

**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 28. 4. 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

1. Úvod .....	5
2. Stav bádání .....	6
3. Kontext vývoje formového žánru serenáda .....	12
4. Kontext vzniku díla.....	15
4.1. Biografický kontext .....	15
4.2. Kompoziční kontext.....	18
5. Analýza Smyčcové serenády Es dur, op. 6.....	21
5.1. I. věta Andante noc moto, 4/4, Es dur:.....	21
5.2. II. věta Allegro man in troppo e grazioso, 3/4, B dur: .....	28
5.3. III. věta Adagio, 4/4, G dur:.....	34
5.4. IV. věta Allegro giocoso, ma non troppo presto, 4/4, Es dur .....	39
6. Závěr.....	45
7. Literatura .....	47
8. Resumé .....	49
Summary.....	50
Zusammenfassung .....	51
9. Příloha	

## 1. 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 Brahmse a přineslo Sukovi mezinárodní úspěch.

Text práce je obsahově rozdělen do dvou hlavních částí, z nichž první reflektuje souvislosti vzniku kompozice a formového žánru serenády a snaží se o klasifikaci doposud sepsaných hudebně-teoretických pojednání, vztahujících se k tématu. Druhá část práce je pak věnována samotné analýze díla, přičemž svým rozsahem celé práci dominuje.

Pro snazší orientaci v textu je přiložena partitura díla.

## 2. Stav bádání

Serenádu pro smyčcový orchestr Es dur, op. 6, napsal Josef Suk (1874 – 1935) v roce 1892 a je věnována Emanuelu Chválovi.<sup>1</sup> Dílem, jímž uzavřel svá studentská léta na konzervatoři, vytvořil odrazový můstek pro novou svébytnou tvorbu let pozdějších – representovanou zejména scénickou hudbou k Zeyerově dramatické pohádce *Radúz a Mahulena* (1896)<sup>2</sup>. 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*.<sup>3</sup>

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 Bennewitzem<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.“<sup>6</sup> Autor však neuvádí, že na koncertě v Táboře zazněly pouze první dvě věty Serenády. Ve stejném čísle pak vyšla v rubrice Z koncertní síně velice příznivá kritika Sukovy serenády. Autor píšící pod značkou Hda napsal o Sukovi, že: „je to mistr, který splnil dodnes již všechny povinnosti,

---

<sup>1</sup> Hudební kritik (1851–1924) a blízký přítel Josefa Suka

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

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 82

<sup>4</sup> OČADLÍK, M.: *Svět orchestru*. Svoboda, Praha 1995, str. 425

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

<sup>6</sup> Srov.: PICKA, Fr.: *Koncert v Táboře - Sukova serenáda*. Dalibor, r. 7, 1894, č. 1, str. 50 - 51

jež od dokona lého skladatele vyžadujete.“<sup>7</sup> 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.“<sup>8</sup> 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*.<sup>9</sup>

V Hudebním revue z roku 1914 se Karel Hoffmeister<sup>10</sup> 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 Brahmsa.“<sup>11</sup> 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.“<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.).<sup>14</sup>

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<sup>15</sup>. Mimo jiné ji řadí ke kompozicím, které jsou prosty nádechu sklíčenosti starších děl, a poukazuje na její

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 132

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 86

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

<sup>10</sup> Hudební skladatel, klavírista a pedagog pražské konzervatoře

<sup>11</sup> Srov.: HOFFMEISTER, K.: *Josef Suk*. Hudební revue, r. 7, 1914, č. 4, 5, str. 169

<sup>12</sup> Tamtéž, str. 169

<sup>13</sup> Srov.: ŠOUREK, O.: *Josef Suk*. Hudební revue, r. 7, 1914, č. 4, 5, str. 187

<sup>14</sup> Srov.: *Sukovo dílo v chronologickém pořádku*. Hudební revue, r. 7, 1914, č. 4,5, str. 190

<sup>15</sup> ŠOUREK, O.: *Josef Suk: K 80. výročí narození*. Hudební rozhledy: časopis Svazu československých skladatelů. 1954, roč. VII, č. 1, str. 7 - 11

všeobecný úspěch: „*Smyčcová serenáda Es dur*, op. 6, řada *klavírních skladeb* op. 7, v čele se světově proslulou *„Písni lásky“*, a *klavírní kvintet g moll* op. 8, přesvědčivě dokazují, že Sukovo nitro se nyní oprostíuje 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.“<sup>16</sup>

Následný rozlehlý desetistránkový článek Zdeňka Sádeckého *Josef Suk, velký pokračovatel v díle klasiků české hudby* popisuje Suka jako: „...skladatele velkého melodického nadání...“<sup>17</sup> 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, domýšlením hudby Dvořákovy, svůj přístup k české zpěvnosti, daleko průkazněji než ještě v pozdějším, již zmíněném kvintetu a v klavírních skladbách...“<sup>18</sup>

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 (Dvořákovu pobídku), 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 s partiturou.<sup>19</sup> 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.“<sup>20</sup> Květ zdůrazňuje, že se v díle nenachází žádné přímé ohlasy na Dvořáka, přestože jej označuje

---

<sup>16</sup> Tamtéž, str. 8

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

<sup>18</sup> Tamtéž, str. 15

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

<sup>20</sup> Tamtéž



za: „dílo dvořákovské svou jasnou, zdravou náladou.“<sup>21</sup> A neopomíjí ani roli, kterou při kompozici díla sehrála dcera Antonína Dvořáka, Otilka.

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.<sup>22</sup> 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 týmž způsobem získávali skladatelé zkušenosti s nástrojovým materiálem odedávna.“<sup>23</sup> V první kapitole se věnuje jednotlivým hlediskům, podle kterých lze instrumentaci určité skladby zkoumat,<sup>24</sup> ve druhé pak podrobně uvádí rozdílné způsoby hry na smyčcové nástroje, kterých je možno využít<sup>25</sup> a 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 tvorby<sup>26</sup>, 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.<sup>27</sup> Podává i částečný harmonický rozbor, přičemž vyzdvihuje nejzajímavější místa skladby.

---

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 82

<sup>22</sup> 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

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 165

<sup>24</sup> Jsou to hlediska estetická a technická.

<sup>25</sup> Uvádí zde smyky, při kterých zůstává ležet smyčec na struně: legato, détaché, tremolo, portamento, martelé, a smyky skákavé: spiccato, sautillé, col legno atd.

<sup>26</sup> SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Akademia, Praha 1966, str. 5

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 256

V souhrnném díle *Dějiny české hudební kultury*, kde je Sukovu životu a dílu věnována celá jedna kapitola, je Serenáda řazena mezi mladistvá díla<sup>28</sup>, která jsou psána: „... se vzácnou kompoziční a výrazovou jistotou.“<sup>29</sup> Jako výrazné pozitivum je zde vyzdvihnuto 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*<sup>30</sup> 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.

Mirko Očadlík svým souhrnným dílem *Svět orchestru. Průvodce českou orchestrální tvorbou* podává svědectví o tvorbě autorů české předklasické, až soudobé éry.<sup>31</sup> Josefu Sukovi se zde věnuje prostřednictvím životopisu a rozborem jeho několika známějších děl<sup>32</sup>, mezi nimiž nechybí ani Smyčcová serenáda<sup>33</sup>. 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.“<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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

---

<sup>28</sup>ŠÁDECKÝ, Z., LÉBL, V.: *Josef Suk*. In: Kol.: *Dějiny české hudební kultury 1890/1945., I. 1890/1918*. Academia, Praha 1972, str. 153 - 156

<sup>29</sup> Tamtéž

<sup>30</sup> VRATISLAVSKÝ, J.: *České kvarteto*. Supraphon, Praha 1984, str. 20

<sup>31</sup> OČADLÍK, M.: *Svět orchestru. Průvodce českou orchestrální tvorbou*. Svoboda, Praha 1995

<sup>32</sup> 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

<sup>33</sup> Tamtéž, str. 422 - 425

<sup>34</sup> OČADLÍK, M.: *Svět orchestru. Průvodce českou orchestrální tvorbou*. Svoboda, Praha 1995, str. 425

<sup>35</sup> The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. (Sadie, S. – ed.) Macmillan Publishers, London 1980, str. 685

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.

### 3. Kontext vývoje formového žánru<sup>36</sup> serenáda<sup>37</sup>

Označení „serenáda“ svým slovním původem odkazuje k francouzskému výrazu sérénade, které má základ v italském serenata (adj. sereno = jasný). Termín serenata byl od 16. století vztahován k hudební produkci pořádané večer, pod širým nebem (italsky al sereno) jako výraz úcty či náklonnosti. Tato představení byla povětšinou vokálního charakteru (příklad Orazio Vecchi *Selva di varia ricreatione*, 1590), případně vokálně instrumentálního.

Povahou zapadá serenáda do sféry lehčí zábavné hudby a svým určením mohla sloužit jako komorní hudba při dvorských či měšťanských slavnostech, popřípadě jako zvuková kulisa.

V 17. století nabyla serenáda velké obliby, zvláště často byla užívána při slavnostních příležitostech jako oslavná hudba pro vokálně instrumentální seskupení. Ke konci století se stala hojně užívanou serenáda v čistě nástrojovém obsazení. Takovýto typ představuje např. serenáda Heinricha Bibera *Der Nachtwächter*, či skladba Pavla Josefa Vejvanovského *Serenate e sonate*.

V období vrcholného baroka se provozovaly velké oslavné serenády smíšeného obsazení na oslavu šlechtických mecenášů. Tyto hudební produkce se sborem, sóly a orchestrem měly podobu scénického kostýmového koncertu (např. F. V. Míča, J. D. Zelenka).

Původně měly většiny serenády jisté ustálené pořadí. Po roce 1800 se výrazu serenáda užívalo jako označení zastaveníčka – písní, které sestávalo ze tří vět. Dvě krajní měly charakter tanečního menuetu a prostřední – jádro skladby – bylo Adagio. Často byla po druhém menuetu vkládána ještě jedna věta volná nebo věta živější povahy – Allegro. Celek mohl být také rámován buď jedním, nebo dvěma pochody, při nichž jakoby hudebníci přicházeli, či odcházeli. Tento typ tvorby představuje například serenáda a capella J. J. Ryby *Spi, má zlatá, boubelatá* pro mužský zpěv nebo skladba F. Škroupa *Dobrou noc* pro vokál, lesní roh a klavír, která svým charakterem představuje přechod ke komornímu projevu. Mimoto se ale značná část klasiků (Beethovenova serenáda D dur, op. 25, Mozartova serenáda D dur, č. 1) věnovala tvorbě serenád pro koncertní účely. Běžné

<sup>36</sup> FUKAČ, J., POLEDŇÁK, I.: *Hudba a její pojmoslovný systém*. Academia, Praha 1981, str. 93

<sup>37</sup> V této kapitole je čerpáno z následující literatury: VOLEK, J.: *Serenáda*. In: *Slovník české hudební kultury*. Red. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil a Petr Macek. Supraphon, Praha 1997, str. 831. UNVERRICHT, H./EISEN, C.: *Serenade*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. JIRÁK, K. B.: *Serenáda*. In: *Nauka o hudebních formách*. Panton, Praha 1985, str. 115 – 116.

obsazení ansámblu provozujícího serenádu v období raného klasicismu se vyznačovalo zvýšenou oblibou dechových nástrojů, nejčastěji po dvou hobojích, klarinetech, fagotech a lesních rožích. Mnohdy byl tento ansámbl ještě zúžen na dva klarinety nebo hoboje a dva fagoty, jindy opět na dva klarinety a dva lesní rohy s fagotem. K těmto se v pozdějším období přidávaly i flétny, žesťové nástroje, trumpety a pozouny. Ansámbl pak mohl dosáhnout na dvanáct až patnáct dechových nástrojů.<sup>38</sup> V této periodě splývá serenáda s divertimentem, jiným druhem zábavné hudby, které se obvykle od serenády liší komorním obsazením. Toto měřítko však nelze pokládat za rozhodující a spolehlivé, oba termíny bývají zaměňovány u jednoho stejného skladatele.

V 18. století se serenáda stala populární mezi mnohými významnými skladateli, ať už českými, žijícími v zahraničí (Antonín Vranický), nebo i světovými (Michel Hayden, Johan Baptist Toeschi). V západním Rakousku, v Salzburgu a části Bavorska orchestrální serenáda zaujala dominantní postavení. Byla zde jako hudební druh pěstována zhruba od pozdějších let roku 1730. Leopold Mozart našel zalíbení v její vícevěté struktuře, která nebyla v podstatě nikdy závazně určena. Skladba serenádového typu se mohla skládat z až deseti vět. Sám Leopold Mozart takovýchto skladeb napsal do roku 1757 více než třicet (žádná z nich se nedochovala). Dalším příkladem rozmanitosti vět může být Beethovenova serenáda D dur, op. 25, pro flétnu, housle a violu, která má sedm částí – Allegro (Entrata), Menuet, Allegro molto, Andante s variacemi, Allegro scherzando, Adagio, Allegro.

Leopold i Wolfgang Mozart, stejně tak jako Michael Hayden běžně vkládali dvě věty koncertního charakteru – jednu rychlou, jednu pomalou – vedle prominentního triového sóla, které se objevovalo v jednom z menuetů.

Některé ze serenád Wolfganga Amadea Mozarta se staly součástí oslav k ukončení akademického roku na Salzburšské Benediktýnské Universitě, jiné byly komponovány k oslavám různých významných událostí jako například serenáda D dur, č. 7 známá pod titulem *Haffnerova serenáda*. Ta byla psána k příležitosti svatby Elisabeth Haffner s Franzem Xavierem Späthem.

Další Mozartovy serenády, psané po roce 1780, označované jako vídeňské, byly převážně psány pro dechy. Nejznámější Mozartova serenáda „*Malá noční hudba*“ je pak ukázkou vtipného díla psaného pro smyčce.

Ke konci 18. století měla sólová serenáda velký vliv na vývoj chrámové hudby, byly to převážně díla Mozarta, Josefa Dorsche, Johana Gregora Holzbogena a Friedricha

---

<sup>38</sup> STECKER, K.: Serenáda. In: *Formy hudební*. Karel Valčena, Mladá Boleslav 1905, str. 435 - 436

Josepha Kirmaira, jejichž rozsáhlé serenády, obsahující smyčcová tria, hojnost dechů a smyčců obecně, daly impuls k vývoji velkých trií, septetů a oktetů.

V 19. století pak orchestrální, ale i komorní tvorba navazují na typ velkých Mozartových serenád. Připomeňme alespoň dvě Brahmsovy serenády D dur, op. 11 pro velký orchestr – šestivětou- a A dur pro malý orchestr, op. 22 – pětivětou. Z české literatury, která obohacovala typ významnými serenádami pro smyčce a dechy, jsou to Dvořákova serenáda *E dur pro smyčcový orchestr*, op. 22 (pětivětá) a serenáda *d moll pro dechy*, op. 44 (čtyřvětá) a Sukova serenáda *Es dur pro smyčcový orchestr*, op. 6 (čtyřvětá). Mezi dalšími skladateli serenád je možno uvést Vítězslava Nováka nebo Jaroslava Křičku, kteří psali serenády jak pro smyčce, tak pro dechy a malý orchestr. V novoklasicky orientované tvorbě Bohuslava Martinů a Iši Krejčího se serenáda objevuje spíše jako skladba odlehčeného charakteru, odkazující k původním starým serenádám 17. století.

Spíše lyrického charakteru pak serenády nabyly na počátku 20. století, kdy vystupovaly jako salonní kus, nejčastěji určený pro housle a klavír. Vyskytovaly se také jako součást zpěvoher nebo oper – například Antonín Dvořák vložil serenádu do opery *Jakobín*, Vítězslav Novák zařadil serenádu v opeře *Lucerna*.

## 4. Kontext vzniku díla

### 4.1. 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.<sup>39</sup> 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 Český 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.<sup>40</sup>

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

---

<sup>39</sup> BERKOVEC, J.: *Josef Suk Život a dílo*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1956, str. 12

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 45

vzniklo roku 1889 klavírní Trio c moll pro piano, housle a violoncello op. 2 či Smuteční pochod pro smyčcový orchestr.<sup>41</sup>

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 mollové 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.<sup>42</sup>

Dvořák, kterého patrně už poněkud unavila Sukova vytrvalá záliba v mollových tóninách, se proti tomu ke konci školního roku 1892 ohradil a Sukovi zpříma doporučil: „Suku, teď je léto – tak udělejte něco radostného, aby to nebyly stále ty velkoleposti do moll.“<sup>43</sup>

Když se Suk vrátil na začátek prázdnin domů do Křečovic, začal horlivě pracovat na úkolu, kterým ho Dvořák pověřil. Tím bylo vypracování klavírního výtahu předehry *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

---

<sup>41</sup> Tamtéž, str. 30

<sup>42</sup> BERKOVEC, J.: *Josef Suk Život a dílo*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1956, str. 78

<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup>

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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

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.<sup>47</sup>

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.“<sup>48</sup> 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, aniž by tušil, kdo je autorem, ji prolistoval a s nadšením prohlásil: „Herrgot, das ist feine!“<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> PIČMAN, O.: *Lidská tvář Josefa Suka*. Polygos, Benešov 2002, str. 44

<sup>45</sup> BERKOVEC, J.: *Josef Suk Život a dílo*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1956, str. 78

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 53

<sup>47</sup> Tamtéž, str. 78

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 82

<sup>49</sup> Tamtéž

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.“<sup>50</sup> Těžko lze ale mladému Sukovi vyčítat toto bezelstné napodobování Dvořáka, když byl jeho hudební vkus formován tak silnou autoritou.

Podle Zdeňka Sáddeckého<sup>51</sup> 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 a hlavně uznání Otilčiny maminky.<sup>52</sup>

#### **4.2. Kompoziční kontext**

Než přistoupil Josef Suk ke kompozici smyčcové serenády, měl za sebou již řadu znamenitých děl.<sup>53</sup> Mezi nimi např. *Dramatickou ouverturu a moll* op. 4, kterou úspěšně zakončil svá studia na konzervatoři.

---

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 39

<sup>51</sup> SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Academia, Praha 1966, str. 20

<sup>52</sup> PIČMAN, O.: *Lidská tvář Josefa Suka*. Polygos, Benešov 2002, str. 44

<sup>53</sup> 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.

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.<sup>54</sup>

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.<sup>55</sup> 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 kompozicích<sup>56</sup> 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,<sup>57</sup> 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 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.“<sup>58</sup>

Suk šel pochopitelně ve šlépějích svého dominantního učitele - stavbou témat, jejich melodickým nádechem a žánrovým základem skladby,<sup>59</sup> rozvrhem vět, často i postupem tónin (z paralelní tóniny durové, do tóniny mollové).<sup>60</sup> Přesto se však snažil rozvíjet a objevovat novou, vlastní hudební řeč, obohacenou výrazným emotivním zabarvením a sukovsky svébytnou instrumentační linkou.

---

<sup>54</sup> KVĚT, J. M.: *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 70

<sup>55</sup> Později nazýváno České kvarteto.

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> Zde můžeme zařadit Mozarta a hlavně Beethovena, ke kterému Suk choval i osobní sympatie.

<sup>58</sup> SUK, J.: *Dopisy nejbližším*. Supraphon, Praha 1976, str. 30

<sup>59</sup> Zvláště II. věta serenády.

<sup>60</sup> SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Academia, Praha 1966, str. 256

J. M. Květ poukazuje na tajnou lásku Josefa Suka,<sup>61</sup> 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, okouzující měkkým svitem luny, rozlévajícím se nad spící přírodou.“<sup>62</sup> 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!“<sup>63</sup> Sádecký uvádí, že tímto dopisem Suk sám předznamenal díla, která v jeho tvorbě znamenají významný skladatelský posun. Díla, která již dýchají „radúzovskou“ řečí.<sup>64</sup> Pro nás je důležitým zjištěním, že mezi ně řadí právě Smyčcovou serenádu op. 6.

---

<sup>61</sup> Otilka, dcera Antonína Dvořáka

<sup>62</sup> KVĚT, J. M.: *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 81

<sup>63</sup> SUK, J.: *Dopisy nejbližším*. Supraphon, Praha 1976, str. 31

<sup>64</sup> SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Academia, Praha 1966, str. 20

## 5. Analýza Smyčcové serenády Es dur, op. 6

### 5.1. 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:

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. Písmeno **k** pak značí kodu.

Díl A: (zaujímá 35 taktů a je tvořen malou třídílnou formou *a x a*')

Část *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. Celkově je charakteristické zasněnou, legatovou melodií a synkopickým úvodem každého dvojtaktí. Tento synkopický rytmus celého prvního tématu nastiňuje taneční náladu a odlehčený ráz věty. Pocit 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.

Andante con moto

Violin I *p* *tranquillo* *espress.* *p*

Violin II *p* *p*

Viola *p* *pizz.* *arco* *p*

Violoncello *p* *pizz.* *espress.* *p*

Contrabass *p* *mf* *p*

Ukázka taktů 1 – 8

Druhý dvoutaktový motiv první fráze svým charakterem jasně vychází z motivu prvního. Je citován o kvintu níže a dal by se pokládat za variaci motivu prvního. Zachovává intervalový postup, ve svém druhém taktu je však v začátku ozdoben skupinkou not.

Tónina Es dur je v prvním taktu skladby zastřena. Basy ji sice utvrzují tónem es, primy 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 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.<sup>65</sup>

Neobvyklý tonální průběh věty, tonální zabarvení hlavního tématu, které začíná neotřele na druhou dobu taktu, odráží skladatelovu hudební invenci, která se v tak rané tvorbě zdá být mimořádnou.

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  $ces' - f' - as'$ .<sup>66</sup> 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.“<sup>67</sup>

Od taktu 9 z ní hlavní myšlenka v partu violoncella. 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. a 6. 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 potvrdí hlavní tóninu a uvede ve violoncellu nový, zajímavý motiv vzestupného,

<sup>65</sup> STRATILKOVÁ, M.: Josef Suk: *Smyčcový kvartet B dur, op. 11*, Olomouc 2001, str. 46

<sup>66</sup> SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Academia, Praha 1966, str. 256

<sup>67</sup> In: KVĚT, J. M.: *Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Otakar Šín: *O harmonice v Sukově díle*, str. 411

stupnicovitého 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 nastoupí jako vedlejší motiv.



Ukázka taktů 15 – 16

Následující myšlenka, která bezprostředně nastoupí v prvních houslích, je výrazná hlavně rytmicky. Strukturou přesahuje jednotlivé takty a opět vytváří synkopický ráz. Na rozloze následujících čtyřech 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. Zatímco druhé housle a viola jsou vůči sobě od taktu 20 v protipohybu v triolovém rytmu. Melodie je zde utvářena především průchodnými tóny nad prodlevou v kontrabasu a violoncellu. Jak zmiňuje Otakar Šín, Suk byl mistrem techniky průtažných a průchodných tónů.<sup>68</sup> Spojením prodlevy se stále tepajícím pohybem vrchním hlasů tak dochází na poměrně krátké ploše k vygradování celkového 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. Ještě v tomtéž 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 celkovému 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 dílu **B**) v taktu 33 – 36. Následující chromatický postup v prvních houslích pak plynule naváže na díl **B**.

<sup>68</sup> Tamtéž, str. 409

Díl **B**: (32 taktů, lze rozčlenit jako malou třídílnou formu *c d c'*)

Část *c*:

Samotné vedlejší téma je opět dlouhé osm taktů. Je periodické a může být rozděleno na dva čtyřtaktové symetrické oddíly.



Ukázka taktů 36 - 43

Hlava tématu sestává ze stoupajícího sekundového pohybu a následného výraznějšího kvartového kroku v druhém taktu. Tento úsek nese určité příznačné rysy, které Suk ve své tvorbě v pozdějším období příležitostně využívá. Jaroslav Volek nazývá tyto obrysově 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.“<sup>69</sup> 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 (průchodné tóny ignorujeme), který obsahuje ve své druhé půli vzestupný interval většího rozsahu – v našem případě č. kvinty vůči terciím. Sám Volek v úvodu své stati upozorňuje na to, že: „Archetyp tedy není téma, motiv nebo melodický útvar vůbec v celé konkrétnosti...“<sup>70</sup> 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 *a - c - e - g*, které lze zahrnout pod a iolskou stupnici a moll. V té se

<sup>69</sup> VOLEK, J.: *Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka*, str. 246. In: VOLEK, Jaroslav: *Struktura a osobnosti hudby*, Panton, Praha 1988.

<sup>70</sup> Tamtéž, str. 244



udržuje ještě do druhého taktu, kde je harmonie obohacena o drobné mimotonální průchody (II. housle – *e, es*; viola – *cis, c*). Až od taktu 38 nastupuje pevně tónina G dur tónickým kvintakordem.

Stejně jako hlavní téma je i téma vedlejší osmitaktové, periodické s jasnou a symetrickou stavbou. Struktura témat se tedy vyznačuje charakteristickými rysy tvorby klasické periody. Suk však tato klasická schémata obohacuje nevšední harmonií, nepravidelným rytmem a osobitým tonálním 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 mollová subdominantanta ze stupnice *h moll* (objevuje se v taktu 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 protichůdným rytmem. Zatímco v partu violy a druhých houslí zaznívají čtyři noty osminové následované dvěma čtvrt'ovými notami, první housle uvádějí napřed dvě čtvrt'ové hodnoty spojené se čtyřmi notami osminovými.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and G major. It covers measures 48 to 50. The Violin I part starts with a half note G4, followed by eighth notes. The Violin II part starts with a half note G4, followed by eighth notes. The Viola part starts with a half note G4, followed by eighth notes. The Violoncello part starts with a half note G2, followed by eighth notes. The Contrabass part starts with a half note G2, followed by eighth notes. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *cresc.* (crescendo).

Ukázka taktů 48 - 50

Těchto motivků je využito opět imitačně na ploše tří taktů v tónině D dur. Následuje vrchol ve *f* v podobě frygického akordu *as - c - es* (frygický akord vůči nastupující tónině G dur v taktu 53).

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 mezi takty 51 a 52 (z *ff* do *p*) dohromady s harmonickou komplikací hudebního proudu tvoří typické rysy skladby, které prostupují celé dílo. Míra dynamických kontrastů je ve skladbě poměrně markantní: „Vezmeme-li v úvahu míru kontrastnosti, přiznáme skladbě také prudší tektonické kontrasty ve srovnání např. s Dvořákovou *Smyčcovou serenádou E dur* (op. 22).“<sup>71</sup> Podmanivé zbarvení hudebního proudu, vášnivé dynamické kontrasty, zasněná „tklivost“, zpěvné melodie dokonale vykreslují obraz bohaté rané hudební invence mladého skladatele.

Část *c*':

Opakování dílu *c* přichází v taktu 56. Vedlejší téma se navrácí ve své kompletní podobě, doplněné *pizz.* v basu. Harmonicky zvláštním místem, které stojí za povšimnutí je takt 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 *decrecendo*. Zakončení prostřednictvím mimotonálně upraveného tónického akordu se sníženým VII. stupněm *g - h - dis - f*, předznamenává následující tóninu H dur, ve které je uvedena repríza dílu **A**.

Díl **A**':

Repríza zaujímá 31 taktů. Obměnu původní verze znění 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.

---

<sup>71</sup> SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Academia, Praha 1966, str. 20

Následující znovuuvedení hlavního tématu v taktu 88 je obohaceno zdvojením hlasů – viola, violoncello.

K přechodu do původní tóniny pak dochází v taktu 94 a 95. Po celkovém vyhrocení reprízniho dílu ve *fff*, v taktu 107 kde nastává vrchol, nastupuje v následujícím taktu decrescendo, které spolu s jednotaktovou sestupnou melodií, tvoří přechod ke *kodě*.

### ***Koda:***

Suk v třináctitaktové *kodě* uvádí ještě jednu hlavu vedlejšího tématu (takty 111 a 113), po které v následujících taktech probleskne nahodilý akord *es - fis - b - c*, které 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 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*.

## 5.2. II. věta *Allegro ma in troppo e grazioso*, 3/4, B dur:

Druhá věta serenády, která má scherzový<sup>72</sup> charakter, je oproti první větě rozsáhlejší. Rozprostírá se na prostoru 311 taktů a je vytvořena, obdobně jako věta úvodní, na principu třídílné formy **A B A'**. Kontrast mezi hlavním a vedlejším tématem je zde více patrný. Samotný charakter témat vychází z odlišné nálady. První téma má ráz žertovné taneční myšlenky (plynoucí z označení *Allegro ma non troppo e grazioso*). Vedlejší téma (trio) pak vyznívá ve svém širokém ambitu kantilénově, umírněněji, vážněji - ne tak „rošťácky“.

Podrobněji lze schéma věty vyjádřit takto:

označení oddílů:	A	B	k	x	A'	K
počet taktů:	73	96	16	32	65	29
tóniny:	B dur	Ges dur	B dur	B dur	B dur	B dur

Díl **A**: (formotvorné schéma: *a b a' x k*)

Část *a* je tvořena jako šestnáctitaktová perioda, vystavěná na dvojím zopakování hlavního tématu, které je taktéž periodické a je pevně zakotveno v hlavní tónině.

*Allegro ma non troppo e grazioso*  
Senza sord.

*Ukázka taktů 1 – 8*

První čtyři takty tématu jsou výrazné rozčleněním not pomocí čtvrtěových pauz, čímž Suk dosáhl tanečního rázu motivu. Jedná se o pečlivě vypracovanou, důkladně frázující melodii, která hojně využívá staccato a je tvořena terciovými kroky v základu a sekundovými kroky na ukončení jednotlivých drobných frází. Druhá polovina tématu má

<sup>72</sup> Scherzo se vyvinulo z třídobého tance pomalejšího tempa – menuetu, přebralo po něm třídílnou formu a třídobý takt (ne vždy dodrženo). Od dob Beethovena, se scherzem rozumí rychlejší taneční věta, která nahrazuje menuet.

spíš lyrickou povahu, je tvořen legatově vázanou, stoupavě klesavou melodií a je zakončena stejným tónem, na kterém začalo celé téma (tón  $f^2$ ) - dominantě B dur (otevřený závěr).

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 rozpustilost hudby.

Část **b** nabývá výrazného rázu furianta - skočného tance, jehož charakter zdůrazňují synkopa ve violoncellu a viole a průtažný motivek, který se objevuje v taktech 19, 20, 23 a 24. Tento „furintský“ nádech je také příčinou toho, proč je tato část nejvíce označována za dvořákovskou: „Zde můžeme nejvíc pocítit Dvořákův ohlas a celá tato část nám nejspíše připomíná některý Dvořákův Slovanský tanec.“<sup>73</sup>



Ukázka taktů 19 – 20

Už v prvním taktu nové části **b** (takt 17) se přes citlivý tón v partu violoncella (*c*) dostáváme do tóniny blízké vedlejší *c* moll. Naopak ke konci fráze (v taktu 24) dojde k jednotaktovému vybočení do tóniny H dur (tóny *fis*, *ais*), ovšem při druhém zopakování „furiantského“ motivku v taktu 25, je opět uplatněna tónina *c* moll.

Spřízněnost první části **a** s druhou částí **b** dokládá i stejný přístup k motivaci jednotlivých částí. Tak jako bylo v části **a** jeho druhé zaznění obohaceno skupinou tónů, je i v části **b** uvedena obdobná variační technika. Skupiny tónů zde opravdu přizdobují v taktech 25, 26, 29 a 30 vedoucí melodie v prvních houslích.

S taktem 33 přichází první výraznější změna dynamiky (***ff***) a počátek mezivěty. Prostřednictvím „furiantského“ motivku upraveného do triolové podoby, třikrát imitačně exponovaného, se v taktu 35 ocitneme na začátku akordické části mezivěty. Celá mezivěta není tonálně ukotvena. První takty poukazují na tóninu G dur – kontrabas spolu s violoncellem svírají tónický akord G dur *g - h - d* a nad nimi se postupně ozývá, napřed ve viole, pak v druhých a prvních houslích, „furiantský“ motivek obsahující tón *fis*. Následující akordická část je tvořena převážně sledem zvětšených a mollových kvintakordů. Jednotlivé takty jsou vystavěny na principu chromatických, střídavých a průchodných tónů. V base je udržován jakýsi sekvenčně inverzní melodický pohyb (střídají se skupiny tónů *d f c*, *es b des*, *ges des ges*, *des ges des*). Cílem této *pizzicatová* oblast

<sup>73</sup> OČADLÍK, M.: Svět orchestru. Průvodce českou orchestrální tvorbou. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, str. 424

vyvrcholí gradačním úsekem v taktu 41, kde se ocitneme v úvodu reprízy části **a**, která přechází do tóniny B dur.

Repríza se začíná o oktávu výše než v původním znění a lehce variuje celé téma. Doprovodný part violy je teď legatový a druhá polovina tématu je v prvních houslích odehrána v oktávách (takty 46 - 48). Hudební proud nabývá na hustotě a dynamice. Sjednocující unisonové úseky se objeví ve violy a violoncella v taktech 49 – 52, nad nimiž stále v prvních houslích zní hlavní téma.

Hudební proud se v taktech 55 a 56 opět obrátí k „furiantskému“ motivku, který zde vymezí závěr části **a'**. Výrazná ticho (pomlka) v taktu 57 pak náhle utne hudební dění a skladba se tak dostane do nové náladové polohy části **x**.

*Meno mosso*, neboli část **x**, je zde šestitaktovým úsekem založeným na rozvíjení „houpavého“ třítónového motivu. Charakteristické pro tuto evoluční oblast jsou střídavé tóny, se kterými se pracuje v prvních a druhých houslích na principu výměny. Napřed zazní v prvních houslích, poté v druhých atd. Kontrabas a violoncello udržují stoupavě klesající legatovou melodii symetrické výstavby. Náznak mollové subdominanty ve spodním pásmu (tóny *es* a *ges*) spolu s často se vyskytujícím tónem *ges* v prvních houslích narušuje upevnění tóniny B dur.

Úvodní čtyřtaktový úsek vyznívá oproti tomu předchozímu výrazně melancholicky. Působí zde jako hudba odjinud. Zachovává si sice taneční ráz, ale s původní veselou 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 **codě** dílu **A**.

Postupné střídání **ff** s **p**, které probíhá od taktu 66, koresponduje s postupem melodie, která klesá stále níž. V taktu 71 ukončí hru první housle a viola v souzvuku tónického kvintakordu *b - d - f*. Odtud kontrabas a violoncello v unisonu uvedou spojovací úsek založený na střídavých tónech postupně klesajícím k tónu *g*, kterým připraví nástup tria.

Díl **B**: (formotvorné schéma **c d c' k**)

Jednotlivé periody dílu **B** jsou vystavěny jako šestnáctitaktové pravidelné úseky.

Střední díl *Poco meno mosso* v *Ges dur*, začíná melodicky široce vystavěným vedlejším tématem. Suk zde vytvořil šestnáctitaktovou periodu, jejíž předvětí i závětí jsou zcela totožné. První housle spolu s violou a violoncellem hrají ústřední melodii za monotónního doprovodu kontrbasu. Zvukově zajímavé je následující kombinování

jednotaktového motivku s okolním průběhem melodie. Je tvořen čtvrt'ovou notou a kombinací skupinky osminových a šestnáctinových not a pomlk. Poprvé zazní v druhých houslích v taktu 60, načeš je hned imitován v houslích prvních.

The image shows a musical score for measures 74-81. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Violin I part starts with a dynamic marking of *p* and *molto espressivo*. The Violoncello and Contrabass parts start with *fp*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts have a *pp* marking in measure 81. The score shows various note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Ukázka taktů 74 - 81

Od taktu 90 Suk ještě jednou uvádí celé vedlejší téma. Konec a začátek tématu se v tomto taktu na moment překrývají. V druhém znění však dochází k malé změně, kdy si první a druhé housle prohodí role. Jaroslav Zich ve své studii *Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka* vysvětluje, z jakého důvodu se Suk rozhodl pro toto hlasové uspořádání: „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 *espressivo* 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.“<sup>74</sup>

Nové téma, kterým se začíná část *d* v taktu 106, je vystavěno melodicky méně výrazně - je tvořeno převážně sekundovými kroky. Rytmicky ovšem vychází z hlavy vedlejšího tématu a střídají se v něm hodnoty půlové a čtvrt'ové. Je zde uvedeno v unisonu v prvních i druhých houslích, vůči nimž hraje violoncello protimelodii a viola udržuje osminkový doprovod.

Po svém odeznění se v taktu 122 ozve o kvintu výše dvoutónový motiv, rytmicky opět vycházející hlavy vedlejšího tématu, který se přesune do partu violoncella a kontrabasu a v inverzi do partu druhých houslí a violy (takty 126, 127). Suk mezitím skrze něj zmoduluje v taktu 124 do tóniny Des dur.

<sup>74</sup> ZICH, J.: *Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka*. In: *Živá Hudba sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1962, str. 172

V následujícím taktu je melodicky rozvinut dominantní septakord v Des dur. Ten se pak v následujících taktech v *ritardandu* rozvine do dvou taktové spojovací části charakteristické střídavými tóny (ty byly ve skladbě využity již několikrát).

Následuje úsek *c'*, který se začíná v tónině Ges dur. Oproti prvnímu znění se mu zde dostane několika změn. Vedlejší téma je uvedeno v druhých houslích, zatímco první housle udržují trylek na tónu *des*. V průběhu téma několikrát vybočí do vzdálených tónin – E dur v taktu 141, C dur v taktu 143. Původní tónina se utvrdí opět v taktu 146.

Pomocí imitací umocňuje celkovou dynamickou i melodickou gradaci. Užívá zde mimotonální harmonii – takt 155 *des - ges - g - b*, 156 *f - as - h - d*, 157 *g - b - des - e*.<sup>75</sup>

Stejně jako v jiných větách skladby se i zde uplatnil náhlý dynamický zlom. Jakmile se v taktu 158 vyšplhá dynamika k nejvyššímu bodu, přelomí se záhy v *Meno mosso quasi andantino* do *pp*, kde se za jemného doprovodu ozve v prvních houslích a v následné imitaci ve violoncelle reminiscence na hlavní téma první věty serenády (takt 162). Po jeho odeznění začíná v taktu 170 *koda* středního dílu. Na začátku *kody* se opakuje předvěti vedlejšího tématu ve violoncellu. Nad ním hrají první a druhé housle krátkou, ale výraznou třítaktovou melodii. Kontrabas udržuje po celou dobu v prodlevě spodní tón *ges* (tóniku). Tónina Ges dur je zde však neustále narušována tónem *eses*, který je VII. stupněm akordu *f - as - ces - eses* – mimotonální dominantní septakord.

V *Tempo I. (Allegro ma non troppo e grazzioso)* se uskutečňuje přechod k repríze. Fanfárový dvoutónový motivek, který se poprvé ozve na dominantě B dur v druhých houslích, je vystřídán třítaktovým motivem ve violách, který je pravděpodobně odvozený z hlavy hlavního tématu první věty – zde s vynecháním prostředního tónu. První a druhé housle za doprovodu kontrabasu, který po celou dobu ostinátně vyřukává *staccatem* tón *f*, uvádí žertovný čtyřtaktový motiv.

Malé fugato, které se objeví v taktu 202 až 206 ve violoncellu, viole, druhých a prvních houslích ústí v řadu pasáží, jejichž prostřednictvím je navázáno na samotnou reprízu dílu **A**.

Díl **A'**:

Repríza není doslovná, byť její změny, které jsou opravdu nepatrné, nejsou na první poslech jasně znát. Jedná se např. o takty 226 a 228, kde první a druhé housle a viola spolu svírají v poměru terciovém tónický kvintakord B dur. Opravdová změna nastane až s nástupem *kody*. Nejspíše z důvodu zahuštění faktury za účelem řádného ukončení věty

<sup>75</sup> SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Academia, Praha 1966, str. 266



jsou přidány spodní hlasy, které poprvé nezazněly. Ty mají v počátku spíše harmonickou než melodickou funkci - v *pizzicatu* totiž hrají tóny tónického kvintakordu.

***Koda:***

Oproti prvnímu uvedení je také značně rozšířena a to o dalších dvacet jedna taktů. V průběhu několikrát náznakem připomene hlavu hlavního tématu, již však není uvedena ve *staccatu*.

Od taktu 300, kde violoncello hraje trojhmatové akordy tóniny B dur, počíná melodie stoupat, až konečně v taktu 307 zazní už z prvního uvedení ***kody*** známá skupinka osminových not v prvních a druhých houslích, předjímající úplný konec věty v taktu 311 prostřednictvím tóniky B dur.

### 5.3. III. věta Adagio, 4/4, G dur:

Třetí věta serenády je vybudována jako třídílná forma A B A.

označení oddílů:	A	B	A
počty taktů:	29	33	21
tóniny:	G dur	E dur	G dur

Díl A: (formotvorné schéma: *a b a'*)

Hlavní téma prvního dílu třetí věty, které se skládá z osmi taktů, je vybudováno na kontrastu sólového violoncella a doprovodné skupiny violoncell, které sólo doprovází lehkým šumem.

Téma je charakteristické svou lyričností a především nezvyklým harmonickým a tonálním průběhem. Právě tento nezvyklý harmonický průběh, je podle Zdeňka Sádeckého „dvořákovským materiálem“: „... 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.<sup>76cc</sup>

The image shows a musical score for the first 8 measures of the third movement, Adagio, 4/4, G major. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. It shows the beginning of the piece with various dynamics and articulations like 'Solo', 'p tranquillo', 'Div.', 'pp', 'ppp', and 'rit.'

Ukázka taktů 1 – 8

Předvěti i závěti, složená ze čtyř taktů, jsou totožná, co se týče melodického postupu. Tonálně pak obě začínají na tónice hlavní tóniny G dur. Od třetího taktu, kde se vyskytnou mimotonální tóny (vůči původní tónině G dur) *asi, cis*, je průběh směřován do tóniny H dur. Tón *cis* je také možno pokládat za vybočení do lydického modu, jakožto

<sup>76</sup> SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Academia, Praha 1966, str. 262

zvětšenou kvartu. Tomu, že se zde jedná o vybočení do tóniny H dur, by nasvědčoval i tón *dis*, ve čtvrtém taktu na první době. Předvětí tak končí na tónice H dur. Závětí, ve kterém je sólo i doprovod pro změnu svěřeno prvním a druhým houslím, opět začíná na tónice G dur, ve třetím taktu se opět vyskytnou dva mimotonální tóny *ais* a *cis* a ve čtvrtém dochází znovu k vychýlení do tóniny H dur. Závětí je zakončeno na dominantním kvintakordu tóniny H dur – *fis* - *ais* - *cis*. Dalším typickým rysem je pro hlavní téma opakování konečného tónu v oktávách a jakoby v ozvěně, po němž následuje koruna.

Po odeznění hlavního tématu začíná Suk s motivickou prací ve větě **b**. Sólové violoncello zahraje dvakrát za sebou jako sestupnou sekvenci hlavu hlavního tématu. K němu skladatel jako doprovod přiřadil druhé takty sólového violoncella z hlavního tématu. Kontrabas, který doposud zahrál jedinou notu *h* v taktu čtyři, i zde jen nenápadně doprovází vyšší pásmo. Suk mu svěřil doprovodnou roli skrze tón *d* (dominantu tóniny G dur). Sólové violoncello od taktu 11 pracuje se zjednodušenou hlavou tématu, viola i ostatní violoncella udržují doprovodnou funkci.

Od taktu 13 se původní sekvencovitý pohyb přesouvá do prvních houslí. Ve violoncellu se objevuje nová sestupná melodie, která však svým souhrnným charakterem směřuje vzhůru a koresponduje s celkovým *crescendem*, které je od taktu 13 velmi výrazné. Hybnost se spolu se zahušťováním faktury ve vyšších pásmech – první i druhé housle a viola, navyšuje. Tím dochází k umocnění dynamického nárůstu. Tonální průběh se také komplikuje. Původní tónina G dur je v taktu 15 rušena tóninou H dur. V následujícím taktu č. 16 pak krátce zazní Ges dur. V taktu 17 melodie vybočí do tóniny D dur, která je vzápětí, za celkového zvolnění, na koruně narušena akordem tóniny C dur. Akord v taktu 19, na kterém se průběh skladby opět zastaví, lze pak ještě přehodnotit na durový kvintakord tóniny D dur. Po něm ještě následuje tónický tvrdě malý septakord stejné tóniny. Samotný takt 19 je přechodem k repríze hlavního tématu a původní tónině G dur.

Repríze hlavního tématu probíhá za pozměněné úlohy hlasů. Sólová melodie je zde svěřena prvním houslím, přičemž druhé housle dohromady s violou tvoří doprovod, původně svěřený violoncellu, které hrálo průvodní dvojhmaty. Z prvotního hlavního tématu zde však zazní jenom čtyři takty. Závětí je nahrazeno šestitaktovým závěrem, ve kterém jsou využity menší motivky, které se vytvořily odštěpením z hlavního tématu. Pátý takt reprízy je vytvořen z třítónové sestupné melodie, která se původně objevuje ve třetím taktu hlavního tématu v sólovém violoncellu. Suk ji zde třikrát zopakuje v prvních houslích. Po ní následující oktávový skok k tónům  $g^2$ ,  $h^2$  v prvních houslích uvádí skutečný

přechod ke kontrastní části **B**. Celkový průběh přechodu se nese v duchu plynulého zeslabování a klesání melodie, jejíž konečný (neúplný) tónický akord zazní v *pp*.

Díl **B**: (formotvorné schéma: *c d c' k*)

Oproti předchozí části, působí hudba středního dílu více živě a dramaticky. Kontrastního charakteru Suk docílil tempovým označením (*Più Andante*) i v využitím výrazně barevnější instrumentace, ať už se jedná o part viol a jejich figurativní doprovod později obměněný triolovým rytmem, nebo *pizzicato* v prvních, druhých houslích a ve violoncellu.

Průběh vedlejšího tématu, které je klasicky vybudováno jako symetrická, osmitaktová perioda, je vystavěn na stejném principu střídání melodických hlasů jako hlavní téma dílu **A**. Vedoucí melodie je nejprve uvedena v prvních houslích, které ve spodní oktávě zdvojují druhé housle. Viola je vedena v legátu v terciích nejprve nahoru, posléze dolů, čemuž je přizpůsobená i dynamika. Se stoupající melodií roste síla zvuku, s klesající se ztišuje.

The image shows a page of a musical score for measures 30-37. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Più Andante'. The key signature is D major. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, and *p*. There are also articulations like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument.

Ukázka taktů 30 – 37

Poté, co odezní předvěti, je hlavní melodie přesunuta do pásma violy. Figurativní doprovod v prvních houslích a prvních violoncellech je veden v *pizzicatu*, v triolách. Jejich zvuk se tak dobře a výrazně odliší od zbytku nástrojů.<sup>77</sup>

Prostřednictvím posledního taktu periody, ve kterém se hojně uplatňuje tón *ais*, dojde ke změně tóniny E dur na gis moll a k uvedení nového motivu, který se ozve v sólu v prvních houslích. Tímto momentem nastupuje část *d*.

<sup>77</sup> ZICH, J.: *Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka*. In: *Živá hudba. Sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1962, str. 174

Doprovod je veden převážně v triolovém rytmu. Zvláště v druhých houslích je tento prvek velmi výrazný. Objevuje se zde také poměrně často durová dominanta tóniny *gis moll*, v podobě tónu *fisis* a střídá se s dominantou mollovou. Z obou předchozích momentů (neobvyklá změna tóniny při přechodu z jedné části do druhé a střídání durové a mollové dominanty) jak píše Z. Sádecký, pak Suk: „...čerpal podněty pro pozdější epiko-lyrismus radúzovského typu.<sup>78</sup>“ Stejně tak Sádecký poukazuje na to, že v tomto bodě, můžeme pociťovat vliv dvořákovského tonálního myšlení.<sup>79</sup>

Od taktu 42 tvoří viola a první violoncella stálý triolový doprovod. Druhé violoncella a kontrabas hrají unisono sestupnou melodii v dlouhých hodnotách jako protimelodii k vyššímu pásmu violoncell a violy.

Celkový pohyb hudby se výrazně zpomalí v taktu 45 na tónickém kvintakordu tóniny *gis moll*, po kterém následuje repríza části **c** – zde **c'**.

Část **c'** a následující **koda**, jsou výraznou gradační plochou, v jejichž průběhu dochází k zajímavým tonálním změnám. Návrat původní tóniny E dur se udrží jenom na prvních čtyřech taktech. Od taktu 50 začíná hudba tonálně kolísat mezi tóninami A dur a C dur. V taktu 53 pak C dur s mollovou subdominantou *as*. Sádecký poukazuje i na možnost, přehodnotit tóniny na *h moll* a *d moll*, ovšem zbarvené dórsky<sup>80</sup>.

Oddíl **c'** končí taktem 53 a plynule přechází do **kody** středního dílu **B**.

V průběhu **kody** hrají viola a violoncello unisono melodii odvozenou z hlavy vedlejšího tématu, v tomto případě ještě ozdobenou na konci průchodným tónem, za výrazného doprovodu prvních a druhých houslí v *pizzicatu*, které hrají rychlé figurační triolové sledy. Na začátku taktu 56 dojde k dynamickému zlomu, který melodii na chvíli přeruší. K celkovému dynamickému nárůstu je přispěno i tím, že první a druhé housle hrají od taktu 60 způsobem *arco*, což je technika zvukově vydatnější než *pizzicato*.<sup>81</sup>

Tonálně **koda** prochází těmito tóninami – Es dur (takty 54, 55), E dur (takty 56, 57), F dur (takty 58, 59, 60) a v taktu 61 končí mimotonálním akordem *cis - e - g - b*. Poté dojde ke změně předznamenání – G dur. Přechod k repríze je tvořen krátkou dvoutaktovou spojkou – rychlým stoupajícím během v prvních a druhých houslích a následně v *Largu* sólovým motivkem ve violoncellu.

<sup>78</sup> SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Academia, Praha 1966, str. 262

<sup>79</sup> Tamtéž

<sup>80</sup> Tamtéž, str. 269

<sup>81</sup> ZICH, J.: *Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka*. In: *Živá hudba. Sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1962, str. 174

Díl **A'**: (formotvorné schéma: ***a'' b a''' k***)

Repríza je uvedena ve zkrácené formě. Je v ní vynecháno úvodních 12 taktů. Díl **b** je uveden ve své původní podobě, v dílu **a'** se dočkáme ještě další malé změny. Suk si ke konci skladby pohrál se zabarvením melodie vybočením z původní tóniny G dur do tóniny F dur (takt 76) a Es dur (takt 77).

Závěr je pak novým šestitaktovým úsekem, jehož melodie stoupá stále výš – první a druhé housle ve skupinkách triol, viola a violoncello v akordických dvojhmatech. Kontrabas, který z počátku hraje protimelodii, se posléze také ustaluje na akordických dvojhmatech.

III. věta serenády končí za celkového zpomalení a ztišení, v poměrně vysoké poloze kvintakordem G dur, v taktu 85.

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

Čtvrtá finální věta serenády je vystavěna v sonátové formě.

označení oddílů:	Expozice	Provedení	Repríza	Koda
počty taktů:	123	65	69	33
tóniny:	Es	-	Es	Es

##### **Expozice:**

Expozice je zahájena pětiktovým úvodem. První tři takty jsou složeny z krátkých motivků klesajícího charakteru, které jsou tvořeny příznačnými intervaly - čistými kvartami a kvintami.

Po úvodním unisonovém tónu *es* ve violách, violoncellech a kontrabasech, nastoupí v prvních houslích úvodní kvartový motivek, který je záhy imitován ve violách a v pozměněné podobě i v cellech. Celkový ráz hravého úvodu trefně předznamenává charakter celé věty, ve které se dílčí kvartové motivky objeví hned v několika příštích momentech. Suk tímto způsobem sjednotil a upevnil vnitřní jednotu skladby.

Na úvodní část IV. věty pokazuje Jaroslav Volek ve své stati o Sukových „archetypech“, které byly v této práci již dříve zmíněny v souvislosti s I. větou. Zde Volek poukazuje na odlišný archetyp: „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 rytmizace celého útvaru a rychlejšího tempa i sforzátové dynamiky (začátky IV. věty Serenády *Es dur*...).“<sup>82</sup>

Samotné hlavní téma začíná tedy až taktem č. 6 v druhých houslích. Je složeno z osmi taktů stoupavě-klesavého charakteru. Předvětí je zahájeno v delších půlových hodnotách, které dodávají tématu na vážnosti a pevnosti. Vzniká tak kontrast mezi okolními hlasy, které ostinálně postupují (kromě spodního kontrabasů, který drží prodlevu na tónu *es*) v osminových hodnotách a působí jako jednotvárná doprovodná kulisa. Závětí je oživeno ve svém třetím taktu v partu viol vpádem kvartového motivku z úvodu.

---

<sup>82</sup> VOLEK, J.: *Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka*. In: VOLEK, Jaroslav: *Struktura a osobnosti hudby*. Panton, Praha 1988, str. 255

Ukázka takty 6 – 13

Hlavní téma je bez větších změn zopakováno v tónině g moll v prvních houslích od taktu 14. D doprovod v osminových hodnotách zůstává. Kontrabas udržuje prodlevu na tónice g moll.

Kontrastní část na dominantě Es dur, která začíná v taktu 22, je tvořena kvartovými motivky v prvních houslích a chromatickým postupem v druhých houslích a violách. Vzniká zde kontrast mezi prvními a druhými houslemi, díky odlišnému způsobu hry na nástroje – první housle hrají *spiccato*, druhé pak *legato*. Další kontrast vzniká *pizzicatovým* partem kontrabasů.<sup>83</sup> Charakter této části je dotvářen celkovým dynamickým nárůstem a doprovodem violoncella a kontrabasů, který je tvořen typickým ostinátním rytmem – v kontrabasů čtvrté noty, v celloch půlová s tečkou a dvě osminové noty.

Po celkové gradaci se v taktu č. 34 ozve ve *f* opět hlavní téma v Es dur – unisono v celloch a kontrabasů. Na něj je pak navázáno rozsáhlejším spojovacím oddílem, který připravuje nástup vedlejšího tématu.

Dvaceti čtyřtaktový spojovací oddíl je tvořen opakováním čtyřtaktového motivku, jehož výrazná hlava se skládá ze čtyřikrát zopakovaného tónu es.

Ukázka taktů 48 – 51

Tato melodie se střídá mezi violoncellem a prvními houslemi. V taktech 41 s 42 hrají první housle *pizzicato*, tím výrazně akcentují melodii. Tonálně skladba v tomto úseku prochází od tóniny Es dur, přes tóninu Ces dur od taktu 46 a zpátky k Es dur před uvedením vedlejšího tématu v taktu 66.

<sup>83</sup> ZICH, J.: *Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka*. In: *Živá Hudba sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1962, str. 175



Závěrečný přechod je tvořen rychlou sestupnou pasáží v prvních a druhých houslích v taktech 60 – 63. Klesání v silném forte probíhá prostřednictvím rozloženého kvartsextakordu B dur<sup>84</sup> (*f - b - d*) v prvních houslích.

Vedlejší téma, které nastupuje na dominantní tónině B dur, je tvořeno kantilénovou, synkopovanou melodií, svým melodickým legátovým charakterem dobře kontrastující s tématem hlavním. Taneční ráz je zde zdůrazněn vybrnkávaným rytmem druhých houslí a prvních cell, které nastupují vždy na sudou dobu taktu. Viola svým rušným doprovodem v osminových hodnotách kontrastuje s legátem v prvních houslích. Jak podotkl Jaroslav Zich, její part je v podstatě figuračním rozvedením akordu, který zazní na sudých dobách v druhých houslích a v prvních cellech- například takt 67 zazní v partu druhých houslí a cello akord a cis e, viola zahraje kvartový motivek tvořený tóny *cis gis a e*, respektive *a cis e gis*.<sup>85</sup>

The image shows a musical score for measures 66-73. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is B major (two sharps) and the time signature is 2/4. The Violin I part starts with a *pp* *espress.* marking and features a melodic line with slurs. The Violin II part has a *pp* marking and a syncopated, staccato-like rhythm. The Viola part is marked *pp staccato* and plays a rhythmic accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts are both marked *pp* and play a steady, rhythmic accompaniment. The score ends with a *Div.* marking in the Violin II part.

Ukázka taktů 66 - 73

Poté co poprvé odezní osmitaktové vedlejší téma v prvních houslích, je opět uvedeno v partu violoncell. V partu vrchního pásma je značně posuvek, tím se melodie stává obtížně hratelnou, nejspíše proto se první a druhé housle v osminové figuraci střídají. Pauzy, které při střídání vzniknou, přinesou hráčům úlevu.<sup>86</sup>

Od taktu 82 doc hází k rozvoji vedlejšího tématu. Suk zde uvádí téma od jeho druhého taktu ve violoncellech a využívá drobnějších skupinek osminových not jako obal základních tónů tématu. Následující čtyřtaktí je vzestupným *crescendovým* přechodem k imitačnímu úseku. V taktu 90 zazní téma ve viole, v dalším taktu v prvních houslích.

<sup>84</sup> KVĚT, J. M.: *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 80

<sup>85</sup> ZICH, J.: *Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka*. In: *Živá Hudba sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1962, str. 175

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 176

Narůstající crescendo od taktu 94, výrazný trylek v cellech a opakující se čtvrtý takt vedlejšího tématu v prvních houslích umocňují celkové napětí, které vyvrcholí v taktu 97 vzestupným během do *ff*. V taktu 98 pak dochází k totálnímu melodickému a rytmickému zlomu a začíná závěrečný oddíl expozice.

Pro závěr expozice je uvedeno tempové označení *meno mosso*, k němuž se v taktu 101 přidá označení *tranquillo*. Závěr, resp. jeho začátek, tedy probíhá v klidnějším tempu za využití třítaktového motivku, charakteristického několikerým zopakováním prvního tónu (tento motivek známe již z dřívějška, byl uveden ve spojovacím oddílu expozice v taktu 48).

Postupující monotónnost závěrečného oddílu, který je v taktech 106 a 108 narušen čtyřtónovým staccatovým sestupem v prvních houslích, je dotvářena akordickou (amelodickou) sazbou spodních pásem. V ní se objevují kvintakordy f moll, des moll, F dur, D dur a nakonec se navrácí původní tónina B dur, na které je i zakončena celá expozice v taktu 115 v úplném *ppp*.

### **Provedení:**

Úvod provedení navazuje tonálně na závěr expozice. Probíhá tedy v tónině B dur. Je tvořen rychlými pasážovými běhy – napřed ve violoncellech a viole, postupně se přidávají i druhé housle. Dynamicky vychází z pianissima, postupně projde přes zesílení do *f* a v něm se v taktu 124, kde začíná hlavní oddíl provedení, v tónině Fis dur ozve ve violoncellu hlava hlavního tématu, se kterou v následujícím úseku Suk neustále imitačně pracuje. Hned záhy se proto v taktu 126 hlava tématu ozve ve viole ve stejnojmenné tónině fis moll, poté nastoupí v taktu 132 ve violoncellech v tónině H dur a nakonec v prvních houslích opět v tónině H dur v taktu 134. Doprovod je ve vrchních hlasech tvořen skupinami osminových not seřazených po čtyřech. Jakmile odezní hlava tématu, jsou tyto skupiny děleny mezi první housle a ostatní smyčce – jakoby na principu „otázky a odpovědi“. Suk tímto docílil rozpustilé, žertovné nálady, která je dále rozvíjena *pizzicatem* ve violoncellech a violách.

V taktu 136 dochází opět ke změně tóniny ke stejnojmenné h moll. Nastupuje úsek, který je charakteristický střídáním staccatových motivků, které jsou jednou hrány prvními a druhými houslemi, poté violami a violoncellou. I zde Suk uplatňuje pestrý tonální průběh. Začíná tóninou e moll, ze které se přesouvá do dis moll, až se nakonec v taktu 148 navrácí do tóniny Es dur. Takty 150 a 151 jsou úvodem do části, ve které Suk zpracovává vedlejší téma.

Příznačný rytmus ve violách, který je vytvořen zajímavě a pestře nepravidelně, tvoří doprovod k neustávajícím modulacím vedlejšího tématu. Jako ozvláštnění zde Suk uvádí průběžně v ostatních hlasech hlavu hlavního tématu. Přesněji se jedná o tyto místa – takty 158, 159 první housle; takty 164, 165 violoncella a kontrabas; takty 166, 167 první housle; takty 170, 171 první housle atp.

Hlavy vedlejšího tématu, jak už bylo zmíněno výše, jsou imitačně zpracovány a procházejí ve své původní podobě nejprve tóninou Es dur - v unisonu v celcích a kontrabasech, záhy pak v prvních houslích od taktu 152; poté tóninou e moll v taktu 160 ve spodním pásmu violoncell a kontrabasů.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and E-flat major. The Viola part features a complex rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The Viola part has a *decr.* (decrescendo) marking. The Violoncello and Contrabass parts have a *cresc.* (crescendo) marking.

Ukázka taktů 150 – 156

Od taktu 168 se začíná deformovat intervalová struktura témat. Rytmická podoba však zůstává zachována. V průběhu následujícího *crescenda* dochází k zhuštění faktury a celkovému emočnímu nárůstu. Skladba prochází tóninami B dur, c moll a po svém vrcholu v taktu 176 tóninou H dur, ve které dochází k poklesu a komplexnímu ztišení. Od taktu 180 se opět začíná projevovat čtyřtónový kvartový motivek, který jsme poprvé zaslechli v úvodu expozice. Nad ním v prvních houslích zaznívá nám známý výrazný motiv ze spojovacího oddílu expozice se svým tvrdošijně opakovaným počátečním tónem. Tímto je uveden závěr provedení, který je celkově podobný závěru expozice.

### Repríza:

Začíná taktem 188 v původní tónině Es dur a je poněkud zkrácená, je také klidnější povahy, než při prvním uvedení. V pianu pianissimu je ve violoncellech uvedeno rovnou hlavní téma, nad prodlevou v kontrabasech, které je v taktu 192 z opakováno v prvních houslích v tónině Ges dur. Záhy je v devátém taktu uvedeno vedlejší téma ve

violoncellech, za doprovodu kvartových motivků v prvních a druhých houslích, které se ve hře střídají.

S vedlejším tématem je dále opět imitačně pracováno. Prochází tóninami b moll (takt 204, part violy), as moll (takt 210, opět viola) a znovu b moll v taktu 214 ve viole. Od taktu 210 se vrchní pásmo prvních a druhých houslí uplatňuje jako zajímavý doprovod svým stálým rytmem a průrazným oktavováním. Pod nimi je vedlejší téma nově rytmicky štěpeno na výraznější oddíly tvořené půlovými a dvěma osminovými hodnotami. Tento doposud pestrý průběh směřuje ke konečnému závěru reprízy.

Ten je vypracován ze závěru expozice. Opět se zde operuje s třítaktovým motivkem z mezivěty, který je charakteristický opakováním počátečního tónu. Jako doprovod se uplatňují skupinky osminových not po čtyřech, které se střídají s kvartovými motivky z úvodu expozice.

V taktu 241 zazní ve *fff*, za celkového zpomalení proudu skladby, hlavní téma první věty serenády. To je ještě imitováno v taktu 245 ve viole.

The image shows a musical score for measures 241 to 248. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score includes dynamic markings such as *fff*, *p*, and *decresc.*, and tempo markings like *Poco meno mosso* and *molto tranquillo*. The Violoncello part is marked *arco*. The score shows a transition from a fast, expressive section to a slower, more tranquil one.

Ukázka taktů 241 – 248

Ke konci závěru od taktu 250 se opět připomíná závěr expozice. Vše vyústí v taktu 257 akordem C dur, prodlouženým korunou.

V taktu 258 začíná **Koda**, která je charakteristická až zběsilými pasážovými běhy, ve kterých zazní připomínky kvartových motivků (takt 267 – 269) a před samotným závěrem ještě hlava hlavního tématu finální věty Serenády (takty 283, 284).

## 6. Závěr

Sukovo rané kompoziční období se vyznačuje velkou náklonností k instrumentální hudbě<sup>87</sup>. Již v rodných Křečovicích, coby malý chlapec, byl formován kostelní hudbou a hudbou křečovické kapely, která v té době v kraji hojně působila.

Jeho vrozený hudební 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<sup>88</sup> hudby formuje nová umělecká osobnost. Nejvýraznějším, a později také nejoblíbenějším, instrumentálním dílem té doby je Smyčcová serenáda Es dur, op. 6 z roku 1892, která stojí na začátku Sukova nového kompozičního myšlení.

Dílo vychází ve své struktuře z tradičně vystavěné formy klasicistního charakteru.<sup>89</sup> V souvislosti s procesem vývoje skladatelovy hudební řeči označil Vladimír Helfert Suka za zjev tradiční, nerevoluční, který jde ve své tvorbě „do hloubky“.<sup>90</sup> Suk opravdu ve svých počátcích tvořil přehledně vystavěná díla<sup>91</sup>, pravidelné struktury s návazností na osobnost Antonína Dvořáka, jakožto představitele klasicko-romantické syntézy. Přesto se jeho zralá produkce, jejíž zárodky můžeme právě v Serenádě pozorovat, pyšní harmonicky, melodicky i rytmicky komplikovanou tvorbou, která odráží vlivy světové hudby počátku 20. století.

Jednotlivé věty Serenády jsou vystavěny pravidelně. Symetričností díla pak Suk dosáhl celkové komplexnosti a vyváženosti. Témata, která jsou bez výjimky osmitaktová, jsou utvářena zajímavým rytmem – často synkopickým.<sup>92</sup> Když vezmeme v potaz jejich intervalovou strukturu, najdeme v některých případech jasně podobné melodické obrisy. Například, hlavní téma první věty, které je sestupného charakteru a je tvořeno dvěma terciemi (velkou a malou) a sekundovým krokem, je v podstatě skoro totožné s hlavním tématem věty druhé, které se taktéž skládá ze dvou sestupných terciových (v tomto případě malou a velkou tercií) a jednoho sekundového kroku. Vedlejší téma první věty je

---

<sup>87</sup> 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

<sup>88</sup> umělecky zkonstruovaná

<sup>89</sup> Suk ve své rané tvorbě vycházel právě z děl klasiků

<sup>90</sup> In: Kol.: *Dějiny české hudební kultury 1890/1945., I. 1890/1918.* Academia, Praha 1972, str. 155

<sup>91</sup> trio c moll pro klavír, housle a violoncello, op. 2 – upraveno pod vedením Antonína Dvořáka, kvartet a moll op. 1, Idylky pro klavír, op. 7/4

<sup>92</sup> hlavní téma první věty, hlavní téma druhé věty, hlavní téma věty třetí, synkopický rytmus se objevuje i ve čtvrtém taktu hlavního tématu věty čtvrté

charakteristické vzestupným průběhem a zopakováním určitého tónu (před druhou dobou je uveden dvou-tónový průchodný motivek osminových hodnot, jehož druhá nota předznamenává notu následující čtvrt'ovou), stejně je tomu v tématu vedlejším v druhé větě, kde se toto opakování tónů také vyskytuje (poslední nota prvního taktu je totožná s první notou taktu druhého). Na stejném principu je utvářeno vedlejší téma čtvrté věty atp. Dalším prostředkem, díky kterému je dosaženo vnitřního sepětí díla, je použití reminiscence hlavního tématu první věty, která zazní v závěru věty čtvrté.

Sám Suk pak považoval *Serenádu* za dílo, které je svou formou dokonalé.<sup>93</sup> Svou symetričností se staví výrazně do opozice vůči pozdějším dílům, ve kterých skladatel tíhl spíše k neperiodickým a asymetrickým tvarům, které jeho kompozicím dávaly pocit volně vedených lyrických melodií.<sup>94</sup>

Přes pravidelné členění, kterým se skladba vyznačuje, je v ní hojně využito nepravidelného a výrazného rytmu<sup>95</sup> a nezvyklých harmonických obměn. Pro Suka v pozdějších letech velmi charakteristických.<sup>96</sup> Je jich předně použito v *appassionátních* plochách, kde podtrhují celkový gradační nárůst. Dynamické zlomy, které se v průběhu celé kompozice často uplatňují, zrcadlí Sukovu náklonnost k evoluční hudbě.

Instrumentace je pak hlavním prostorem, na kterém Suk rozvíjí svou vynikající znalost nástrojové hry a smysl pro zvukovou barvitost. Zvuková fantazie, kterou již jako mladý skladatel oplýval, se pak jasně odráží v propracovaném, detailním způsobu notového zápisu. *Serenáda* je význačným dílem, ve kterém se tyto jeho schopnosti zdatelně odrážejí. Využívá v ní nápaditě sólových nástrojových hlasů v souvislosti s nástrojovými skupinami<sup>97</sup>. Zajímavé dynamické a zvukové kontrasty vytváří pomocí rozličného užití jednotlivých způsobů hry na nástroje. Fakturu zahušťuje často tím, že nechává jednotlivé hlasy hrát blíž u sebe.<sup>98</sup>

*Serenáda*, ač vystavěna na klasickém, symetrickém podkladu, je dílem nového začátku, kdy žák nezůstává ve stínu svého učitele, ale jasně a zřetelně předvádí zárodky nové hudební řeči.

---

<sup>93</sup> Srov.: SUK, Josef: *Dopisy nejbližším*. Supraphon, Praha 1976, str. 30

<sup>94</sup> Např. Radúz a Mahulena, 1896, *Fantastické scherzo*, op. 25

<sup>95</sup> Trioly, synkopy, časté je dělení hudebního proudu pomocí pomlk atp.

<sup>96</sup> Subdominantní harmonie (takty 5, 6 první věty), využívání chromatických průchodných tónů (takty 18 – 22 první věty), využívání frygického kvintakordu na pozici melodického vrcholu (takt 52 první věty)

<sup>97</sup> Takty 1 – 8 třetí věty

<sup>98</sup> Takty 18 – 22 první věty, závěr IV. věty

## 7. 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
- Jiráček, 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: Struktura a osobnosti hudby. Panton, Praha 1988
- 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



## 8. 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, pozdějšího Sukova zetě, 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 an universal public acceptance and respect of laic and educated audience.

It started up from the urge of Antonin Dvorak, who later on became Suk's son-in-law and 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.

Sie ist aus Antrieb von Antonín Dvořák, dem späteren Sohn-Schwiegersohn von Suk, entstanden, 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 geachtet. Trotzdem wurde sie 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 wirkungsvollen Ausnutzung der Instrumentation beitragen, durch die die Serenade gekennzeichnet wird.

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

## **PŘÍLOHA**

# SERENÁDA

pro smyčcový orchestr

## I.

JOSEF SUK, op. 6  
(1874–1935)

Andante con moto (♩ = 75)

Violino I. *p tranquillo*

Violino II. *p*

Viola *p pizz.*

Violoncello *p pizz.*

Contrabasso *p*

*espress.* *p*

*arco* *espress.* *mf* *p* *espress.*

10 *pizz.* *p* *simile* *simile* *arco* *pizz.* *arco* *p*

Copyright 1896 by N. Simrock, Berlin, Londýn, Hamburg

Pro ČSR, Albánie, Bulharsko, Maďarsko, NDR, Polsko, Rumunsko a Jugoslávii

Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, se svolením

původního nakladatele

H 3020

All rights reserved

Printed in Czechoslovakia

**A**

16

*p* *cresc.* *mf*

*p* *cresc.* *mf*

*p* *cresc.* *mf*

*p* *cresc.* *mf p*

*p* *cresc.* *mf p*

20

*poco - a - - - poco*

*poco - a - - - poco*

*mf poco a poco cresc.*

*div. poco - a - - - poco*

*mf poco - a - - - poco*

**B**

*cresc.*

*cresc.*

*non div.*

*cresc.*

*cresc.*

30

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

36 rit.

*decresc.*

*decresc.*

*decresc.*

*decresc.*

*decresc.*

*pp*

*pp*

*pp*

Più mosso

*espress.*

*espress.*

*espress.*

40

Musical score for measures 40-43. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piano part has a triplet of eighth notes in the final measure of the system.

44

C

Musical score for measures 44-46. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piano part has a triplet of eighth notes in the final measure of the system. Dynamics include *p* and *cresc.* markings.

50

Musical score for measures 50-53. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piano part has a triplet of eighth notes in the final measure of the system. Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *f* markings.



5

sost. D poco a poco rit. dim.

This system contains measures 45 through 54. The vocal line begins with a *sost.* marking and a dynamic of *f*. The piano accompaniment also starts with *f*. The tempo is marked *D poco a poco rit.*. The system concludes with a *dim.* marking and a dynamic of *p*.

E a tempo

This system contains measures 55 through 60. The tempo is marked *E a tempo*. The vocal line begins with a dynamic of *pp*. The piano accompaniment also starts with *pp*.

60

This system contains measures 61 through 64. The piano accompaniment begins with a *pp* dynamic. The system concludes with a *pp* dynamic.

Musical score for the first system, measures 1-3. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (*p*) dynamic and a "poco a poco" instruction. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff.

Musical score for the second system, measures 4-7. The score includes dynamics such as *p cresc.*, *cresc.*, *div.*, and *pp tranquillo*. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff.

Musical score for the third system, measures 8-10. The score includes dynamics such as *rit.*, *sostenuto*, and *ppp*. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff.

poco rit. a tempo

G

poco rit. a tempo rit. *decresc.*

*p* *cresc.* *fz* *mf* *f* *decresc.*

*p* *cresc.* *fz* *p* *f* *decresc.*

*p* *cresc.* *fz* *p* *f* *decresc.*

*pp* *cresc.* *fz* *p* *f* *decresc.*

*g, h, d, u, f*

Tempo I.

80 Solo *p* *tranquillo*

*pp* *div.* *SOLO, espress.* *cresc.*

*pp* *div.*

*pp*

*pp*

*pp*

Tutti. H

*pp*

*pp* *pizz.*

*p* *pp* *pp* *pizz.*

90

arco  
p espess. f p pp

95

cresc. mf cresc. cresc. cresc. cresc. cresc. cresc. cresc. mf p

100

f ff ff I

Musical score system 1, measures 105-110. It features five staves: two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs. The music includes various dynamics such as *fff* and *pp*, and performance instructions like *non div.* and *pp con sord.*. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Musical score system 2, measures 110-115. It features five staves. The system is marked with *poco rit.* and *110*. It includes dynamics like *decresc.*, *f decresc.*, *pp*, and *pp con sord.*. The tempo marking *K a tempo* is present. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Musical score system 3, measures 115-120. It features five staves. The system is marked with *120*. It includes dynamics like *cresc.*, *f*, *dim.*, *pp*, and *ppp*. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.





pp

pp

arco

p espress

pp

arco

pp

30

B

ff

pp

ff

pp

ff

pp

C

40

cresc.

f

cresc.

f

cresc. arco

f espress.

cresc.

mf

p cresc.

mf

Musical score system 1, measures 45-50. The system consists of five staves. The top staff has a melodic line with a *div.* marking above it. The second staff has a *cresc. div.* marking. The third staff has a *cresc.* marking. The fourth and fifth staves have *cresc.* markings. The system concludes with a *sempre f* dynamic and a *non div.* marking.

Musical score system 2, measures 51-56. The system consists of five staves. The top staff has a *div.* marking above it. The second, third, fourth, and fifth staves all have *cresc.* markings. The system concludes with a *ff* dynamic.

Musical score system 3, measures 57-62. The system consists of five staves. The tempo changes from *Meno mosso* to *Da tempo* at measure 60. The first staff has a *pp* dynamic. The second staff has a *pp* dynamic. The third staff has a *pp* dynamic and a *div.* marking above it. The fourth staff has a *pp* dynamic. The fifth staff has a *pizz.* marking. The system concludes with a *ff* dynamic and a *non div.* marking.



Musical score for measures 65-70. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *div.* (divisi).

Musical score for measures 70-75. The score continues with five staves. Measure 70 is marked with a '70' above the first staff. Dynamics include *ff* and *p*.

Poco meno mosso (♩. = 66)

Musical score for measures 75-80. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It features five staves. The tempo is marked 'Poco meno mosso' with a quarter note equal to 66. Dynamics include *p*, *molto espressivo*, *pp*, and *div.* (divisi).



Musical score system 1, measures 85-90. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It features five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. Dynamics include *p* and *pp*. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.



Musical score system 2, measures 91-96. This system begins with a section marked "90 E". The notation continues with five staves, maintaining the same instrumentation and key signature as the previous system. Dynamics are primarily *pp*. The melodic lines are intricate, with many slurs and ties.



Musical score system 3, measures 97-102. This system starts with a section marked "100". It continues with five staves of music in the same style and instrumentation. Dynamics include *pp*. The piece concludes with a final cadence in the last measure.

**F** 110

*mf espress.*  
*mf*  
*mf*  
*mf espress.*

120 **G**

*cresc.* *f cresc.*  
*cresc.* *f cresc.*  
*cresc.* *f*  
*cresc.* *f*

*rit.*

*cresc.* *ff* *p*  
*ff* *p*  
*cresc.* *ff* *p*  
*cresc.* *ff* *p*

a tempo

H 130

The first system (measures 130-134) features five staves. The top staff has a melodic line with triplets and a decrescendo from *fz* to *pp*. The other staves provide harmonic support with similar decrescendo markings.

The second system (measures 135-140) continues the piece. It includes the instruction "non div." (non-diviso) and "cresc." (crescendo) in the first two staves. The dynamics range from *fz* to *pp*. Measure 140 is marked with a repeat sign.

The third system (measures 141-145) begins with "poco rit." (poco ritardando) and "I a tempo". The music becomes more rhythmic and intense, marked with *ff* (fortissimo) and "appassionato" (passionately).

150

accelerando 17

Musical score for measures 150-156. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music includes chords, arpeggiated patterns, and melodic lines. Dynamics include 'cresc.' and 'cresc.'.

Meno mosso 160

Musical score for measures 157-160. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music includes chords, arpeggiated patterns, and melodic lines. Dynamics include 'ff' and 'ff'.

quasi andantino

SOLO

K

rit.  
sul G.

Musical score for measures 161-166. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music includes chords, arpeggiated patterns, and melodic lines. Dynamics include 'p dolce', 'pp', 'ppp', 'mf', and 'ff'.





Tempo I. (Allegro ma non troppo e grazioso)

190

*p* *f* *div.* *fz pp* *decresc.* *sf* *non div.* *f marcato fz*

*sf* *f* *f*

200

*div.* *fz pp* *fz pp* *decr.* *M* *f* *f* *trem.* *poco cre*

210

*f* *cresc.* *ff*

*f* *cresc.* *ff*

*f* *cresc.* *ff*

*cresc.* *ff f*

*ff*

scen - do - - - - -

*f* *decrescendo*

*f*

N

220

*p* *pp*

*p* *pp*

*p* *div.* *pp*

*p* *pizz.* *pp*

*p* *pp*



230

pp

pp

pp

pp

240

f

pp

f

pp

pizz.

arco

pizz.

f

pp arco

f

p espress.

f

pp

f

pp

arco

pp

f

div.

Musical score for measures 250-255. The score is in 3/4 time and features five staves. The first staff is the treble clef, the second is the treble clef, the third is the alto clef, the fourth is the bass clef, and the fifth is the bass clef. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings such as *ff* and *pp*. A *pizz.* marking is present in the fourth staff. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 256-260. The score is in 3/4 time and features five staves. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *per cresc.*. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 261-265. The score is in 3/4 time and features five staves. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings such as *f*, *div.*, and *non div.*. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines.





Adagio (♩ = 88)

The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo of Adagio (♩ = 88). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'Solo' section with a 'p tranquillo' dynamic and a 'div.' (divisi) section with a 'p' dynamic. The second system begins with a 'rit.' (ritardando) marking, followed by a return to 'a tempo'. The piano part has a 'pp tranquillo' dynamic and a 'div.' section with a 'pp' dynamic. The third system also starts with 'rit.', followed by 'A a tempo' and a measure number '10'. The piano part includes a 'Solo' section with a 'p espress.' dynamic and a 'pp' dynamic.

rit. a tempo

*legato*  
*pp tranquillo*

*div.*  
*pp*

*pp*

rit. A a tempo 10

*ppp*

*pp*

*Solo*

*p espress.*

*pp*

*pp*



poco rit. a tempo

*cresc.* *dim.* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pizz.*

poco accel.

*cresc.* *cresc.* *Tutti* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *pizz.*

B rit. a tempo rit.

*f* *f* *pizz.* *f* *p* *f* *f* *f* *arco*

## Ca tempo

20  
pp  
pp  
pp  
pp  
pp

ppp  
ppp  
ppp  
ppp  
ppp  
div. D  
f  
p  
f  
p  
f  
p  
f  
p  
f  
p

## Più Andante (♩ = 60)

pp  
pp  
p  
pp  
mf  
pizz.  
p  
pp  
arco  
pp  
pp





**F**

*pp* Tutti *pp*  
*pizz.* *pp*  
*pp* *arco*  
*pizz.*  
*pp*  
*pp*

**ritard.** **Ga tempo** **4 Violini** **molto**

*cresc.* *f > pp*  
*cresc.* *f > pp* *div.* *p*  
*cresc.* *f > pp*  
*arco* *cresc.* *f > pp*  
*cresc.* *pp*  
*cresc.* *pp*

**express.** **poco rit.** **56** **A tempo** **Tutti**

*express.* *cresc.* *ff* Tutti *pp*  
*cresc.* *ff* *decesc.* *pp pizz.*  
*cresc.* *ff* *decesc.* *pp pizz.*  
*cresc.* *ff* *decesc.* *pp pizz.*  
*cresc.* *ff* *decesc.* *pp*  
*mf* *pp*

Musical score for a string quartet, page 30. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

Key performance instructions and markings include:

- pizz.* (pizzicato) in the Violin I part.
- div.* (divisi) in the Violin I part.
- s* (sforzando) in the Violin I part.
- più marc.* (più marcato) in the Violin I part.
- f* (forte) in the Violin II part.
- arco* (arco) in the Violin II part.
- f espress.* (forte espressivo) in the Violin II part.
- arco* (arco) in the Viola part.
- f espress.* (forte espressivo) in the Viola part.
- arco* (arco) in the Cello/Double Bass part.
- f espress.* (forte espressivo) in the Cello/Double Bass part.
- pp* (pianissimo) in the Cello/Double Bass part.
- sp* (sforzando) in the Cello/Double Bass part.
- cresc.* (crescendo) in the Cello/Double Bass part.

poco a poco accelerando

Musical score for the first system, featuring five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "poco a poco accelerando". Dynamics include *f* and *f appassionato*.

Musical score for the second system, featuring five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps. The tempo is marked "60". Dynamics include *cresc.* and *arco*. There are triplet markings (*3*) over several notes.

Musical score for the third system, featuring five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps. The tempo is marked "Largo" and "Tempo I. (Adagio) 64". Dynamics include *pp*, *pp tranquillo*, *rit.*, and *molto espress.*. There are markings for *con sord.* and *tr.*.

*largamente poco ritard.*

*pp cresc.* *ff-p* *f*

*pp cresc.* *ff-p* *f*

*pp cresc.* *ff-p* *f*

*pp cresc.* *ff-p* *f*

*con sord.*

70

*La tempo*

*pp legato*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*



M

ppp espress. cresc.

ppp cresc.

ppp espress. cresc.

ppp cresc.

80 N

div. f ff

decresc. decresc.

molto p dolcissimo

pp

decresc. pp

decresc. pp

decresc. pp

decresc. pp

molto p dolcissimo non div

dim. rit. perdendosi pp

dim. rit. perdendosi pp

ppp

ppp

ppp

ppp

## IV.

Allegro giocoso, ma non troppo presto ( $\text{♩} = 104$ )

System 1: Five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef. The third staff has an alto clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

System 2: Five staves of music. The first staff has a treble clef. The second staff has a treble clef. The third staff has an alto clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A measure number '20' is written above the first staff of this system.

System 3: Five staves of music. The first staff has a treble clef. The second staff has a treble clef. The third staff has an alto clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. Dynamics include *pp* (pianissimo), *pp staccato*, and *pp pizz.* (pianissimo pizzicato). A section marker 'B' is written above the first staff.

30

*p* *poco* *a* *poco* *cre* -  
*p* *poco* *a* *poco* *cre* -  
*p* *poco* *a* *poco* *cre* -  
*p* *poco* *a* *poco* *cre* -  
*p* *poco* *a* *poco* *cre* -

C

*f* *ff*  
*f* *ff*  
*f* *ff*  
*f* *ff*  
*f* *ff*

40

*fff* *fff*  
*fff* *fff*  
*fff* *fff*





Musical score for the first system, measures 1-4. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) has dynamics *sf* and *cresc.*. The second staff (treble clef) has dynamics *sf* and *cresc.*. The third staff (alto clef) has dynamics *sf* and *cresc.*. The fourth staff (bass clef) has dynamics *sf* and *cresc.*. The fifth staff (bass clef) has dynamics *sf* and *cresc.*.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) has dynamics *sf* and *ff*. The second staff (treble clef) has dynamics *ff* and *sf*. The third staff (alto clef) has dynamics *ff* and *sf*. The fourth staff (bass clef) has dynamics *ff* and *sf*. The fifth staff (bass clef) has dynamics *ff* and *sf*.

Musical score for the third system, measures 9-12. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) has dynamics *ff*, *div. pizz.*, and *pp espress.*. The second staff (treble clef) has dynamics *ff*, *decresc.*, and *pp*. The third staff (alto clef) has dynamics *ff*, *pizz. decresc.*, and *pp staccato*. The fourth staff (bass clef) has dynamics *ff*, *pizz. decresc.*, and *pp*. The fifth staff (bass clef) has dynamics *ff*, *decresc.*, and *pp*.

70

72

G

*pp stacc.*  
*arco*

*pp stacc.*

*pp*  
*div.*

*pp*  
*arco*

*pp espress.*

*pp*

80

## H

Musical score for section H, measures 85-88. The score consists of five staves. Dynamics include *p*, *pp*, *f*, *mf*, and *ppizz.*. Articulations include *cresc.*, *f*, *espress.*, *div.*, and *decresc.*.

Musical score for section H, measures 89-92. The score consists of five staves. Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, and *ppizz.*. Articulations include *decresc.*, *arco*, and *f*.

Musical score for section I, measures 93-96. The score consists of five staves. Dynamics include *fz p*, *pespress.*, *fz p*, *espress.*, *fz p*, *pp*, *ppizz.*, *pp*, and *p*. Articulations include *legato*, *cresc.*, *arco*, and *ppizz.*.

Musical score for the first system, measures 1-100. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Meno mosso". The score includes dynamic markings such as *sf*, *sfz*, *ff*, and *pp*. Performance instructions include "sul G" (starting at measure 100), "largamente" (starting at measure 100), "div." (divisi), and "ff largamente".

Musical score for the second system, measures 100-110. The tempo is marked "tranquillo" and "largamente". The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*. Performance instructions include "decr." (decrescendo) and "div." (divisi).

Musical score for the third system, measures 110-115. The tempo is marked "rit." (ritardando). The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp*. Performance instructions include "sul G" (starting at measure 110), "larg.", "non div.", and "div.". The score concludes with a final chord.



*perdendosi* Tempo I.

ppp

*pp perdendosi*

*pp perdendosi*

pp

pp

120

p

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

f

*K. sf* 126

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

12-6

130

*sf* *sf* *p* *sf* *sf*

*pizz.* *arco* *sf* *sf*

*pizz.* *arco* *sf* *sf*

*sf* *sf* *p* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*rsfz*

140

**L**

*p* *sf* *f* *div.*

*pizz.* *arco* *sf* *div.*

*pizz.* *arco* *sf* *div.*

*p* *sf* *f* *div.*

*sf* *sf* *sf* *div.*

Musical score for measures 141-144. The score consists of five staves: two treble clefs, a grand staff (treble and bass), and a bass clef. The music is in a minor key with a key signature of two flats. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p*, *f*, and *p*. A "div." marking is present in the second staff.

Musical score for measures 145-150. The score consists of five staves: two treble clefs, a grand staff (treble and bass), and a bass clef. The music continues with similar complex rhythmic patterns. Dynamics include *p*, *f*, and *ff*. A "non div." marking is present in the grand staff. The number "150" and the letter "M" are written above the fourth staff.

Musical score for measures 151-154. The score consists of five staves: two treble clefs, a grand staff (treble and bass), and a bass clef. The music features long, sweeping melodic lines in the upper staves and dense rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamics include *p*, *decr.*, and *cresc.*. A "2. v." marking is present in the bass staff.



160

170

N

46

*cresc.* *mf* *ff* *molto espress.* *f*

180

*decresc.* *decresc.* *pp* *espress.* *f* *pp* *pp* *pp*

*pp* *div.*

Q tranquillo

190

pp ppp pp ppdespress. ppp

This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef piano part. The third staff is a bass clef piano part. The fourth staff is a bass clef cello part. The fifth staff is a bass clef double bass part. Dynamics include *pp*, *ppp*, *pp*, *ppdespress.*, and *ppp*.

This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line. The second staff is a treble clef piano part. The third staff is a bass clef piano part. The fourth staff is a bass clef cello part. The fifth staff is a bass clef double bass part. Dynamics include *pp*.

200

pp pizz. pp pizz. div. espress. pp pizz.

This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line. The second staff is a treble clef piano part. The third staff is a bass clef piano part. The fourth staff is a bass clef cello part. The fifth staff is a bass clef double bass part. Dynamics include *pp*, *pizz.*, *pp*, *pizz.*, *div.*, *espress.*, and *pp pizz.*











## Vivace

Musical score for measures 270-279. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The first two staves are marked with a forte dynamic (*ff*). The music is characterized by dense, rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The bottom two staves feature a steady bass line with eighth-note patterns.

Musical score for measures 280-289. The score continues in the same key signature and time signature. It consists of five staves. A forte dynamic (*ff*) is indicated at the beginning of the system. A *Z.* (Zorn) marking appears above the first staff in measure 285. The music maintains its rhythmic intensity with various textures across the staves.

Musical score for measures 290-299. The score continues in the same key signature and time signature. It consists of five staves. A forte dynamic (*ff*) is indicated at the beginning of the system. The music concludes with a final cadence in measure 299, marked with a double bar line and repeat signs. The notation includes various articulations and dynamic markings throughout.