vrchol dlu, nastupuje v následujícím taktu *decrescendo*, které spolu s jedno-taktovou sestupnou melodií, tvoří přechod ke kodě.

Suk v třináctitaktové kodě uvádí ještě jednu hlavu vedlejšího tématu (t. 111 a 113), po které v následujících taktech probleskne akord *es – fis – b - c*, který na okamžik podbarví odeznívající melodii.

Když melodie vystoupá k h^3 , je její sestupný model v prvních i druhých houslích (o oktávu níže) charakterizován střídáním tónů $h^3 e^3 h^2 e^2$. Violový part a part violoncella

⁷⁶ SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966, str. 20.

setrvávají v protipohybu, vůči hornímu pásmu stoupají s mírným *crescendem* vzhůru. Kontrabas udržuje prodlevu na tónu *es*, čímž utvrzuje tóninu. Naposledy se ozve *f* v taktu 119. Konec první věty pak doznívá v *ppp* na tónickém kvintakordu *es – g - b*.

II. věta *Allegro man non troppo e grazioso*, 3/4, B dur

Druhá věta serenády má charakter scherza a je vytvořena, obdobně jako věta úvodní, na principu třídílné formy **A B A'**, která je obohacena o kody a mezivěty.

Kontrast mezi tématem věty **A** a tématem vedlejšího dílu **B** je zde více patrný. První téma má ráz žertovné taneční myšlenky (čemuž odpovídá označení *Allegro ma non troppo e grazioso*). Vedlejší téma (trio) pak vyznívá ve svém širokém ambitu kantilénově, umírněněji a vážněji.

označení oddílů: A B m A' k

počty taktů: 73 112 32 65 29

tóniny: B Ges - B B

Díl A: (formové schéma *a b m a' x k*, t. 1 - 73)

Část *a* představuje periodu o rozsahu šestnácti taktů, vystavěnou na dvojím zaznění tématu, které je samo periodické a je pevně zakotveno v hlavní tónině. Jeho charakteristickým prvkem je výrazné členění prvních čtyř taktů čtvrt'ovými pauzami, které je také zdrojem tanečního rázu motivu.

Ukázka taktů 1 – 8

Téma je jako důkladně frázovaná synkopovaná melodie pečlivě propracováno. Užití *staccato* v prvních a druhých houslích je doplněno o *pizzicatové* tóny v kontrbasu. Celek je pak dokreslen legatovými tóny v partu violoncella.⁷⁷ Melodický průběh je ve

⁷⁷ ZICH, J.: Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka. In: *Živá hudba*. Sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1962, str. 172.

svém úvodu vystavěn z terciových kroků, přičemž k zakončení drobné fráze je využito kroku sekundového. Druhá polovina tématu je vytvořena jako klenutý melodický oblouk, lyričtější povahy, zakončený na dominantě jako otevřený závěr (směřující do dalšího děje).

Poněkud jednoduchý harmonický průběh je ozvláštněn v několika momentech. Ve středních hlasech je využito chromtizace linie, která by však mohla být taktéž vykládána jako užití alterace (v t. 4 tóny *cis*, *e*). V druhém taktu je ještě využito zmenšeného kvintakordu – *c es ges*, který opět ve spojitosti s předcházejícím akordem postupuje chromaticky. V taktu 7 je na první době aplikována mimotonální dominanta (*c e g*) vůči následující dominantě tóniny B dur. I v tomto taktu se vyskytne chromatický průchod v partu druhých houslí, který zpestřuje melodickou linii.

Současným využitím trojího způsobu hry na smyčcové nástroje (*pizzicato*, *legato*, *staccato – senza sord.*) je dosaženo zřetelného odlišení jednotlivých zvukových pásem. Výrazně se tento princip odlišení uplatňuje v basové linii: „Přitom pizzicata kontrabasu vtisknou každému tónu naprosto přesný, jaderný nástup, který zase není technice arco natolik dán.“⁷⁸

Druhé zopakované zaznění tématu doznává drobných obměn. Hlavní melodie v prvních houslích je přizdobena (ve svém prvním a třetím taktu) skupinou not, což podporuje a dobarvuje hravý ráz hudby. Závěr je tentokrát uveden na kvintakordu třetího stupně tóniny B dur. Fráze tak působí nedokončeně a opět odkazuje na následující dění.

Dynamická škála výše popisovaného úseku se omezuje na nepřilíš výrazné nárůsty v rámci *piana*. Využití *crescenda* a *decrescenda* se vymezuje jen na úseky (takty 6–7 a 14–15), ve kterých dochází k melodickému vzestupu (zde dokonce spíše v samotném vrcholu).

O úvodních taktech II. věty by se dalo konstatovat, že svým až punktálně založeným užíváním jednotlivých tónů, dává výrazně vyniknout harmonickému souznění mezi dílčími party. Celkové vyznění úvodní části tak inklinuje k velmi jasnému a živému zvuku (což je v podstatě skutečnost, která se v případě taneční hudby očekává).

Část **b** v tónině c moll (takty 17–34) výrazně nabývá rázu furiantu – skočného tance, jehož charakter zdůrazňují synkopa ve violoncellu a viole a průtažný motivek, který se objevuje v taktech 19, 20, 23 a 24. Tento „furiantský“ nádech je také příčinou toho, proč

⁷⁸ Tamtéž.

je tato část nejvíce označována za dvořákovskou: „Zde můžeme nejvíc pocítit Dvořákův ohlas a celá tato část nám nejspíše připomíná některý Dvořákův Slovanský tanec.“⁷⁹



Ukázka taktů 19 – 20

Spřízněnost první části **a** s částí **b** dokládá totožný přístup k motivaci jednotlivých úryvků. Tak jako bylo v části **a** druhé zaznění tématu obohaceno skupinou tónů, je i v části **b** uvedena obdobná variační technika. Skupiny tónů zde přizdobují vedoucí melodie v prvních houslích (jedná se o takty 25, 26, 29 a 30).

Motivická paralela mezi částmi **a** a **b** je natolik výrazná, že je možné tuto druhou část (**b**) považovat spíše za jakousi volnou „variaci“ úvodního oddílu (nutno ještě dodat, že část **b** se vyznačuje výraznějším využitím dynamiky (zde využita škála *pp* – *ff*)).

Výrazný kontrast přichází až s akordicky vystavěnou *mezivětou* (t. 35 - 41), které předchází dvoutaktový spojovací úsek (t. 33–34) vystavěný na „furiantském“ motivku (upraveným do triolové podoby), který je zde uveden v imitacích v oktávách (s výraznými akcenty ve *ff*) v partech violy, druhých houslí a prvních houslí (v tónině G dur).

Samotná *mezivěta* je tvořena převážně sledem zvětšených a durových kvintakordů. Jednotlivé takty jsou vystavěny na principu chromatických, střídavých a průchodných tónů. Pro jasnější přehlednost je uvedena následující tabulka:

Č. taktu	35	36	37	38
Akord: I. doba	d – f \sharp s - ais	es – g – h	es – g – b	des – f – ces ⁸⁰
Akord: II. doba	f – a – cis	d – f \sharp s – b ⁸¹	des – f – a	es – g – b
Akord: III. doba	c – e - gis	des – f - a	es – g - b	des – f - a

V basu je udržován jakýsi sekvenčně-inverzní melodický pohyb (střídají se skupiny tónů *d – f – c*, *es – b – des*, *ges – des – ges*, *des – ges – des*).

⁷⁹ OČADLÍK, M.: Svět orchestru. Průvodce českou orchestrální tvorbou. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995, str. 424.

⁸⁰ Výjimka.

⁸¹ Výjimka.

O zvětšeném kvintakordu v Sukově tvorbě pojednává stať Jaroslava Volka *K sémantice zvětšeného kvintakordu v hudební řeči Josefa Suka*.⁸² Ten zdůrazňuje, že v Sukově tvorbě se těmto souzvukům dostalo: „...statutu funkčně rovnoprávné jednotky s ostatními kvintakordy, a to ještě v *předimpresionistické* a před-atonální fázi vývoje umělé evropské hudby.“⁸³ Zde jsou tyto souzvuky využity za účelem vytvoření zvukomalebné přechodové pasáže.

Celá tato *pizzicatová* oblast vyvrcholí gradačním úsekem v taktu 41, kde se ocitneme v úvodu reprízy části *a*, která je opět uvedena v tónině B dur.

Využitím mezivěty vystavěné na akordickém základu došlo k obohacení dosavadního bloku hudby. Ten byl ve svém počátku formován na jednotném principu motivace, díky čemuž vznikly k sobě velmi příbuzné oddíly. Odlišně utvářená epizoda oživila a ozvláštnila hudební proud.

Repríza úvodní části *a*, odehrávající se o oktávu výše oproti původnímu znění, lehce variuje hlavní téma. Legatový part kontrabasů a především violy se zde uplatňuje prostřednictvím pozmeněné melodie, která je v případě violy markantně výraznější (dostává se jí důležitějšího vyznění). Naproti tomu v partu prvních houslí (od taktu 45) se v oktávovém unisonu rozezná široce rozprostřená melodie hlavního tématu. V tomto momentu jsou party violy a prvních houslí postaveny jako výrazně příbuzné linie, které se svou strukturou navzájem podporují. Vzniká dojem unisonované melodické linky, ostatně viola zde zní v dosti vysoké poloze. Dvojhmaty v partu druhých houslí, dotvářejí celkovou harmonii této oblasti. Druhé zopakování tématu je oproštěno od ozdobných tónů v partu prvních houslí, přičemž part violy a violoncell je naproti tomu skupinkou tónů obměněn. Konečně, repríza je postavena na principu celkového zahuštění zvuku a zesílení dynamiky (složitější party violy i violoncella taktéž dodávají zvuku na hutnosti).

Závěrečné zpeřnění pomocí „*furiantského*“ motivku ukončuje reprízový díl *a'*.

O to překvapivěji vyzní pauza, která v taktu 57 „*utne*“ hudební proud. Její uplatnění je však pochopitelné, jakmile nastoupí nová část *x*. Hudba této nové nastupující oblasti je tak kontrastní k předcházejícímu znění, že bylo zapotřebí její nástup nějakým způsobem připravit. A to buď např. tematickou mezivětou či spojovacím oddílem anebo, jak je tomu v tomto případě, ji uvést jako zcela nový blok nastupující po výrazné pauze (způsob, který

⁸² VOLEK, J.: K sémantice zvětšeného kvintakordu v hudební řeči Josefa Suka. In: *Opus musicum* 17, 1985, č. 8, str. 225–239.

⁸³ Tamtéž, str. 239.

vyznívá poněkud „násilně“, přesto však efektivně za účelem zvýšení dramatického účinku).

Meno mosso, neboli část **x**, je zde šestitaktový úsek založený na imitačním rozvíjení „houpavého“ motivu. Náznak mollové subdominanty ve spodním pásmu (tóny *es* a *ges*) spolu s často se vyskytujícím tónem *as* v prvních houslích narušují upevnění tóniny B dur a naznačují přichylnost k tónině *es moll*.

Úvodní čtyřtaktový úsek vyznívá oproti tomu předchozímu výrazně melancholicky. Působí zde jako hudba odjinud. Zachovává si sice taneční ráz, ale s původní náladou absolutně nekoresponduje. Ta se navrátí vzápětí v taktu 62 ve *ff*, kde ještě třikrát zazní tento třítónový motivek na podkladu akordů *es moll*, následován stupnicovým během v taktech 64 a 65, které tvoří přemostění k závěrečné kodě dílu **A**.

Závěrečných osm taktů (od taktu 66) je koncipováno na principu „ozvěny“, za využití kontrastní dynamiky a nástrojových skupin. Tak je zde užito spojení prvních a druhých houslí v kontrastu se spojením prvních houslí a violy (takty 66–71). První skupina zahraje „furiantský“ motivek za vydatného *ff*, nejprve v prvních houslích, podruhé jako unisonovanou melodii prvních a druhých houslí. Motiv se pak ve slabé dynamice posouvá o oktávu níže (první housle, opět dvojhmaty, a viola). Jako unisono pak zazní ve *f* (první a druhé housle) a opět o oktávu níže ve skupině houslí a violy, která v taktu 71 hru ukončí v souzvuku tónického kvintakordu *b d f*.

Tímto imitačním střídáním založeným na odlišném užití výrazně rozdílné dynamiky, je dosaženo zřetelného poklesu melodické linky. Díky zřídnutí faktury nabude celkový zvuk subtilnější povahy. Spojovací úsek (t. 71 - 73), založený na střídavých tónech postupně klesajícím k tónu *g* v partu violoncell a kontrabasu, připraví nástup tria.

Přehlédneme-li nyní vše, co bylo doposud napsáno, je nutné konstatovat, že část **A** výrazně pracuje s „furiantským“ motivem, který zde působí jako stmelovací prvek. Úsek je plný kontrastů a variačního využití jednotlivých motivů. Závěr tvoří náladově kontrastně pojatá oblast (**x**), která je záhy opět sjednocena výše zmiňovaným motivem.

Díl B: (formové schéma *c c' c' c' k*, t. 74 - 185)

Tato část se vyznačuje zřetelně odlišnou hudbou - novost nastupujícího dílu je zřejmá. Plyne z kantilénového, melodicky široce vystavěného tématu a také—z dramatičtějšího rázu hudby, ve které je více využito polyfonní sazby. V několika momentech je zde připomenuto hlavní téma první věty Serenády. Jednotě uvnitř dílu **B** zase napomáhá drobný jednotaktový motivek, složený z osminových a šestnáctinových

hodnot a charakteristický výrazným staccatovým rytmem (t. 80 part druhých houslí, v dalším textu jej budeme označovat jako prvek α).

Nejprve ovšem k tématu dílu B. Jeho rozsah je značný. Je tvořeno charakteristickou skupinou intervalů, které se mezi nastupujícími tóny rozpínají takto: kvarta, prima, tercie, prima, tercie, kvarta, kvarta, kvarta, sekunda, sekunda (poté následuje prvek α). Využití širších intervalů v úvodu tématu ústí v dojem plynulého nárůstu (podpořeno také *crescendem*).

Melodický oblouk tématu v prvních čtyřech taktech tvoří tóny tónického kvartsextakordu *des ges b* a sextakordu *b des ges*). Samotný harmonický průběh je pak velice jednostranný (v podstatě se stále nacházíme na tónice Ges dur, která je šestém taktu tématu vystřídána dominantním velkým nonovým akordem bez tercie – *des as ces es* a v třináctém taktu opět nonovým akordem (malým) bez septimy – *des f as es*).

Jeho další zaznění, které bezprostředně následuje (t. 90 – 105, konec a začátek tématu se jedním tónem překrývají), probíhá za pozměněné úlohy hlasů prvních a druhých houslí. K onomu prohození hlasových úloh v případě dalšího zaznění tématu nedošlo náhodně. Jaroslav Zich ve studii *Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka* vysvětluje, proč tomu tak je: „Motiv tria má v horním hlasu předepsáno molto espressivo. V souhlasu s tím je tato kantiléna svěřena primu, jehož hráči mají vyspělou kulturu pravé ruky, k espressivu především potřebnou, a jsou také zvyklí kantilény tohoto druhu espressivo hrát. Při ‚echovém‘ opakování, míněném zřejmě meno espressivo, je naproti tomu vrchní hlas svěřen sekundě, tedy hráčům, o kterých lze spíše předpokládat, že se nedají k espressivní hře natolik strhnout.“⁸⁴ Užitím jiné interpretace vyznívá stejná hudba nově.

Následující úsek (*c'* - t. 106 - 129), který je v návaznosti na část *c* uváděn, je založen více chromaticky. Hudební proud zde nabývá na dramatičnosti. Úsek zde plní funkci jakési předzvěsti výrazně evolučně pojaté části, která záhy následuje. Ústředním motivem (t. 106 – 109) je pak melodie charakteristická intervalově úzkým rozpětím (převážně tvořená sekundovými kroky). Návaznost na předcházející oddíl je zde podpořena rytmickou strukturou motivku, která vychází z hlavy předešlého ústředního tématu.

Chromatickosti je zde využito k úpravě intervalové struktury tématu a k modulačním účelům, které se nejvíce projeví v partu violy. Ta v začátku zachovává

⁸⁴ ZICH, Jaroslav. Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka. In: Živá Hudba sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962, str. 172.

stereotypní osminkový doprovod a udržuje kombinaci tónů *es ges*, která ve vztahu k ostatním hlasům vytváří jednotlivé akordy – první takt: *as ces es ges*, druhý takt – *es ges b des*. Toto konstantní střídání v úvodních čtyřech taktech inklinuje k tónině *es moll*. Jakmile se však v t. 114 chromatickým průchodem zamění violové tóny *es, ges*, za tóny *e, g* je celkový průběh tóniny znejasněn a její postup směřuje spíše do tóniny *f moll*. Přesto však jsou zde tóny *e* i *es* (t. 115 - 119) uváděny zároveň (v jiných hlasech), čímž dochází opět k uplatnění dojmu chromatických průchodů.

Do takto chromaticky vystavěného rámce jsou pak umístěny dvě melodické linie. První v partu prvních a druhých houslí (hrající v oktávách), která byla výše popsána jako ústřední motivek, a druhá jako výrazná protimelodie ve violoncellech.

Plynulý dynamický nárůst, který se v popsaném úseku uplatňuje, nabude jasné síly v t. 122 (kde se v tónině *es moll* rozezná tónický septakord s vynechanou kvintou – *es ges des* - s chromatickým rozvedem tónu *des* do *c*). Skutečný vrchol je pak umístěn do t. 124 ve *ff*. Zde zazní novový akord *as c ges b* s následným rozvedem pomocí prvku α , který se objeví v partu druhých houslí, do septakordu *as c es ges*.

Prvek α je následně využit v inverzní podobě (t. 125), jako přemostění k závěrečným taktům části *d*, v nichž první housle hrají zdeformovanou verzi prvku α , zatímco držené tóny ostatních hlasů utvářejí harmonii. Přejít je připraven také harmonicky (t. 126 – 128): dominantní septakord *des f as ces* je rozveden do tóniky *Ges dur*.

Triolové figury v prvních houslích (t. 128 – 129) jsou dobře využitým efektem, díky kterému je plynule navázáno na následující trylky v prvních houslích.

Následující reprízni oblast (t. 130 – 158), ve které dojde k zopakování části *c* i *c'*, je formulována značně odlišně. Rozdíl se projevuje především v pestřejším tonálním plánu, pozměněné úloze jednotlivých partů, zahuštěním partitury dvoj- i trojhmaty jednotlivých nástrojů, dělením hlasů a výrazným zkrácením obou částí.

Téma části *c* je tak uvedeno v partu druhých houslí a začíná se na tónině *Ges dur*. Party druhých houslí i violy jsou obohaceny o dvojhmaty, čímž dojde k zahuštění faktury i celkového zvuku, který nyní zní (i přesto, že nejsou zapojeny všechny hlasy) po předchozí části plněji. Na hutnosti zvuk získá především v t. 136, kde se připojí kontrabasy za účelem zvýraznění akordické složky (zazní zde akord druhého a šestého stupně tóniny *Ges dur*). V partu prvních houslí si můžeme povšimnout výrazného chromatického průchodu tóny – *des, d, es* (t. 134 – 136). Takt 140 pak přinese modulační změnu do tóniny *E dur*, která v kontextu celkového průběhu hudby „zazáří“ jasným *dur*. Ještě výraznějšího jasasu se jí

dostane v následujícím t. 143, kde se objeví tónina C dur (opět je využito mediantní funkce mezi tóninami E dur a C dur, stejně jako v dalším průběhu celé skladby – nejvýrazněji pak v III. větě).

V repríze části *c'* je motivek (v Des dur) uveden v nejnižších pásmech. Kontrabas a violoncella charakteristicky „temnou“ barvou (třebaže znějící v nezvykle vysoké poloze) vykreslují chromatickou linku motivu, zatímco se stejný motiv se zpožděním ozve v prvních a druhých houslích. Podobnými imitačními nástupy je na chvíli docíleno jakési zajímavé nejednotnosti hudebního toku (vzniklých mj. i díky střídání důrazů na jednotlivých tónech v rozdílných taktech a výškách). Ten nabývá na intenzitě, až nakonec v t. 158 vystoupá k *fff.* „Zběsilý“ nárůst, který se v průběhu tohoto dílu uplatnil je vystřídán po kratší pauze (t. 158) závěrečnou kodou dílu **B**.

Závěrečná koda, která uzavírá střední díl věty, se nese v klidném, melancholickém duchu. Je založena jako připomínková oblast, ve které zazní reminiscence ústředního tématu první věty Serenády (t. 162 sólové první housle, t. 164 sólová viola), s příhodným označením *dolce*, i upomínka na ústřední téma dílu **B** (t. 170 a dále).

Aby sólové party prvních houslí a violy vyzněly vůči ostatním nástrojům výrazně, je těmto doprovodným hlasům předepsána velmi tichá dynamika *pp* – *ppp*.⁸⁵ Tato nízká dynamika je pak jen v několika momentech (kdy je zapojeno *Tutti*), obměněna nárůstem do *f* a to zejména v těch taktech, kde zaznívají charakteristické jímavé motivky v prvních houslích (t. 173 – 175, 177 – 178, 179 – 181). Závěr je tvoří v melodické linii (první a druhé housle) rozklad neúplného akordu *d f a* (tón *f* je hrán v nižších violoncellech a kontrabasu) v partu druhých a prvních houslí.

Výše zmíněné jímavé motivky se vyznačují zajímavou harmonií. Hned první akord taktu 173 je utvářen jako kombinace dvou harmonických funkcí – subdominanty a chromatické medianty – třetího stupně (tóny subdominanty = *ces es ges* + tóny třetího stupně = *b eses* { lze enharmonicky zaměnit na *d} f*). Přesně tato část zrcadlí další typický znak Sukovy hudby – využívání kombinací jednotlivých souzvuků a jejich následné rozvádění: „Čtverořvuky nejsou mu disonantními útvary v obvyklém tonálním smyslu, nýbrž jsou samostatnými celky, v nichž disonanci (rozumějme harmonickou – nikoli efektivní) volí podle potřeby. Čtyřřvuky a pětřřvuky jsou složkami dvou trojřvuků a důsledkem toho je, že každý akord je zcela volným útvarem, nezávislým na tonální funkci.

⁸⁵ ZICH, Jaroslav. Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka. In: Živá Hudba sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962, str. 173.

Spojuje je buď diatonicky nebo chromaticky, při čemž buď ten, nebo onen tón je pohyblivou disonancí, tj. postupuje půltónově, buď v téže výši, nebo rozvodný tón ozve se v jiné oktávě.“⁸⁶

V *Tempo I. (Allegro ma non troppo e grazzioso)* se uskutečňuje přechod k repríze (t. 186 – 217). Přechodový blok je vystavěn ve výrazně odlišném duchu, než předchozí závěrečná oblast části A (střední díl druhé věty Serenády je opravdu vystavěn na principu střídání kontrastních částí). Už první takt úseku, který se začíná dominantním septakordem (*f a c es*) tóniny B dur, energicky zahráný ve *f (sf, fp)* dává jasně najevo, že následující hudba bude výrazně dramatičtější.

Oddíl je také založen více polyfonně. Úvodní fanfára, která zazní v partu druhých houslí, je následně doplněna o „odpovědi“ v partu violy, načež zazní deformovaná podoba prvku *a* v partu prvních houslí (podporována výrazně rytmicky utvářenou melodickou linií druhých houslí). Tento úsek je pak ještě jednou celý zopakován (celá část je dotvářena nenápadným monotónním, staccatovým doprovodem v kontrabasech).

Následující malé fugato se započíná v t. 202 v partu violoncell. Téma fugata je přežato z výše uvedeného motivku „odpovědi“, kterou bylo navázáno na fanfáru v partu druhých houslí (t. 189 – 192) a je následně čtyřikrát uvedeno (v partu viol - t. 203, v partu druhých houslí - t. 204, v partu prvních houslí - t. 205 a naposledy ještě jednou v partu viol - t. 206).

K opětovnému zřídnutí faktury dojde v t. 210 s nástupem figurativního běhu v partu violoncell, který plynule projde partem violy a zakotví v hlase prvních houslí. Jím je pak navázáno na samotnou reprízu dílu A.

Díl A': (t. 218 – 282)

Představuje až na drobné výjimky (nepatrné změny se týkají t. 224 + 232 – part prvních houslí, je přidána ozdoba před první dobu, t. 226 + 228 – part prvních i druhých houslí a violy hrají lehce pozměněnou melodii, využívají střídavých tónů) doslovnou reprízu do t. 282. Změna přichází až těsně před koncem dílu A', kde je přidána rozlehlá závěrečná Koda (t. 283 – 311) vyznívající v tichém *p – pp*. Zajímavostí je tu opět využití připomínky ústředního tématu první věty (t. 283 - 290 v partu druhých houslí). První housle přitom uvádí mírně variovaný ústřední motiv dílu A.

⁸⁶ ŠÍN, O.: O harmonice v Sukově díle, str. 407, in: KVĚT, J. M.: Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935.

Zvláštností druhé věty Serenády je, že zřetelně odkazuje k předchozí větě (viz již zmíněné připomínkové motivky). Přestože je druhá věta výrazně odlišného rázu, tyto reminiscence dokáží návaznost na první větu zřetelně podpořit.

III. věta Adagio, 4/4, G dur

Třetí věta serenády je koncipována na půdorysu třídílné formy A B A'.

označení oddílů: A B A'

počty taktů: 29 34 22

tóniny: G E G

Díl A: (formové schéma: *a x a'*, 1 - 29)

Hlavní téma (takty 1 – 4) je zvukově vystavěno na kontrastu sólového violoncella a doprovodné skupiny violoncell. Tento zvukový kontrast je dán samotným rozložením faktury. Sólové violoncello plní funkci melodické složky (jeho podmanivá barva dokonale vykresluje linku nápěvu), kdežto doprovodná skupina violoncell je akordického rázu – není tak zvukově průbojná.

Téma vyznívá výrazně lyricky (citově), čehož je dosaženo jednak již zmíněným nástrojovým rozdělením, tempovým označením Adagio, tak především jeho samotným melodickým a harmonickým materiálem. Otakar Šín ve stati *O harmonice v Sukově díle* zdůrazňuje mimořádnou důležitost harmonie v Sukově tvorbě a vyzdvihuje její napojení na motivy a témata, skrze která se stává významnou složkou výrazových prostředků.⁸⁷

Ukázka taktů 1 – 8

⁸⁷ KVĚT, J. M.: Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 405.

Téma je po tonální stránce poněkud statické. Začíná na tónice G dur. Následuje sled sextakordů (na dominantě, na šestém stupni a opět na dominantě – v rámci prvního taktu), který je přerušen opět tónikou, na kterou navazuje další sled sextakordů (na subdominantě a třetím stupni – v rámci druhého taktu). Následující subdominanta spolu s tónickým sextakordem na přechodu mezi t. 2 a 3 je tonálně narušena vybočujícími mimotonálními tóny *cis*, *ais*.⁸⁸ Tyto tóny zde figurují za účelem chromatické linky.⁸⁹

O těchto chromatických průchodech je důležité se zmínit v souvislosti se Sukovou hudební řečí, která se v pozdější tvorbě uzákonila v několika typických znacích, mezi které právě mj. průchodné tóny patří výrazným dílem: „Technika průtažných a průchodných tónů je u Suka rovněž na nejvyšším možném stupni vývoje.“⁹⁰ Dále je pak možno nedošlápné tóny *ais* a *cis* vyložit i jako směřování do souzvuku H dur (mimotonální sedmý stupeň k mediantě), kterým se téma uzavírá. Závěrečná „ozvěna“ na tónu *h* svým způsobem symbolizuje rejstříkovou vzdálenost prvního a druhého zaznění tématu.

Využití chromatické medianty (zde souzvuk H dur uzavírající téma v G dur a před dalším nástupem v G dur), lze považovat za další typický Sukovský znak.⁹¹

Zdeněk Sádecký zde naproti tomu zdůrazňuje „dvořákovský materiál“: „...dvořákovský je tento materiál především v harmonickém profilu. Zřetelně je to vidět v tématu hlavního dílu 3. věty. Toto téma, v podstatě lyrické, se harmonickým a tonálním rozvojem žánrově posune až do velebného epicko-lyrického zpěvu.“⁹²

Hlavní téma je ihned zopakováno, podruhé zazní v prvních houslích s doprovodem violy, s mírnou obměnou v závěrečném taktu (t. 8). Fráze tu nekončí na tónice tóniny H dur, jako tomu bylo v prvním případě, ale na dominantním kvintakordu tóniny H dur - *fis*

⁸⁸ Zajímavou věcí, kterou je dobré zmínit, je špatně rozvedený klamný spoj na druhé době prvního taktu skladby. Citlivý tón zde klesá, namísto toho aby stoupal k oktávě (tónice).

⁸⁹ Je otázkou, zdali tyto tóny považovat za alterované (jedná se přece jenom o druhý a čtvrtý stupeň tóniny, které lze v durové stupnici alterovat) nebo za chromatické průchody. Lepší volbou se zdá být druhá možnost, protože kdyby se jednalo o alterované tóny, byly by špatně rozvedeny – ne po směru alterace, kdy by oba tóny měli v tomto případě stoupat (zde klesají).

⁹⁰ KVĚT, J. M.: Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 409.

⁹¹ O chromatických mediantách pojednává studie J. Volka Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii. In: Volek, J.: Struktura a osobnosti hudby. Panton, Praha 1988, str. 70–102. Je příznačné, že Volek využívá příkladu mj. z tvorby J. Suka, dokonce právě ze Serenády op. 6, jak uvidíme níže.

⁹² SÁDECKÝ, Z.: Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. Academia, Praha 1966, str. 262.

ais cis. Tonální pestrost je typická i pro další část věty, kterou můžeme označit písmenem *x*.

Část *x* (vysoce evoluční) tematicky zpracovává materiál předchozí části *a*. Hlavní téma je rozložené do různých hlasů. V úvodním dvojtaktí zaznívá v sekvenci první takt hlavního tématu v sólovém violoncellu, přičemž doprovodné hlasy jsou odvozeny z druhého taktu tématu. Touto kombinací dochází k mírnému zahuštění faktury, které vede k zvukovému nárůstu (přestože se stále nacházíme v části, ve které je předepsáno *pp*) a spolu se změnou tempa (v t. 9) k výraznější hybnosti.⁹³ V následujících dvou taktech (t. 11 a 12) je melodie přesunuta do tóniny *h moll* (zde ovšem zabarvenou dórsky).⁹⁴ Dohromady lze toto čtyřtaktí považovat za jádro části *x*, které je vystupňováním úvodního úseku *a* – sólové violoncello zahraje dvakrát za sebou jako sestupnou sekvenci hlavu hlavního tématu, k němu jsou jako doprovod přiřazeny druhé takty sólového violoncella z tématu. Tato část je vzápětí s obměnami zopakována. Suk v ní na úvodních dobách využil nonových akordů, u kterých nezvykle vynechává, místo tradiční kvinty, tercii (která je ukazatelem tónorodu). Nonové akordy Suk ve svých dílech (i v těch pozdějších) využíval minimálně.⁹⁵ Přesto právě díky nim vyznívá hudba této části mimořádně lyricky. Skutečného dynamického nárůstu od t. 13 je dosaženo mj. i tím, že jsou konečně zapojeny všechny nástroje (*tutti*). Doposud totiž bylo využito principu efektního střídání nástrojových skupin – violoncello versus housle a viola.

Celková gradace pak vyústí v taktu č. 18 ve *f* na durovém kvintakordu tóniny *C dur* prodlouženém korunou. Dynamický nárůst v uplynulých taktech je podnícen souhrnným vzestupem melodie skrze tóniny *G dur* – *h moll* – *D dur*.

Zvuk smyčců zde vyznívá sytě a udržuje díky vysoké poloze vnitřní napětí. To je pak záhy uvolněno prostřednictvím klesajícího melodického rozkladu nonového akordu (*d a c e* – opět bez tercie), který je zakončen na dominantě tóniny *G dur* v t. 19 (zde je použit průtah – tón *es* k tónu *d*, tón *h* k tónu *a*, vznikne tak septakord *d fis a c*), připravující reprízu závěrečné repríze věty *a*.

Repríza hlavního tématu probíhá za pozměněné úlohy hlasů (je zestručněna a má výrazně závěrový charakter). Hlavní téma zazní pouze jednou. Repetitivním opakování závěrečného taktu, ze kterého se v průběhu následujících taktů odštěpí drobný třítónový

⁹³ Hybnost zvýší také pozměněný doprovod v t. 11 a t. 12, kde se vyskytuje více šestnáctinových dob.

⁹⁴ Opět je zde využit mediantní vztah mezi tóninami – *G dur* - *h moll*.

⁹⁵ KVĚT, J. M.: Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 407.

motivek, se plynule dosáhne v taktu č. 26 čtyřtaktového závěru. Ten je tvořen potříkrát imitačně uvedeným motivem vystaveným jako sled tercií. Poprvé zazní v prvních houslích (t. 26) a postupně projde skrze part violy a violoncell. Dynamický rozpor na pomezí končící reprízy dílu *a* a počátku závěrečného oddílu, vytváří nečekaný výrazový efekt, díky kterému již zmíněný imitovaný motiv vyznívá jasně a silně. Také tento dynamický nárůst dává nový prostor, ze kterého je možno čerpat při závěrečném ztišení, které je ke konci dílu *A* logicky očekáváno.

Díl B: (formové schéma: *c d c' k*, t. 30 - 63)

Téma vedlejšího – středního - dílu (t. 30 – 33) je předchozímu tématu hlavní části nápadně živější povahy. Jeho průběh není nijak výrazně harmonicky komplikovaný (je rámováno tónikou E dur – nové hlavní tóniny). Za povšimnutí však stojí jeho druhý takt, ve kterém zazní mollový tónický septakord (zabarvení do e moll), dále pak jeho třetí takt, kde se vyskytne alterovaný tón *ais* v partu druhých houslí (vzápětí rozveden do *a*), především pak ale jeho závěrečný takt (č. 33), který v kontextu dosavadního průběhu věty vyznívá mírně nepatřičně. Suk byl ve své rané tvorbě z větší či menší části ovlivněn dobovou salónností,⁹⁶ a přestože je podle Zdeňka Sádeckého Serenáda od těchto projevů již oproštěna, ve zmíněném taktu výraz salónního typu hudby rozeznáváme.

The image shows a musical score for measures 30-37, marked "Piu Andante". The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is E major (one sharp). The score includes various dynamics (pp, mf, f) and techniques like pizzicato (pizz.) and arco. The music features various dynamics (pp, mf, f) and techniques like pizzicato (pizz.) and arco. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is E major (one sharp). The score includes various dynamics (pp, mf, f) and techniques like pizzicato (pizz.) and arco.

Ukázka taktů 30 – 37

Střední díl působí celkově více energicky a hravě, což plyne z rychlejšího tempa (*Piu Andante*), ale hlavně z nápaditého využití zvukových možností, zvláště pak různé způsoby techniky hry jednotlivých smyčcových nástrojů, což vyzdvihuje Jaroslav Zich.

⁹⁶ SÁDECKÝ, Z.: Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. Academia, Praha 1966, str. 14.

Triolové figurace, které při zopakování vedlejšího tématu od taktu 34 zaznívají v partu violoncell a posléze prvních houslí (zatímco viola hraje vedlejší téma), jsou hrány *pizzicatem*, díky kterému je melodie výrazně odlišena od ostatního hudebního dění. Zich poukazuje také na to, že ve vedoucí melodii od taktu 34 využil Suk ostřejšího zabarvení violy, proto hrají druhé housle netradičně pod ní.⁹⁷

Dynamická změna v taktu 37 podtrhuje obměnu harmonizace. Mínotonální dominantanta k E dur směřuje k následné modulaci do tóniny gis moll⁹⁸, s jejímž dosažením v taktu 38 se začíná uplatňovat nový tematický okruh: lyrické sólo prvních houslí, které přednášejí dvoutaktový motiv. Doprovod je veden převážně v triolovém rytmu, za pozměněné techniky smyčcové hry (*arco*). Zvláště druhé housle pak celkový zvuk zaoblují jemným figurálním „šumem“.

Stále se nacházíme v tónině gis moll, když dojde k náladové změně, která vzápětí vyústí v zajímavou harmonickou pasáž v taktech č. 44 a 45, na kterou Jaroslav Volek upozorňuje jako na mediantní sekvenci.⁹⁹

Più Andante (♩ = 60) ritard. a tempo

Akordy:	E	G	D	F	C	E _s	H ₇	E
Funkce v E:	T	m _{d6}	S	N ₆	m _s	(M _{d6})	D	T
Pasáž jako sekvence	E: T		D: S ₆		E: (M _d)		D: T	

⁹⁷ ZICH, J.: Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka. In: Živá hudba. Sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1962, str. 174.

⁹⁸ Opět terciově vzdálená tónina.

⁹⁹ VOLEK, J.: Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii. In: Struktura a osobnosti hudby. Panton, Praha 1988, str. 94 – 95.

Medianty, které tvoří kontrasty k tonálnímu centru, mohou mj. vytvářet určité mediantní vazby, řetězce – nejčastěji za účelem plynulé, klidnější modulace (modulačních mediant je hojně využito v prologu Sukovy hudby ke hře Radúz a Mahulena).¹⁰⁰ Zvláštním případem, je pak mediační sekvence, která je právě v tomto případě využita za účelem zvukově barevné modulace.¹⁰¹ Volek také upozorňuje na možný rozdílný výklad funkcí, který se mu ovšem zdá méně logický a méně přesvědčivý a který také pro ilustraci uvádí v nákresu.

Návrat vedlejšího tématu v taktu č. 46 v partu violy se nese v duchu výraznějších obměn, které souvisí především s tonálními změnami¹⁰² a novou motivickou prací. Oproti původnímu znění je zde vynecháno zopakování tématu a místo něho je využito jako gradačního prostředku motivku odvozeného z prvního taktu vedlejšího tématu. Ten je ostinálně opakován prvními houslemi (v tónině C dur – od t. 51), dokud se v taktu 54 nepřipojí **koda**.

Koda zřetelně navazuje na předchozí část. Využívá stejného motivu, který zde zaznívá unisono ve viole a violoncellech, přičemž první a druhé housle hrají opět *pizzicato* triolové figury. Stejný motivický základ navozuje pocit hladkého přechodu mezi díly, přičemž opět dochází ke změně tóniny (c moll v t. 54).

Nejzajímavěji ovšem vyznívá samotný závěr **kody**,¹⁰³ který tvoří přechod k repríze dílu **A** (takty č. 62, 63). Tvoří ho rychlý stoupající běh v prvních a druhých houslích, jejichž počáteční tóny vycházejí z nonového akordu. Tento nonový akord (*g d, a c e*) záhy utváří prostřednictvím svého rozkladu onu vzestupnou výraznou melodii hranou **ff**. Tak je zabráněno strohé jednotvárnosti, která by pro stálé opakování motivku hrozila.

Díl A': (t. 64 – 85)

Repríza dílu, jejíž úvodní takty vyznívají v poklidném **pp** o oktávu výše než původně, je výrazně zkrácena o prvních 12 taktů, zato je obohacena o zajímavou závěrečnou **kodu**. První a druhé housle vytváří staccatovou triolovou melodii (t. 80–81), která opisuje obrys měkce malého septakordu *e g h d*. Melodie vyznívá nezvykle „exoticky“. Tóny v basu vytvářejí kratičké prodlevy, jejichž souzvuky udávají tóninu (G

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 91.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 95.

¹⁰² Opět zde nalezneme střídání terciově vzdálených tónin (E dur – t. 46, C dur – t. 51, c moll – t. 54), které koresponduje s narůstajícím dynamickým napětím.

¹⁰³ Zde přichází i změna předznamenání.

dur). Tento nádherný melodický závěr, obohacený o trylky na tónikách a sextoly, které klesají a vzápětí opět stupnicově stoupají k následující tónice, vyznívá jako roztomilá hudební hříčka.

O celkovém průběhu třetí věty lze konstatovat, že v porovnání s ostatními díly Serenády, se vyznačuje navýsost lyrickou povahou, která je umocněna citlivým využíváním zvukových kvalit jednotlivých smyčcových nástrojů.

IV. věta *Allegro giocoso, ma non troppo presto, 4/4, Es dur*

Podle průběhu jednotlivých skladebných dílů lze určit, že závěrečná věta Serenády je psána v sonátové formě. Po jejím celkovém přehlednutí lze konstatovat, že byla koncipována v odlišném duchu, než první tři věty jí předcházející. Už samotný fakt, že je čtvrtá věta zkomponována v odlišné formě (předchozí věty byly psány ve velkých písňových formách A B A), celkové rozdílnosti výrazně nahrává. Zvláště v porovnání s třetí větou, která jí bezprostředně předchází, a která je velmi lyrického, volného rázu, působí její striktní rozvržení ve spojitosti s rozvernější náladou výrazně odlišně, až překvapivě.

Tato skutečnost může být pravděpodobně dána tím, že věta byla zkomponována po delší časové přestávce (čtvrtá věta vznikla až na podzim roku 1892).

Oddíl	Expozice	Provedení	Repríza	Koda
Takty	1 - 115	116 – 187	188 – 257	258 - 290
Tónina	Es	-	-	Es

Expozice

Expozici předchází krátký pětiktový úvod, který tvoří sestupný motiv akordického rozkladu, sestávající především z kvart a kvint. Nastupuje imitačně ve třech hlasech, v ostré artikulaci.

Hravý úvod předznamenává charakter celé věty (*Allegro giocoso*), ve které se úvodní motiv objeví hned v několika dalších momentech, čímž sjednocuje a upevňuje vnitřní jednotu věty.

Jaroslav Volek, který v Sukově tvorbě vysledoval několik melodických archetypů (základní jsou dva typy) poukazuje v tomto případě na jeden z nich: „Jiný archetyp se váže na moment několikrát opakovaného („tvrdošijného“) návratu skoky kvart, kvint, tercií (z obou stran) k témuž centrálnímu tónu za předpokladu „ostré“, pregnantní rytmičace celého útvaru a rychlejšího tempa i sforzátové dynamiky (začátky IV. věty Serenády *Es dur*...).“¹⁰⁴

¹⁰⁴ VOLEK, Jaroslav: Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka. In: VOLEK, Jaroslav: Struktura a osobnosti hudby. Panton, Praha, 1988, str. 255.

Hlavní osmitaktové téma (t. 6–13) nastupující v tónině Es dur je zahájeno v delších půlových hodnotách, které dodávají tématu na vážnosti a pevnosti (tomu mj. přispívají i důrazy, které jsou připsány nad jednotlivé tóny). Vzniká tak kontrast k okolním hlasům (hlavní téma zní v partu druhých houslí, které hrají *senza sord.*, čili bez dusítek), které ostinálně postupují v osminových hodnotách a působí jako jednotvárná / jednodílná doprovodná kulisa. Závěr tématu je oživen v partu viol vpádem úvodního motivku (vskutku stmelujícího „kresebného“ prvku).

The image shows three systems of musical notation for measures 6-13. The top system (measures 6-8) features a first violin part with a melodic line and a second violin part with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. The middle system (measures 9-11) continues the theme, with the second violin part showing a change in dynamics to *pp*. The bottom system (measures 12-13) concludes the theme with a final flourish in the first violin part.

Ukázka taktů 6 - 13

V průběhu hlavního tématu je využito zajímavého, symetricky uplatněného kontrastu, který se prosazuje ve všech podstatných složkách utvářející téma (melodie, dynamika, rytmus). Melodie, která v úvodu stoupá (do své oktávy) je zároveň doprovázena vzrůstající dynamikou. Naopak v následující části tématu, kdy melodie začne klesat, se i dynamika ztiší.

Stejně tak bychom se mohli zaměřit na rytmický prvek, který je zde také výrazně symetricky uplatněn. Téma na své cestě vzhůru začíná dvěma půlovými notami, které jsou vystřídány notami čtvrtovými. A opět v průběhu klesání jsou uplatněny napřed dvě noty půlové a po

nich noty čtvrtové. Téma je tedy ve všech ohledech pečlivě propracované, díky čemuž působí uceleně a stává se dobře rozpoznatelným a výrazným. Jeho následné zopakování (od t. 14 v prvních houslích) nabývá dramatictějšího rázu prostřednictvím mediantně vzdálené tóniny g moll.

Kontrastní část (od t. 22, na dominantě), tvoří gradační mezivětu, která připravuje dynamicky výraznější a zvukově hutnější uvedení hlavního tématu, které se tímto způsobem jasně výrazově vymezí (a naposledy připomene) vůči následnému vedlejšímu tématu.

Melodická linie epizody je utvářena řadou kresebných prvků, které dotvářejí její celkový charakter a jejichž prostřednictvím celá plocha plynule graduje. Prvním z nich je staccatová figurace v prvních houslích, v první půlce víceméně uplatněná jako „nenápadný“ (nevýrazný) doprovod, přesto však důležitý pro následující dění. Druhým je

chromatický postup v druhých houslích a viole, představující melodickou vlnu vytvářející stupňovitý vzestup, který se velmi výrazně uplatňuje pouze v první polovině epizody (od t. 22 do t. 28). Třetím je pak oktávový prvek, který se objevuje v partu violoncell (zde obměněn ještě o dvojí staccatové opakování poslední doby) a kontrabasu (pro obojí platí technika hry *pizzicato*). Všechny tyto prvky tvoří dohromady silný prostředek odstupňování.

Jak již bylo naznačeno výše, epizodu lze rozdělit na dvě stejně rozsáhlé části (přesněji na úvodních šest taktů a závěrečných šest taktů). V první polovině se naplno uplatňují všechny tři popsané prvky. Druhá polovina je oproti tomu ochuzena o chromatický element, který byl v první části hlavním gradačním prostředkem. Tato úloha je v následujícím oddílu svěřena prvním houslím. Ty zachovávají z původního prvku výrazný rytmus, pozmění však melodický průběh, díky kterému jejich part vynívá naléhavěji (to je způsobeno důrazným opakováním za sebou následujících tónů). Druhé housle a violy, zpočátku vedené v protimelodii, se postupně sjednotí a dohromady s ostatními party (včetně prvních houslí) zakončí epizodu prostřednictvím akordické pasáže (převážně se objevuje tónický septakord na tónech *b d f a s*), která v taktu 34 vyústí v reprízu hlavního tématu.¹⁰⁵

Hlavní téma se vrací v oktávovém zdvojení ve spodních hlasech (od t. 34). Nástup tématu v hlavní tónině zde připravila předchozí dominanta. Zdvojené, také oktávově, jsou rovněž doprovodné hlasy. Hlavní téma zazní pouze jednou, ve svém posledním taktu s malou obměnou (závěrečný tón je uveden ve své horní oktávě).

Následující úsek (o délce dvacetičtyř taktů, uvedený v tónině *es moll*) tvoří zvukově pestře utvářenou epizodu (před uvedením vedlejšího tématu). Klíčovým prvkem je pro ni čtyřtaktový motiv, jehož výrazný počátek se skládá ze čtyřikrát zopakovaného tónu *es*, a který v průběhu celého úseku prochází party violoncell a prvních houslí (podobného motivu je pak využito v závěru expozice).



Ukázka taktů 48 - 51

¹⁰⁵ Je dobré ještě zmínit malou obměnu v partu violoncell, které svým melodickým a rytmickým průběhem vytvářejí náznak synkopického rytmu.

Zajímavý doprovod je vytvořen v partu kontrabasu (ten se do tohoto momentu nijak výrazně neuplatňoval), který představuje téměř dokonalou protimelodii výše zmíněnému motivu. Epizoda vyznívá ve svém úvodu (díky čtyřtaktovému motivu) překvapivě méně „jásavě“, čímž se nápadně odlišuje od předchozího dění.¹⁰⁶ Přesto se ovšem ve svém dalším průběhu opět přemění v silně gradační, důraznou hudbu (za pomoci neustálého opakování motivu v prvních houslích), která v taktu 60 dosáhne dynamického i melodického vrcholu. Následující takty jsou už opravdovým přechodem k vedlejšímu tématu.



Ukázka taktů 66 - 73

Vedlejší téma (t. 66 - 73.), jak už bylo výše zmíněno, je spíše kantabilního charakteru (přestože jej v taktu rychlém tempu a s taktu složitým rytmem není jednoduché zazpívat). V porovnání s tématem hlavním má složitější melodický i rytmický průběh. Výrazně jej formují drobné ozdoby na prvních dobách v taktu 4 a 6 (myšleno v taktech tématu, ne celkové partitury). Jeho synkopický rytmus z něj vytváří nepravidelně znějící periodu, což mu dodává zajímavou, neobvyklou náladu.

V oblasti vedlejšího tématu je zajímavým způsobem pracováno s doprovodnými hlasy (v některých momentech tato práce vyznívá až minimalisticky). Opět je zde uplatněna různorodá technika hraní na nástroje (*pizzicato*, *staccato*, *legato*), která důkladně odlišuje jednotlivé hlasy.

V partu druhých houslí je hojně využito chromatických postupů, které jsou spolu s melodií prvních houslí a partem violoncell utvářeny na akordickém základu. Figurativní postup viol jen dotváří celkovou náladu této části. Určité změny je dosaženo v taktu 74. Zde dochází k ještě výraznějšímu „zřídnutí“ celkové faktury, za což může jednak vynechání partu kontrabasů, monotónní doprovod violy (odehrávající se po určitou dobu jen na jednom tónu) a hlavně střídavé hraní prvních a druhých houslí. Nutno zdůraznit, že

¹⁰⁶ Tato skutečnost by se dala pokládat za snahu „předznamenat“ charakter vedlejšího tématu, které je výrazně zpěvné, jemné, oproti tématu hlavnímu, které v porovnání vyznívá poněkud „tvrdě“.

v tomto momentu vyznívá vedlejší téma opravdu výrazně. Což se ukazuje jako příjemná změna oproti „obvyklé“ tematické práci, protože tato část vyznívá velmi jemně

Od t. 82 dochází k celkové změně. S vedlejším tématem je zde pracováno formou štěpení za účelem gradace (od t. 90 v partu violy a prvních houslí). Mj. jsou zde uplatněny rychlé figurativní běhy druhých houslí a doprovodné pizzicato violoncell a kontrabasů. Vše směřuje k výraznému *crescendu* a celkovému vrcholu v t. 98, kde začíná závěrečný oddíl expozice.

Závěr expozice lze označit jako naprostý zvrát (dynamický, tempový, melodický). Akordická plocha, plynoucí ve velmi pomalém tempu (*Meno mosso*, později *tranquillo*, *largamente*) a velmi mírné dynamice (*pp*), utváří statický klid, který dává vyniknout každému jednotlivému souzvuku. Následující tabulka zobrazuje celkový harmonický i tonální průběh a akordický materiál, který byl v této oblasti využit:

Číslo taktu	98	99	100	101	102	103	104
Tónina	B dur	B dur	B dur	B dur	G dur	G dur	E dur
Funkce	T	T – S	VI.	T – S	T	T - S	T – S

105	106	107	108
B dur	B dur	B dur	B dur
chromatická medianta - T	T	Chromatická medianta - T	T

109	110	111	112 – 115
B dur / Des dur	Des dur / B dur	B dur	B dur
T – chromatická medianta / T - S	S / D – chromatická medianta	Chromatická medianta - T	T

Z výše uvedeného přehledu je jasné, že závěrečná oblast expozice je vedena převážně v tónině B dur. Zajímavým jevem je ale využití chromatických mediant v taktech 105, 107, 109 – 111. V taktu č. 105 je ovšem zapotřebí využít enharmonické záměny pro tóny *cis eis gis*, které se mohou vyložit jako tónika Cis dur. Vhodnějším se však jeví přehodnotit tyto tóny na souzvuk *des f as*, což nám vytvoří chromatickou mediantu k tónině B dur. V dalších taktech pak enharmonických záměn není třeba. Chromatické medianty se zde jeví jasně: takt 107 a 109 – *des f as*, takt 110 a 111 - *d fis a*.

Mediantní vztah mezi střídajícími se tóninami (B dur – G dur – E dur – B dur – Ges dur) opět dokazuje Sukovu náklonnost k postupům v terciovém poměru.

Provedení

Provedení využívá fragmenty obou ústředních témat, která zde vystupují v zafixovaných útvarech¹⁰⁷ a jsou obměňovány pouze tonálně či imitační technikou. Doprovod zde tvoří převážně rychlé figurativní běhy v osminových hodnotách, v jednom či ve více hlasech, které dodávají celkovému vyznění nádech „zběsilosti“, rušnosti.

Začátek provedení je vypracovaný taktéž imitační technikou (využito je krátké trojhlasé fugato) ve velmi rychlém tempu (ozn. Tempo I.). Tonálně směřuje od tóniny B dur, která byla vzorová pro závěr expozice, k tónině nové - Fis dur.

V první fázi (t. 124–151) je pracováno pouze s fragmentem hlavního tématu, který střídavě prochází partem violoncell a violy, naposledy se však objeví v partu prvních houslí, patrně za účelem větší gradace.¹⁰⁸ Fragment je uváděn vždy po dvojici (již tyto dvojice jsou uváděny vzestupně – gradačně) tzn., pokud zazní např. v začátku v partu violoncell, okamžitě je na něj po odeznění navázáno partem viol. Tato podvojná uvedení jsou rázně oddělena krátkou mezihrou vytvořenou synkopovanou sestupnou melodií v prvních houslích a akordického doprovodu, který tvoří ostatní hlasy. Využití *pizzicata* v doprovodných hlasech se opět ukazuje jako výborný prostředek k odlišení jednotlivých partů.

Mezihra se vrací v rozšířené podobě (t. 137 - 149). Po odeznění fragmentů hlavního tématu připravuje příchod další části provedení, pracující s odlišným materiálem. Střídáním výrazných rytmických motivků ve vyšších a nižších hlasech (viola a violoncello vůči partu prvních a druhých houslí) - jakoby na principu „otázky a odpovědi“ – je docíleno rozpustilé, žertovné nálady. Tonální průběh této části není nijak zvlášť komplikovaný a je poměrně jasně čitelný.¹⁰⁹

Druhá fáze provedení (t. 150–175) využívá fragmentu hlavního i vedlejšího tématu. Je uvedena zajímavým rytmickým motivem ve violách, tvořícím doprovodnou figuru, která se udrží až do závěrečné části provedení, zatímco je „opřádána“ nejrůznějšími imitacemi obou témat, která v některých momentech zaznívají současně. Tato část se mj. vyznačuje výrazným využíváním dynamiky (především *ff*). Nutno uvést, že jednotlivé imitační úseky jsou uváděny velmi jasně – imitační vztahy vystupují velmi zřetelně. Pro zjednodušení je opět uvedena tabulka popisující jednotlivé nástupy fragmentů témat:

¹⁰⁷ Ty se jen minimálně v závěru střední části provedení, např. v taktech 159 a 172, upraví.

¹⁰⁸ Poprvé v partu violoncell v taktu 124 (Fis dur), záhy v taktu 126 v partu violy (Fis dur), poté takt 132 v partu violoncell (H dur), takt 134 v partu prvních houslí (H dur).

¹⁰⁹ Pro upřesnění: počátek stále v H dur, změna nastává v taktu č. 144 - Fis dur, takt 148 – As dur.

Číslo taktu	152	153	154	155
Tónina	Es dur	Es dur	Es dur	Es dur
Part	Viola, violoncello	První housle	Viola, violoncello	První housle
Druh fragmentu	Vedlejší t.	Vedlejší t.	Vedlejší t.	Vedlejší t.

158	160	161	162	163
C dur	e moll	e moll	e moll	e moll
První housle	Viola, violoncello	První housle	Viola, violoncello	První housle
Hlavní t.	Vedlejší t.	Vedlejší t.	Vedlejší t.	Vedlejší t.

164	166	168	170	172	174
e moll	C dur	F dur	F dur	H dur	H dur
Viola, violoncello	První housle	První housle	První housle	První housle	První housle
Hlavní t.	Hlavní t.	Vedlejší t.	Hlavní t.	Vedlejší t.	Hlavní t.

Závěr provedení (od taktu 176) má ve svém úvodu výrazně sestupný charakter a je obohacen hojnou chromatičností. Dochází zde k celkovému ztišení a zpomalení, díky kterému pak v t. 180 zřetelně vyzní kvartový motivek, který byl použit již v části reprízy v expozici (t. 74 a dál) a je odvozený z úvodních tónů expozice. V partu prvních houslí se objeví také další výrazný motiv z oblasti expozice (z t. 45 - 48: motiv s opakovaným tónem a jen malým melodickým zvlněním). Zde zaznívá jen mírně obměněný: v závěru stoupá, zatímco v původní podobě melodie klesala. Suk tyto motivky připomíná zcela záměrně proto, aby zdůraznil, že se repríza expozice blíží.

Repríza

Repríza (od. t. 188) je uvedena hned ve svém začátku tónickým kvartsextakordem tóniny Es dur (ke změně dojde v taktu 192 na tóninu Ges dur). Má zkrácenou, „nahuštěnou“ podobu, která začíná velmi brzy gradovat a měnit se v samotný závěr skladby (který je ještě doplněn o Kodu).

Je zkrácena o úvodních pět taktů (hlavní téma tedy navazuje bezprostředně na závěrečný oddíl provedení). Jednotlivá témata jsou uváděna těsně za sebou, bez jakýchkoli

mezivět, které byly v expozici poměrně významným výrazovým prvkem. Samotná podoba témat je také pozměněna. V obou případech chybí závěrečné takty (ze symetrické osmitaktové periody hlavního tématu se tak stala pětiaktová perioda, vedlejší téma také zůstává „nedopovězeno“ (tímto způsobem je navozen pocit většího napětí, který nutí posluchače k závěru skladby zbystřit pozornost).

Výrazné stupňování od t. 210 je způsobeno imitacemi hlavy vedlejšího tématu v partu viol, které se dostává zřetelné rytmizace (viz. t. 212, 215). Staccatový doprovod ostatních nástrojů spolu se synkopicky vedenými druhými houslemi zhušťuje fakturu a dodává jí kompaktní zvuk, který dynamicky vygraduje v t. 218 na septakordu tóniny B dur.

Závěrečná oblast reprízy (t. 218 – 257, tónina B dur) je ve svém úvodu rozvinuta do jásavé, „vítězné“ podoby (která ovšem naplno vyzní až v reprízní Kodě) prostřednictvím známého čtyřtaktového motivu s výraznou hlavou.¹¹⁰ Díky jeho široce vystavěnému zvuku nabývá oblast vrcholu (t. 230 – 237, tónina es moll).

Nejpůsobivějším momentem reprízy je reminiscence hlavního tématu první věty Serenády, která se za intenzivního *fff* ozve v taktu 240 v partu prvních houslí a je následně imitována v partu viol za výrazně slabší dynamiky.

Závěrečný kvintakord z tóniny C dur (protažený korunou) je symbolickým zakončením reprízy. Ta je totiž obohacena o „triumfální“ **Kodu**, v jejímž zběsilém tempu jsou připomenuty úryvky z obou ústředních témat¹¹¹, které jsou doplňovány rychlými figurativními běhy doprovodných hlasů.

Hudební tok finální věty Serenády je dosti pestře utvářen. Obě ústřední témata jsou vystavěna v úmyslném kontrastu – hlavní téma jako výrazné, pevné, průbojné, vedlejší pak jako kantabilní, jemné. Z tohoto rozdílu pak vyrůstají odlišnosti celkového pojetí oblasti hlavního a vedlejšího tématu. Oblast hlavního tématu je prezentována jako průrazná, plná, místy dramatická hudba. Oblast vedlejšího tématu je posluchači předložena ve formě měkké až subtilní hudby (což je z velké části způsobeno rafinovaným využitím jednotlivých nástrojů). Obě tyto části jsou však propojeny neustálým osminovým ruchem některého z doprovodných hlasů, což působí jako stmelovací prvek, který oddíly plynule spojuje.

¹¹⁰ Bylo s ním pracováno v expozici, v mezivěť před uvedením vedlejšího tématu.

¹¹¹ V taktu 274 vedlejší téma a v taktu 282 hlavní téma - obojí v partu violoncell a kontrabasů.

Provedení je v základu vystavěno na imitační technice, působí tedy jasně a přehledně. „Grandiózní“ finále, které zazní v plné síle, je řádným zakončením sonátového útvaru i celé čtyřvěté skladby.

Vazby tematického materiálu

V předešlých kapitolách byly analyzovány jednotlivé věty Smyčcové serenády. Je však důležité chápat je jako celek, který utváří celistvé osobité hudební dílo.

Serenáda je utvářena jako dílo odlehčeného charakteru (v porovnání např. se symfonií). Její „jednoduchý“, čistý výraz odráží strukturu a charakter témat, ze kterých je pak čerpáno v průběhu kompozice jednotlivých vět. Toto platí hlavně pro první tři věty. Čtvrtá věta se svým formovým rozvržením (sonátová forma) tomuto hledisku částečně vymyká, přestože ani její „hudba“ není utvářena jako komplikovaná struktura.

Bohatý tematický materiál Serenády je utvářen jednotným způsobem. Témata jsou vystavěna symetricky (jako osmitaktová periody, výjimku tvoří témata 3. věty, která jsou čtyřtaktová), což dodává jejich výrazu vyváženosti a ucelenosti. Témata hlavních částí vykazují určitou vnitřní souvislost, která k sobě ústřední témata pojí (myšleny jsou první témata obou vět – takty 1 až 8). Obě představují osmitaktovou periodu, jejíž synkopický začátek výrazně dokresluje rytmický ráz úvodních taktů. Jisté podobnosti vykazuje také intervalová struktura: v úvodu zaznamenáme stejný terciový sestup doplněný o sekundu, která v první větě je vedena směrem dolů, v druhé je užita v inverzní podobě.

Ve stejném inverzním poměru pak lze porovnat také pátý až šestý tak hlavních témat první a druhé věty: sekundový sestup první věty po tónech $g' f' es'$ je u druhé věty nahrazen tóny $b' c' d'$. Další postup je u obou témat opět totožný – kvintový krok, na nějž navazuje sekundový sestup k závěrečnému tónu.

Synkopický rytmus využívá také téma hlavní části třetí věty. Není sice uveden hned v úvodu fráze (nýbrž v jejím středu), přesto působí jako silný prvek, který tématu dodává na hybnosti (vnitřní dynamice). To je právě u třetí věty žádané, vzhledem k tomu, že je vedena ve velmi pomalém tempu *Adagio*.

Hlavní téma věty čtvrté bylo popsáno jako průbojné, důrazné. Vyznačuje se širším melodickým obloukem, jehož intervalová struktura se blíží stavbě témat středních dílů první i druhé věty (přestože je nekopíruje nijak přesně). Opět je zde užito synkopického ozvláštnění rytmu v jeho čtvrtém taktu.

Témata středních dílů vět jsou pak utvářena v jistém kontrastním vztahu k tématům předcházejícím. Nejvíce to platí pro druhou a čtvrtou větu. U čtvrté věty je míra kontrastu dána především formovým rozvržením sonátové formy, vyžadující výraznější odlišení vedlejšího tématu od tématu hlavního. Druhá věta je pak celá vystavěna na protikladně

vedených oddílech a udržuje si největší samostatnost a je utvářena velmi rozmanitě. U první a třetí věty tak význačné rozdíly nenalzáme, nejspíše proto, že si stále udržují více či méně podobný charakter. Jejich „hudba“ plyne v náladě, kterou nastolila ústřední témata. Druhá věta se mění z oddílu na oddíl, téměř z taktu na takt.

Vedle příbuznosti samotných témat, představují zřetelný sjednocující prvek reminiscence určitých částí témat – především první fráze (motiv) úvodního tématu první věty, která zazněla ve druhé větě (v závěrečné kodě středního dílu) a v repríze čtvrté věty.

Tematická práce zahrnuje především návraty témat a jejich štěpení. S vyčleněnými fragmenty je pak pracováno převážně imitačně. Této polyfonní techniky je výrazně užito v provedení čtvrté věty Serenády, které je na ní v podstatě vybudováno.

Podrobné časové rozčlenění skladby

Následující tabulka detailně zachycuje časový rozsah skladby a jejích částí a slouží jako doplnění celkové analýzy. Díky tomuto přehledu si lze lépe uvědomit poměrové vztahy rozebíraných oddílů a dosáhnout tak komplexní představy o skladbě.

1. věta:

Skladebné části	Délka v počtu taktů	Délka v počtu taktů vyjádřeno v %	Trvání ve vteřinách	Trvání ve vteřinách vyjádřeno v %	Časový rozsah v %
A	35	28	89	22	25
B	32	26	89	22	24
M	12	10	44	11	10,5
A'	31	25	97	24	24,5
k	13	11	82	21	16

2. věta:

Skladebné části	Délka v počtu taktů	Délka v počtu taktů vyjádřeno v %	Trvání ve vteřinách	Trvání ve vteřinách vyjádřeno v %	Časový rozsah v %
A	73	24	72	21	22,5
B	112	36	152	44	40
m	32	10	32	9	9,5
A'	65	21	64	18	19,5
k	29	9	26	8	8,5

3. věta:

Skladebné části	Délka v počtu taktů	Délka v počtu taktů vyjádřeno v %	Trvání ve vteřinách	Trvání ve vteřinách vyjádřeno v %	Časový rozsah v %
A	29	34	283	46	40
B	34	40	125	20	30
A	22	26	213	34	30

4. věta:

Skladebné části	Délka v počtu taktů	Délka v počtu taktů vyjádřeno v %	Trvání ve vteřinách	Trvání ve vteřinách vyjádřeno v %	Časový rozsah v %
Expozice	115	40	203	45	42,5
Provedení	72	25	97	21	23,5
Repríze	70	24	117	26	25
Koda	33	11	38	8	9,5

Celkové rozčlenění skladby:

Věty	Délka v počtu taktů	Délka vyjádřeno v %	Trvání ve vteřinách	Trvání vyjádřeno v %	Časový rozsah v %
1. věta	123	15	401	22	19
2. věta	311	38	346	19	29
3. věta	85	11	621	34	22
4. věta	290	36	455	25	30

Dvořákův odkaz

Návaznost na dílo Sukova učitele je v mnohých ohledech patrná. Uváděné citace z díla Zdeňka Sárdeckého *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, který skladbu často srovnává s dílem Antonína Dvořáka, některé společné rysy odhalily. Přesto však zde uvedeme ještě několik postřehů, které se k této problematice vážou, abychom si mohli dotvořit kompletní obraz o předkládaném díle, které si získalo celosvětovou popularitu. Předkládáme však, že cílem práce je poukázat na skladbu jako na autonomní dílo mladého dozrávajícího skladatele, jehož osobitá hudební řeč dostává v Serenádě jasných obrysů.

Formový rozvrh jednotlivých vět mohl Suk převzít právě od svého učitele. Pokud se blíže podíváme na Dvořákovu Smyčcovou serenádu E dur op. 22 (z roku 1875) najdeme v ní analogicky vystavěné věty (rozdíl je samozřejmě v počtu vět, Dvořákova skladba je tvořena pěti, Sukova pak čtyřmi větami) – první čtyři jsou komponovány jako velká forma ABA, pátá je ve formě sonátové.

Další nápadný ekvivalent je možno nalézt ve způsobu, jakým jsou jednotlivé věty charakterově utvářeny. U Dvořáka je první věta založena na kantabilním stylu, druhá jako pomalý waltz, třetí věta hýří humornou náladou, čtvrtá je utvářena lyricky, pátá pak jako bujné energické finále. U Suka – první věta kantabilní charakter, druhá věta (ekvivalent Dvořákova třetí) rychlá – humorná, třetí věta lyrická, čtvrtá závěrečné velkolepé finále. Je tedy znát, že Suk se v kompozici mohl opřít o určitý základ, který poskytl jeho skladatelský „ideál“.

Dalším společným rysem, který stojí za zmínku, je výběr tónin, ve kterých jsou věty koncipovány. U Dvořáka převládají tóniny s křížky (E dur, cis moll, A dur) s jedním vybočením do tóniny s jedním béčkem – F dur (třetí věta). U Suka jsou to tóniny s béčky (Es dur, B dur) opět s jedním vybočením – ovšem do tóniny s jedním křížkem G dur (třetí věta). Odpovídající změna u třetí věty je dalším ukazatelem žakovy inspirace.

Nejmarkantněji pak tato inspirace vyznívá v Sukově díle - v druhé větě. Ona jakoby zvláště, trochu nepatříčně přikomponovaná zasněná část *x* ke konci části **A** (začátek v taktu 58) je v podstatě „opsaný“ začátek Dvořákovy druhé věty - typický „houpavý“ melodický pohyb v prvních houslích, podbarvený mollově vyznívajícými důrazy v doprovodných hlasech.

Návaznost těchto dvou děl je vskutku patrná. Stejně jako byl u Suka popsán v mnohých momentech „neklidný“ osminkový doprovod, tak i u Dvořáka je tento prvek

patrný. Naproti tomu však je nutno podotknout, že např. v oblasti dynamiky se Dvořák jeví střídmějším, dynamické předěly jsou u něj uskutečňovány plynulým přechodem – typická Sukova zlomová dynamika se u něj neuplatňuje.

Závěr

Sukovo rané kompoziční období se vyznačuje velkou náklonností k instrumentální hudbě.¹¹² Tato náklonnost měla kořeny nejspíš v jeho rodném kraji, kde se již jako malý chlapec hojně setkával s nástrojovou hudbou prostřednictvím působení křečovické kapely.

Jeho vrozený talent byl soustavně rozvíjen nejprve otcem, později na pražské konzervatoři řadou výborných kantorů, mezi kterými vyčníval skladatelský velikán Antonín Dvořák. Ten Suka připravil na dráhu profesionálního skladatele.

Už z raných děl Suka bylo jasně znát, že se na poli klasické (artificiální) hudby formuje nová umělecká osobnost. Velice výrazným instrumentálním dílem té doby je zde předložená Smyčcová serenáda Es dur, op. 6 z roku 1892. Ta díky své ucelené formě a bohaté hudební invenci (vyrůstající z vynalézavé instrumentace a harmonických postupů) stojí na začátku Sukova nového (zralého) kompozičního myšlení.

Ve své struktuře dílo vychází z tradičně vystavěných forem klasicistního charakteru. V souvislosti s procesem vývoje skladatelovy hudebné řeči označil Vladimír Helfert Suka za zjev tradiční, nerevoluční, který jde ve své tvorbě „do hloubky“.¹¹³ To, že se skladatel drží tradičních, nerevolučních postupů v oblasti forem je právě u raných Sukových děl (jako je Serenáda) způsobeno určitou „nezkušeností“ – skladatel se ve svých začátcích kompozičním postupům učí, dostává od svého učitele „úkoly“ (viz pobídnutí ke kompozici Dvořákem).

Helfertovu popisu Serenáda zcela odpovídá. Je vystavěna na velkých formách ABA a sonátovém půdorysu, ve svém obsahu a výpovědi jednotlivých vět, jejich motivů, myšlenek a dodatků, míří velmi hluboko – do podstaty hudby. Vše je propracováno do posledního detailu.

Přesto však se Serenáda svým periodickým, symetrickým založením odlišuje od jiných raných Sukových děl jako je např. *Smyčcový kvartet B dur op. 11* nebo *Fantazie pro housle a orchestr op. 24*, která se přiklání k volnější deklamaci melodické linky uvolněné z periodické stavby. Ze *Smyčcového kvartetu B dur op. 11* uveďme několik příkladů: v první větě v expozici je hlavní téma vystavěno jako sedmitaktové neperiodické, vedlejší téma v téže větě je třináctitaktové, taktéž neperiodické; v druhé větě v části A je ústřední

¹¹² Např. Balada d moll pro smyčcové kvarteto z roku 1890, Kvartet a moll pro klavír, housle, violu a violoncello, op. 1, Dramatická ouvertura, op. 4

¹¹³ In: Kol.: Dějiny české hudební kultury 1890/1945., I. 1890/1918. Academia, Praha 1972, str. 155

téma neperiodické, pětiaktové atd. V díle *Fantazie pro housle a orchestr op. 24* vyzdvihneme reprízu myšlenky dílu A, ve které je vedlejší téma devítitaktové a hlavní jedenáctitaktové.

Propracovaná a do detailu promyšlená instrumentace spolu s dynamickými zlomy jsou dalšími příznačnými rysy Sukových kompozic. Serenáda ani v tomto ohledu není výjimkou. Zvláště „vášnivě“ dynamické předěly, které zrcadlí Sukovu náklonnost k evoluční hudbě, jsou tak markantní, že posluchače zaujmou na první poslech.

Studium harmonických jevů v Serenádě bylo konfrontováno s Šínovou a Volkovou studií.¹¹⁴ Šín popsal tvorbu Josefa Suka sice již s ohledem na pozdější tvorbu, přesto však mnoho z jeho postřehů je možné sledovat i v díle zde analyzovaném. Jedná se především o průchodné tóny, využívání sledů akordů v terciové příbuznosti a kombinace akordů jako dvou trojzvuků.

Zajímavostí je, že například nónové akordy, které Šín popsal jako zřídka používané v Sukově tvorbě, jsou zde uvedeny hned několikrát, ovšem často bez tercie, která udává tónorod (nejvíce je jich užito ve třetí větě skladby). Toto záměrné znejasňování dur/mollového určení je právě tím momentem, který dodává Sukově hudbě volnosti a tonální svobody (harmonie tak není vázaná k jedné stupnici).

Velice významným harmonickým momentem je pak předložený sled zvětšených kvintakordů v druhé větě, nebo opět ve větě třetí využití mediačních sekvencí, které popsal Volek. Tyto momenty nastiňují, že Serenáda přestože je řazena svou datací do raného období skladatelovy tvorby, je i tak nositelem význačných pokrokových myšlenek a skladebných postupů, které se staly pro Sukovu tvorbu příznačnými.

Serenáda je často předkládána jako lyrické dílo. Její lyrismus se zračí v emocionálně pojatých melodických obloucích témat, v harmonickém průběhu myšlenek (každé z témat je utvářeno na jedinečném harmonickém základu, který je vždy trochu ozvláštněn – nenajdeme zde prostou kadenci T S D T) a hlavně v citlivé instrumentaci a vášnivé dynamice.

Ač vystavěna na klasickém, symetrickém podkladu, je Serenáda dílem nového začátku. I když je zčásti ještě ovlivněna Antonínem Dvořákem, Suk v ní Dvořákův odkaz

¹¹⁴ Míňeno je: ŠÍN, O.: O hamonice v Sukově díle. In: KVĚT, J. M.: Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 405 – 411 a VOLEK, J.: Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii. In: Volek, J.: Struktura a osobnosti hudby. Panton, Praha 1988, str. 70–102.

formuje po svém. Nezůstává ve stínu svého učitele, ale jasně a zřetelně předvádí zárodky nové hudební řeči.

Literatura

- Budiš, R.: Josef Suk: Výběrová bibliografie. Kniha, Praha 1965
- Berkovec, J.: Josef Suk. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1956
- Fukač, J., Poledňák, I.: Hudba a její pojmoslovný systém. Academia, Praha 1981
- Hoffman, K.: Vzpomínky na blažené doby soužití s mistrem Josefem Sukem. In: Tempo, 1934, roč. 13, č. 5
- Hlobil, E.: O Josefu Sukovi. Vzpomínky a úvahy. In: Tempo, 1934, roč. 13, č. 5
- Janeček, K.: Hudební formy. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955
- Janeček, K.: Tektonika. Nauka o skladbě skladeb. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1968
- Jirák, K. B.: Nauka o hudebních formách. Panton, Praha 1985
- Květ, J. M.: Josef Suk. Studie a vzpomínky. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935
- Květ, J. M.: Živá slova Josefa Suka. Praha 1946
- Nouza, Z., Nový, M.: Josef Suk. Tematický katalog skladeb. Editio Bärenreiter, Praha 2005
- Očadlík, M.: *Svět orchestru*. Svoboda, Praha 1995
- Pečman, R.: Josef Suk a hudební secese. Koncertní oddělení PKO, Brno 1980
- Picka, Fr.: Koncert v Táboře - Sukova serenáda. In: Dalibor, r. 7, 1894, č. 1
- Pičman, O.: *Lidská tvář Josefa Suka*. Polygos, Benešov 2002
- Kol.: Poslouchejte s námi. Státní hudební vydavatelství, Praha 1961
- Sádecký, Z.: Josef Suk, velký pokračovatel v díle klasiků české hudby. In: Hudební rozhledy, 1954, roč. 7, č. 1
- Sádecký, Z.: Lyrismus v tvorbě Josefa Suka. Academia, Praha 1966
- Stecker, K.: Formy hudební. Karel Valčena, Mladá Boleslav 1905
- Stratilková, M.: Josef Suk: *Smyčcový kvartet B dur, op. 11*, Olomouc 2001
- Svobodová, M. (ed): Josef Suk. Dopisy nejbližším. Supraphon, Praha 1976
- Šourek, O.: Skladby Josefa Suka. In: Hudební revue, 1914, roč. 7, č. 4, 5
- Šourek, O.: Josef Suk: K 80. výročí narození. Hudební rozhledy: časopis Svazu československých skladatelů. 1954, roč. VII, č. 1
- Štěpán, V.: Novák a Suk. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1945
- Štědroň, M.: Formování hudby. Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2003

- Teichman, J.: Z českých luhů do světa. Průkopníci české hudby. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959
- Volek, J.: Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka. In: Volek, J.: Struktura a osobnosti hudby. Panton, Praha 1988
- Volek, J.: Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii. In: Volek, J.: Struktura a osobnosti hudby. Panton, Praha 1988
- Volek, J.: K sémantice zvětšeného kvintakordu v hudební řeči Josefa Suka.: In: Opus Musicum. (Fukač, J., Majer, J) 1985, roč. XVII, č. 8
- Vratislavský, J.: České kvarteto. Supraphon, Praha 1984
- Zich, J.: Instrumentace Smyčcové serenády, Josefa Suka. In: Živá hudba. Sborník prací Hudební fakulty Akademie múzických umění, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1962
- Kol.: Dějiny české hudební kultury 1890/1945., I. 1890/1918. Academia, Praha 1972
- The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. (Sadie, S. – ed.) Macmillan Publishers, London 1980
- Slovník české hudební kultury. (Fukač, J., Vysloužil, J. – ed.) Supraphon, Praha 1997

Resumé

Smyčcovou serenádou *Es dur*, op. 6, která vznikla v létě a na podzim roku 1892, uzavřel Josef Suk svá žakovská léta. Přes mladý věk skladatele se tato kompozice řadí mezi jeho nejpůsobivější díla, která mu získala mezinárodní ohlas a přízeň laického i vzdělaného publika.

Vznikla z popudu Antonína Dvořáka, který nadaného skladatele několik let vedl a utvářel v oblasti kompozice. Četná pojednání, která o díle vyšla, se vždy zaměřovala spíše na okolnosti osobního kontextu vzniku díla. Samotné skladby si všímala spíše okrajově. Přesto byla vždy hodnocena jako vyzrálé dílo, překypující mimořádnou hudební invencí, které se vlivu svého učitele snaží oprostít.

Suk v ní shrnuje veškeré své dosavadní zkušenosti, které na poli kompozice během šestiletého studia na konzervatoři získal. Nemalou pomocí mu v tomto případě byla i jeho dokonalá znalost houslové hry, které se věnoval od útlého dětství, nejprve pod vedením svého otce, později na konzervatoři pod vedením Antonína Bennewitze. Jeho několikaletá zkušenost na pozici houslisty orchestru konzervatoře, později Českého kvarteta, pod vedením Hanuše Wihana, také přispěla k barevně působivému využití instrumentace, kterou se *Serenáda* vyznačuje.

Dílo se stalo důležitým krokem ve vývoji Sukovy svébytné hudební řeči. Skladatel v něm představil svůj obrovský hudební potenciál, který pak naplno rozvinul v pozdějším významném díle *Radúz a Mahulena* (1896).

Summary

Through the stringed serenade *Es dur*, op. 6 that came into existence in summer and in autumn in 1892, Josef Suk closed his school age. In accordance to the composer's young age, this composition is between his most impressive art-pieces that brought him a universal public acceptance and respect of laic and educated audience.

It started up from the urge of Antonin Dvorak who leaded and formed the talented composer in the field of composition for many years. The numerous essays that has been published, has been concentrated the most to the circumstances of the personal context of the art-piece creation. The mere composition has been considered only marginally. But despite of this, it was always valuated as an excellent art-piece full of outstanding music invention trying to disengage of the effect of the teacher.

Mr. Suk summarizes by it his all previous experience which he obtained in the field of composition during the six years of study at academy of music. The perfect knowledge of playing the violin helped him in this case. He was addicted to this from his early age, firstly, it was under the direction of his father, afterwards at the academy of music under the direction of Antonin Bennewitz. His multiyear experience from the position of a fiddler in the orchestra at the conservatory, later on Czech quartet under the direction of Hanus Wihan, helped him to the colourful usage of the instrumentation by which the serenade is characterized.

The art-piece became an important step of the Suk's music speech. The composer introduced his huge music potential in it which he developed more afterwards in the later well-known art-piece named *Radúz a Mahulena* (1896).

Zusammenfassung

Mit der Streichserenade Es dur, Op.6, die im Sommer und im Herbst 1892 entstanden ist, hat Josef Suk seine Schülerjahre abgeschlossen. Trotz dem jungen Alter des Komponisten wird diese Komposition zu seinen eindrucksvollsten Werken gezählt, die ihm den internationalen Ruhm und die Gunst sowohl des Laienpublikums als auch des gebildeten Publikums gewonnen haben.

Sie ist aus Antrieb von Antonín Dvořák der den begabten Komponisten einige Jahre geführt hat und im Bereich der Komposition geformt hat. Zahlreiche Abhandlungen, die über das Werk erschienen sind, haben sich eher auf die Umstände des persönlichen Kontextes der Entstehung des Werks orientiert. Das Musikstück selbst haben sie eher zweitrangig berücksichtigt. Trotzdem wurde es immer als ein reifes Werk geschätzt, das vor einer außerordentlichen Invention übersprudelt, das sich bemüht, sich vom Einfluss seines Lehrers zu befreien.

Suk sammelt darin alle seine bisherigen Erfahrungen, die er während des sechsjährigen Studiums am Konservatorium gewonnen hat. In diesem Fall war auch seine vollkommene Kenntnis des Geigenspiels eine nicht geringe Hilfe, er hat sich von klein auf dem Geigenspiel zuerst unter Leitung seines Vaters, später am Konservatorium unter Leitung von Antonín Bennewitz gewidmet. Seine einige Jahre dauernde Erfahrung auf der Position des Geigers im Orchester des Konservatoriums, später des Quartetts České kvarteto (Böhmisches Quartett) unter Leitung von Hanuš Wihan hat zur farbig wirkungsvollen Ausnutzung der Instrumentation beigetragen, durch die die Serenade gekennzeichnet wird.

Das Werk ist zu einem wichtigen Schritt in der Entwicklung von Suks eigenartiger Musiksprache. Der Komponist hat darin sein riesiges Musikpotenzial vorgestellt, das er dann mit voller Kraft in seinem späteren bedeutenden Werk Radúz und Mahulena (1896) entfalten hat.

PŘÍLOHA