

JAROSLAV ZICH

INSTRUMENTACE SMYČCOVÉ SERENÁDY JOSEFA SUKA

Když jsem dostal na podzim r. 1951 za úkol konat v nastávajícím školním roce na hudební fakultě Akademie múzických umění přednášku o instrumentaci, uvědomil jsem si, že je nutno založit ji především na předvádění živého zvuku. Při výkladu o smyčcovém orchestru jsem použil již v tomto prvním roce gramofonových desek se známou Talichovou nahrávkou Sukovy Smyčcové serenády, partii o dechových nástrojích jsem doprovodil deskami s Mozartovou Serenádou Es dur a při probírání celého orchestru následovala pak ještě řada desek se symfonickým orchestrem v plném obsazení. Od té doby tento deskový repertoár přednášek znamenitě vzrostl, neboť se objevily další a další nahrávky (také se soudobou hudbou), po stránce zvukové naštěstí vesměs výtečné.

Názory na vyučování instrumentaci — a ovšem i na psaní příslušných teoretických pojednání — jsou různé, někdy značně skeptické. Jsou i skladatelé, kteří možnost tohoto vyučování zásadně popírají. Domnívám se však, že předvádění živého zvuku je cesta, která vede k cíli. Vždyť týmž způsobem získávali skladatelé zkušenosti s nástrojovým materiálem odedávna. Při vyučování instrumentaci nejde tedy ani tak o látku samu, jako spíše o metodu, kterou se podává. Na podobnou otázku narazíme ostatně i v jiných vědních oborech. V r. 1959 jsem měl příležitost hovořit s naším předním mikrobiologem prof. MUDr. V. Kubelkou. „Nač přednášet medicům o astmatu pouze v posluchárně?“ řekl tehdy. „Daleko lépe je zajít s nimi k astmatikovi a přímo na něm nemoc předvést. Na jediném pacientovi nelze ovšem ukázat všechno, co musí medic o astmatu vědět; co zbývá, doplní se tedy přednáškou v posluchárně. To je pak opravdu živá medicína.“

Také v nauce o instrumentaci je správné, ba přímo nezbytné osvětlit určitou obecnou problematiku vždy na nějakém konkrétním díle; co zbude, doplní se rovněž přednáškou nebo se ukáže v jiné partituře. Instrumentační rozbor Sukovy Smyčcové serenády, který tu podávám, je tedy míněn jako příspěvek k takto pěstované *živé uměnovědě*. Kdo chce rozbor číst, musí mít po ruce partituru a ovšem i možnost skladbu si poslechnout,¹⁾ neboť teprve konfrontací

¹⁾ Nahrávka serenády vyšla na standardní i dlouhohrající desce v podání České filharmonie, řízené národním umělcem Václavem Talichem.

rozboru se živým zvukem získá o vlastnostech smyčcového orchestru plné poučení.

1.

Rozbírat skladbu z instrumentačního hlediska znamená všímat si, jak podporuje skladatel svůj obsahový záměr také volbou nástrojového materiálu a způsobem, jak s materiálem zachází. Vždyť instrumentace — či vhodněji řečeno: orchestrace — není konec konců nic jiného, než právě užití tohoto materiálu. Obsah, který chce skladatel svým dílem vyjádřit, bývá někdy konkrétnější, např. zpracovává-li hudba nějaký životní či přírodní námět, jindy zase je jen povšechný, jak je tomu u tzv. absolutní hudby. Má-li její hudba dobře tlumočit, je kromě jiného třeba, aby byly — a to právě z hlediska nástrojového materiálu — splněny některé důležité podmínky. Tak je jistě nutno, aby hudební složka, která je na daném místě skladby důležitá, tj. má vedoucí úlohu, vycházela v celkovém zvuku s náležitou zřetelností. Nejčastěji se tento požadavek vztahuje na melodii, může se však týkat také zajímavého rytmu apod. Jindy zase jde o to, aby akord zněl vyváženě, tj. aby žádný jeho dílčí tón nevystupoval příliš do popředí, ale také nebyl okolními tóny utlačen. Je jasno, že zřetelnost určité hudební složky, vyváženost akordu atd. je konec konců dána akustickými, tj. fyzikálními pochody, které se odehrávají v příslušném nástrojovém materiálu.²⁾

Jak patrně, lze instrumentaci určité skladby zkoumat ze dvou hledisek. Jednak z hlediska *estetického*. V tom případě sledujeme, jak je obsah hudby — daný pochopitelně v první řadě hudebním myšlením — podporován také výběrem a užitím nástrojového materiálu. Za druhé z hlediska *technického*. Pak si všímáme, jak je zapotřebí s materiálem zacházet, chceme-li dosáhnout zmíněné zřetelnosti či vyváženosti zvuku, ale také ještě jiných jeho vlastností: někdy potřebujeme zvuk průrazný, jindy zase měkký, někdy střídavý, řídký, jindy sytý atd.³⁾ V tomto druhém případě jde tedy vlastně o technologické zkoumání nástrojového (v širším případě i pěveckého) materiálu, zaměřené ovšem ne k účelům výrobním, nýbrž uměleckým. Naším úkolem je ukázat po této stránce na některé důležité vlastnosti smyčcového orchestru a doložit je rozbořem Sukovy Smyčcové serenády.

²⁾ A ovšem také fyziologickými pochody v našem ušním ústrojí.

³⁾ Každá tato vlastnost zvuku má ovšem zase svou obsahovou stránku, z čehož je nejlépe patrné, jak spolu estetická a technická problematika souvisí.

Než přistoupíme k rozboru serenády, musíme ještě podrobněji prozkoumat, jaké možnosti nám nástrojový materiál smyčců dává. Obvykle se uvažuje jen o barevných odstínech. Kromě nich — a to je pro skladatele neméně důležité — je nutno si všimnout také možností výrazových. Základní rozdělení smyčcového materiálu dostaneme podle jednotlivých nástrojů (housle, viola, violoncello a kontrabas) a podle toho, jde-li o barvu skupinovou (např. tutti violoncelli) či sólovou (hraje jen koncertní mistr). U každého nástroje můžeme dále sledovat různá zbarvení jednotlivých strun. Tak na houslích pozorujeme kontrast mezi průrazným zvukem *g* struny a tupým zvukem *d* struny atd. Konečně je možno u všech nástrojů změnit barvu použitím sordiny.

Tím však nejsou odstíny zvuku ani výrazu zdaleka vyčerpány. Je totiž nutno povšimnout si dále různých způsobů, kterými se zvuk na nástroji vyluzuje. Základní rozlišení spočívá v tom, rozeznává-li se nástroj smyčcem nebo pizzicatem; zvukový rozdíl — o výrazovém ani nemluvě — mezi nástrojem smyčcovým a drnkacím je přímo mimořádný. Konečně je třeba věnovat pozornost různým smykovým technikám, neboť jimi, ba především jimi lze dosáhnout velmi silných barevných a výrazových kontrastů.

Jednu skupinu tvoří smyky, při nichž zůstává smyčec ležet na struně. Sem patří za prvé *legato*, kterým se spojuje několik tónů vždy na jeden plynulý, tj. nepřerušovaný tah smyčce. Při tomto smyku navazují na sebe tóny zcela hladce. Táhne-li se smyčcem od žabky ke špičce, mluví se o sesmyku, v opačném směru o vzesmyku. Změnu sesmyku na vzesmyk i naopak lze provést nejen tak, že se smyčec vždy ve své krajní poloze zastaví, nýbrž také bez sebemenšího zastavení, tedy zcela bezprostředně. V tomto druhém případě se změna dá — není-li střídání obou směrů příliš rychlé — provést po zvukové stránce velmi hladce. Má-li hráč dostatečně kultivovanou pravou ruku, může být změna prakticky neznatelná. Zejména to platí pro tón „tutti“. Díky tomu je možno střídáním sesmyku a vzesmyku nastavovat *legato* do libovolné délky. Střídá-li se u tenutových tónů sesmyk se vzesmykem na každou notu, vzniká *détaché*. V tom případě je ovšem střídání časté, až velmi rychlé; při každém obratu smyčce vznikají pak krátké šramoty, kterými jsou jednotlivé tóny od sebe odděleny, takže už na sebe nenavazují hladce. Tyto šramoty se dokonce dají uměle zvyšovat, čímž vzniká akcentované *détaché*. Při *tremolu* smyčce, tj. co nejrychlejším střídání tahů sem a tam se šramoty promění v souvislý šum, kterým je tón velmi výrazně zbarven. Tenutové tóny mohou však na sebe navázat i v téměř smykovém směru, při čemž jsou rovněž od sebe zvukově odděleny, takže nejde o *legato*. Tak vzniká *portamento*. Je to smyk výrazově obdob-

ný portamentu u dechových nástrojů i klavíru. Stojí za zmínku, že příjemněji se provádí na vzesmyku. Také při *martelé* zůstává smyčec ležet na struně. Není to však smyk tenutový, nýbrž pro krátké, tj. staccatové tóny. Provádí se rychlým trhavým pohybem smyčce, přičemž směr smyku se zpravidla střídá. Je však také běžné, že třeba dva za sebou jdoucí tóny se vezmou v jednom směru. Na zvukové kvalitě smyku se tím nic nemění. Hraje-li se *martelé* u špičky smyčce, užívá se pro ně často označení *col punto d'arco*. Trhavými pohyby je ovšem možno vzít na jeden směr — opět se k tomu hodí lépe vzesmyk — i větší počet tónů, např. 8, 12, ba i daleko více. Obvykle jde o tóny v pravidelném pohybu (např. o stupnici v samých šestnáctinách). Tak vzniká *staccato*. Je příznačné pro starší sólový virtuózní repertoár; a i tam se dnes někdy nahrazuje jiným smykem. V orchestru se ho prakticky neužívá.

Do druhé skupiny náleží smyky skákavé. K nim patří *spiccato* (též *saltando*), při kterém dopadají žíně smyčce z větší či menší vzdálenosti na strunu. Proto jsou tóny provázeny určitým šustivým až chřestivým zvukem, jehož síla závisí právě na vzdálenosti dopadu. Dále sem patří *sautillé*, jehož bubnující zvuk je dán vibrací smyčcového prutu.

Pro úplnost uvedme ještě *col legno*, jehož krajně krátký, klapavý zvuk vzniká tím, že smyčec dopadá na strunu nikoliv žíněmi, nýbrž prutem. Tohoto způsobu se ovšem užívá jen naprosto výjimečně. Zabarvení tónu se mění také podle toho, v jaké vzdálenosti od kobylinky se smyčec tře po struně. Těsně u kobylinky vzniká ostrá barva *sul ponticello*, blíže u hmatníku jemné, měkké *flautato* (též *sulla tastiera*). Flétnovým tónům se blíží i *fla-žolet*, což je poslední barevný odstín, který je třeba v tomto přehledu uvést.

Podrobnější průzkum nástrojového materiálu, tj. všech materiálových podmínek zvuku nám tedy u smyčců ukázal, že počet odpovídajících barevných i výrazových odstínů je značný. Viděli jsme pak, že odstíny nejsou dány jen konstrukcí samého nástroje, nýbrž zejména různými způsoby, kterými se na nástroji vyluzuje tón. O tyto způsoby se nám tedy pojem nástrojového materiálu rozšířil. Je pochopitelné, že uvedené odstíny lze klást do rozmanitých kontrastů, někdy dosti značných. Vzhledem k tomu, jak důležitou úlohu hraje princip kontrastu v umění vůbec, bude jistě správné, povšimneme-li si odstínů při rozboru Sukovy serenády blíže.

Než k rozboru přistoupíme, musíme se ještě stručně dotknout dvou základních aspektů, které se uplatňují v názorném hudebním myšlení. Aspekt *horizontální* je charakteristický tím, že věnujeme pozornost tomu, jak se v hudebním proudu rozvíjejí „vedle sebe“ jeho jednotlivá pásma. Tak v čisté polyfonii sledujeme, jak se současně rozvíjí několik melodií, při valčíku slyšíme zároveň tři pásma, např. nahoře vedoucí melodii, uprostřed akordické příznávky a dole basovou linii. Pro *vertikální* aspekt je naproti

tomu příznačné, že si všímáme souzvuku, který vzniká v určité chvíli.

Při horizontálním aspektu vítáme, jestliže se jednotlivá pásma — tedy složky celkového hudebního proudu — nějak mezi sebou liší, tj. od sebe se odrážejí, neboť je pak můžeme navzájem lépe rozeznat. Lišit se mohou např. hudebním myšlením, tj. po stránce útvarové, jak na to ukazuje třeba uvedený příklad valčíku: nahoře je táhlá melodie, uprostřed zazní vždy na druhé a třetí době akordické nárazy a dole je melodie rovněž ve staccatových nárazech. Pro naše úvahy je důležité, že se pásma mohou od sebe lišit také různou instrumentací, tj. rozmanitým materiálovým vybavením. I tím se tedy dá jejich zřetelnost zvýšit. Při vertikálním aspektu je náš požadavek právě opačný. V tomto případě totiž potřebujeme, aby se jednotlivé složky spolu sblížily, tj. navázaly mezi sebou souzvukový vztah.

Oba aspekty se ovšem v běžném hudebním myšlení všelijak navzájem prostupují, prolínají. Tak třeba u zmíněného valčíku zaujmeme horizontální aspekt při sledování jeho tří pásem. Zároveň se však uplatňuje i aspekt vertikální, a to především na valčíkových příznávkách, neboť každá z nich je sama souzvukem; kromě toho se však uplatňuje i mezi příznávkami a basem, neboť obě tato pásma se v našem hudebním myšlení navzájem doplňují rovněž do souzvuků. Při rozboru Sukovy serenády narazíme na oba aspekty, nejčastěji na horizontální. Proto bylo nutno se o nich předem zmínit.

V rozboru jsou jednotlivá místa partitury udána podle čísel příslušných taktů. Nástroje jsou někdy označeny známými zkratkami Vn I, Vn II, V, Vlc, Cb. Hraje-li se na nástroj pizzicato, je to u jeho zkratky zvláště poznamenáno. Hrají-li nástroje v unisonu, je to označeno znaménkem + (plus); např. značka V + Vlc znamená, že violy a violoncella hrají (arco) v unisonu. Hrají-li nástroje v oktávách, je to označeno zkratkou, jejíž smysl vysvitne z tohoto příkladu: Cb pizz — 8 — Vlc znamená, že nad kontrabasovými pizzicaty hraje o oktávu výše arco violoncello. Zkratka udává nástroje vždy ve směru od nižšího k vyššímu.

3.

I. v ě t a

Tři pásma, která se vyskytují na začátku věty, liší se především po stránce útvarové: v primu je vrchní táhlá kantiléna střídavé pohyblivosti (od taktu 5. vytercovaná vespod violoncellem), sekund a viola mají fukavý doprovod v pravidelných osminách a spodní nástroje přinášejí občasné nárazy v basu. Odlišnost pásem je ještě podtržena instrumentačně. Vrchní kantiléna je svěřena smyku legato, doprovod jemnému spiccato a proti

těmto dvěma odlišným smyčcovým technikám se v basu ozývají nástroje drnkací. Od t. 9 si pásma prohodí své úlohy; jejich útvary i instrumentační odlišnost však zůstává stejná.

Za povšimnutí stojí, že od t. 5 se pohybuje violoncello po dosti dlouhou dobu stále ve vyšší poloze, zejména po své nejvyšší *a* struně. Její zabarvení podporuje znamenitě líbeznou náladu hlavního tématu; přitom kontrastuje dostatečně s okolními nástroji, takže se od nich dobře odráží. Stoupne-li violoncello do větší výšky, mívá to za následek, že obvyklé výškové pořadí nástrojů (tj. odspodu Cb, Vlc, V, Vn II, Vn I) se změní. Dokladem toho je t. 16, kde nástroje následují za sebou v tomto pořadí: Cb, V, Vn II, Vlc, V I. Podobně je tomu v t. 18–19, kde je nejvyšší struny využito ve viole; proto hraje sekund pod ní. Na tyto případy — zejména právě u violoncella — narazíme velmi hojně i později.

V t. 18–22 hrají viola, sekund a prim dosti blízko u sebe (např. od t. 20 je největším rozpětím tohoto trojhlasu septima). To dodává hornímu pásmu pozoruhodnou nasycenost, spojenou se značným napětím, které se dobře uplatní v současně probíhajícím crescendu. V triolách t. 23 zazní energicky smyk *détaché*.

Vrchní struna má, a to u každého nástroje, nejen nejjasnější zabarvení, nýbrž ve forte také značnou zvukovou průraznost. Je-li tedy třeba vystupňovat v plenu smyčcového orchestru zvukový nápor, stačí vyhnat nástroje — ne-li všechny, tedy aspoň některé — na nejvyšší strunu. Dobrým dokladem toho je t. 32, kde kromě sekundu hrají všechny nástroje na své nejvyšší struně. Proto je tu zase změněno obvyklé výškové pořadí nástrojů (viola hraje nad sekundem). Barevný i výrazový kontrast s bezprostředně následujícím taktem 33, ve kterém už žádný nástroj na své nejvyšší struně nehraje, je pozoruhodný.

V taktech 36 a násl. jsou obě krajní pásma kantilénová a jsou také svěřena témuž druhu smyku (*legato* kombinované s *détaché*). Střední pásmo je v pravidelném triolovém pohybu a pro kontrast je opět vybaveno jiným smykem, totiž *spiccato*. *Spiccato* se tu ovšem neuplatňuje výlučně, nýbrž triolový pohyb je tu a tam zpestřen — třeba jen na krátkou chvíli — *legatem*. Tím se zabrání jeho jednotvárnosti. Táž tři pásma se rozezní opět v t. 56 a násl.; zde však jsou navíc doplněna basovými nárazy, svěřenými *pizzicatu*, tedy zase i instrumentačně vykontrastovanými.

Od t. 44 má sekund vrchní melodii, takže se dostává v 45 a 47 nad prim. Smyslem toho je dopřát také sekundistům, aby se mohli na chvíli uplatnit ve vedoucí úloze, aby si i oni „zahráli“. Tedy ne opatření instrumentační, nýbrž svědčící o tom, že Suk — ostatně sám také člen kvarteta — se dobře vyznal v psychologii výkonných umělců. V t. 50–52 se nástroje dostávají při crescendu opět na nejvyšší strunu. Totéž viz v t. 68, kde se to týká všech

nástrojů a kde se tím také vyvolá pozoruhodná zvuková záplava. Je doprovázena poněkud svištivou příměsí, která je ve forte pro vysoký smyčcový zvuk (*tutti*) příznačná.

Osminové akordy taktů 72–73, jakož i trojhlas v 74–75, hrané violou, sekundem a primem, jsou vesměs v široké poloze. V dechových nástrojích by proto zněly poněkud řidčeji a prázdněji. (Ještě nápadněji by se to projevilo na klavíru.) U smyčců tomu tak není, neboť jejich schopnost zasytit zvukem daný prostor je větší. Pozoruhodná je pianissimová *tutti* barva vyšších tónů (73–75), provázená velmi jemným šumem, který jí dává cosi odhmotněného. K této nadzemské náladě přispěje i flétnové zabarvení flazoletových tónů violoncella (75–76), tvořících k akordům bas. Počínaje t. 80 vnesou sólové housle a viola do hudby na chvíli intimní náladu. Je vyvolána především tím, že vibrato obou hráčů má zřetelně individuální průběh; u *tutti* tónu tomu tak pochopitelně není. Výrazový rozdíl mezi sólem a *tutti* vystoupí zvláště nápadně, když bezprostředně po sólech nastoupí v 88 ve violách totéž téma s touž dynamikou, ale v barvě *tutti*.

Na dynamickém vrcholu t. 101 a n. se opět uplatňují některé nástroje hojně na své nejvyšší struně. Po té stránce stojí za pozornost zejména basová melodie, svěřená kombinaci Cb-8-Vlc. Je to velmi pevný, zřetelný a průrazný bas, ovšem také s poměrně jasným zabarvením. (Podobný případ viz i ve finále v t. 34 a násl., jakož i 274 a n.) Tyto vlastnosti má nejen při hře na nejvyšší struně (tj. u violoncella na *a* struně, u kontrabasů na *g* struně), nýbrž do značné míry i o jednu strunu níže (tedy u obou nástrojů na *d* struně). Klesnou-li však nástroje pod tuto strunu, mizí postupně uvedené vlastnosti, takže na nehlubších strunách zní oktávy sice velmi temně, ale mají už také nápadně slabší průraznost.

Tercie *d-fis* se ve čtvrtých notách na druhé půli taktu 109 dvakrát opakuje, a to poněkud nezvyklým způsobem, totiž tak, že viola a violoncello I, které tercii hrají, si oba její tóny navzájem vyměňují. Tím je umožněno, že opakování tercie probíhá v naprosto hladkém legatu. Běžný způsob je naproti tomu ten, že každý tón se opakuje vždy v témž nástroji. V tom případě se opakování musí — u tenutových tónů — uskutečnit smykem *détaché* (nebo *portamento*), při kterém jsou ovšem jednotlivé tóny od sebe odděleny (viz výše), takže už na sebe zcela hladce nenavazují. Legatového opakování pomocí vzájemné výměny tónů se užívá zřídka a spíše ještě u dechových nástrojů.⁴⁾ V rušném pohybu viz totéž počínaje poslední čtvrtí t. 21, kde si tóny navzájem prohazují sekund a viola.

Tenorová melodie taktů 110 a n. je svěřena violoncellu I; proto se viola pohybuje pod ním. Zvláště výrazně vystoupí melodie v t. 116–119, neboť

⁴⁾ Viz např. pátou větu Šostakovičovy IX. symfonie, klarinety v taktech 46 a n.

tam může violoncello zase uplatnit svou *a* strunu. Viola je přitom vedena důsledně mezi violoncellem I a violoncellem II, tedy je mezi nimi skryta. Takové skrývání cizí barvy mezi dvě barvy stejné je při akordické sazbě výhodné, neboť tím akordy nabudou jednolitého zabarvení. Je to důležité především u dechových nástrojů, jejichž barevné rozdíly jsou někdy velmi nápadné. U smyčců to tak závažné není.

II. v ě t a

Kombinace Cb pizz — 8 — Vlc, kterou najdeme hned na začátku věty, je pro basovou linii velmi výhodná. Tenutové či dokonce legatem spojované tóny violoncella dávají basu táhlý zvuk, takže celek nezní tak suše jako u kombinace Cb pizz — 8 — Vlc pizz. Přitom pizzicata kontrabasu vtisknou každému tónu naprosto přesný, jadrný nástup, který zase není technice arco natolik dán. Osvědčí se to zejména v živějším tempu, např. u hudby tanečního typu. Touž kombinaci viz i v t. 58–61. Podobný ráz má i kombinace Cb pizz + Vlc. Zajímavé je, že obrácená kombinace Cb — 8 — Vlc pizz nezní dobře.

V t. 33 a 34 najdeme trojhmatové záběry ve violoncelle (33) a sekundu i viole (34). Prudkost akcentů se jimi ještě stupňuje. Na všech třech nástrojích se přitom významně uplatní intenzivní zvuk prázdných strun *g* a *d*. Pizzicato violoncella v 35 a násl. zní přímo jedinečně pod spiccatovým ševelem vrchních tří nástrojů; hojně se na tom podílí i jasný zvuk violoncellové *a* struny. V t. 46 se vyšine viola opět nad sekund, aby svůj protihlas k primu uplatnila rovněž na své nejvyšší struně. V t. 49 a n. zaslouží pozornost unisonová kombinace V + Vlc. Má velmi sytý, pevný zvuk a krásnou barvu, asi právě uprostřed mezi jasnou violoncellovou a tmavou violovou. Pro pohyblivé hlasy se v této poloze hodí znamenitě.⁵⁾

Motiv tria (t. 74 a n.) má v horním hlasu předepsáno molto espressivo. V souhlasu s tím je tato kantiléna svěřena primu, jehož hráči mají vyspělou kulturu pravé ruky, k espressivu především potřebnou, a jsou také zvyklí kantilény tohoto druhu espressivo hrát. Při „echovém“ opakování (t. 90 a n.), míněném zřejmě meno espressivo, je naproti tomu vrchní hlas svěřen sekundu, tedy hráčům, o kterých lze spíše předpokládat, že se nedají k espressivní hře natolik strhnout. V t. 126–130 je znovu ve violoncelle využito skvěle *a* struny; proto je tu běžné pořadí nástrojů zase přehozeno a violoncello hraje i nad sekundem. Také v t. 143 je pořadí přehozeno, zde ovšem proto, aby se ve violoncelle využilo jadrně znějící kvinty C–G, hrané na prázdných strunách. Proto tu hraje kontrabas nad violoncellem.

⁵⁾ Také ovšem pro hlas kantabilní. Takto jí použil už Beethoven na začátku volné věty své V. symfonie c moll. Z jiných příkladů uveďme aspoň vláčný střední hlas B dur valčíku v posledním obraze Wagnerových Mistrů pěvců norimberských nebo podobný hlas v Květinovém valčíku z Čajkovského Louskáčka.

V t. 148 a n. jsou oba krajní hlasy vedeny v oktávách. S výjimkou sekundu se přitom pohybují nástroje na své nejvyšší struně, takže fortissimo oktáv zní neobyčejně vydatně. Zdálo by se tedy, že osminová harmonická výplň, svěřená děleným violám, se proti krajním hlasům neprosadí s dostatečnou průrazností, nevytvoří k nim náležitou dynamickou rovnováhu. Svědčil by pro to počet hráčů, kterým je každý hlas obsazen. Předpokládáme-li, že počet hráčů v jednotlivých skupinách (od primů až po kontrabas) je 12, 10, 8, 8, 6, zjišťujeme, že na basové melodii se podílí 14 hráčů, na vrchní dokonce 22, kdežto na každý střední výplňový hlas připadají jen 4 hráči! Přes tento očividný nepoměr se oba výplňové hlasy v dělených violách uplatní přijatelně, a to zase díky tomu, že violy hrají spiccato, tedy smykem, který s legatem krajních hlasů náležitě kontrastuje.

Na nepoměr v početném obsazení jednotlivých hlasů narazíme i v dalších taktech 162 a n., kde se proti celému smyčcovému tělesu musí prosadit dokonce jen dva sólisté, housle a viola. Všeobecně platí, že sólový nástroj je nejsnáze pohlcen nástroji sourodými, tedy např. sólový smyčcový nástroj skupinou smyčců atd. A právě s tím se zde setkáváme, k čemuž přistupuje ještě další nevýhoda, že totiž se sólisté od smyčcového tělesa neodlišují ani druhem smyku: všichni tu hrají legatem. (Dva tóny sólové violy, hrané v t. 166 smykem détaché, neznamenaají žádné valné smykové odlišení.) Mají-li se přes tyto nevýhody oba sólisté dostatečně uplatnit, nezbyvá tedy než předepsat tutti tělesu podstatně nižší dynamiku. Proto klesne v 163 až na pianissimo possibile a v dynamické vlně taktů 167–169 si netroufá stoupnout výše než na mezzoforte, kdežto sólisté mají na jejím vrcholu (168) předepsáno dokonce fortissimo.

Trojhlas dělených violoncell s dovnitř vloženou violou se v t. 170 a n. uplatňuje stejně jako v t. 110 a n. první věty. Na konci t. 183 přejímá prim legatový osminový pohyb od sekundu. Mají-li se oba nástroje na sebe hladce napojit, je třeba, aby na legatový pohyb přistupujícího nástroje navázal alespoň jeden legatovaný tón nástroje odpadajícího.⁶⁾ To je tu splněno, ba nástroje na sebe navazují dokonce ve třech legatovaných tónech. Totéž viz na rozhraní taktů 211–212 a 213–214. V 187 a 195 (vždy se zdvihem) upoutá naši pozornost neobyčejně průrazný zvuk houslové g struny, na níž hraje sekund kvartovou fanfáru. Znamenitym kontrastem k tomu je poněkud harašivý zvuk c struny, na které odpoví sekundu viola (189–190 a 197–198). Návrat první části věty je instrumentován stejně jako po prvé. V závěru si povšimneme ještě trojhmatových akordů violoncella, hraných v t. 300 a n. pizzicatem. Akordy tohoto druhu mají vždy neomylnou účinnost, což je ostatně dobře známo ze sazby smyčcového kvarteta.

⁶⁾ O hladké navázání se ovšem musí postarat také interpret. Hlavně jde o to, aby nástroj, který pohyb přejímá, nenastoupil s akcentem.

III. věta

Velmi zřetelně vychází kontrast mezi individuálně tvořeným tónem sólisty (sólové violoncello v t. 1–4) a tónem kolektivním (prim v t. 5–8), jehož barva je v pianissimu provázena známým už lehkým šumem. V tenorovém protihlasu t. 13–15 se opět uplatní violoncello na své *a* struně.

V následujícím zvukovém náporu (17–19) jsou šestnáctinové souzvuky vrchních tří nástrojů v široké poloze. Této sazby jsme se dotkli již v t. 72–75 první věty; avšak teprve zde, v silné dynamice vynikne v plné míře rozdíl mezi smyčcovými a dechovými nástroji, na který jsme tam upozornili. Kdežto dřevěné nástroje (o klavíru nemluvě!) by tu zněly — a to právě pro širokou polohu akordů — vysloveně hubeně, je zvuk smyčců naprosto sytý, ba dokonce má značné vnitřní napětí.⁷⁾ Podstatný podíl na tom ovšem má, že každý nástroj hraje zase na své nejvyšší struně. Pozoruhodný je i nápor crescenda, kterého se dá dosáhnout v první polovině t. 19; i na něm se ukáže specifická výrazová schopnost smyčců. Také žestě jsou schopny velkého crescenda, ba do síly ještě větší než smyčce. Jejich zvuk však postrádá ono vnitřní napětí, kterým je nabit zvuk smyčců; proto působí crescendo žestů spíše jen vnějšně. K této otázce viz také I 109–110 nebo IV 254–256. A ještě jedna zvláštnost smyčců, kterou si ověříme hned dále v t. 20 a n., totiž krajně tichý zvuk, doprovázený zcela jemným šumem. Tóny následují za sebou ve velmi volném sledu a zní přitom naprosto rovnoměrně, bez sebemenšího narušení. Tak hlubokou zvukovou tišinu dokáže v orchestru uskutečnit jen smyčcová skupina.⁸⁾ V t. 71 a n. je tento výraz ještě umocněn použitím sordin.

V 34 a n. využil Suk ve vedoucí melodii poněkud přiosťřeného zabarvení violy, proto hraje sekund pod ní (viz též 46 a n.). V dalším průběhu můžeme dobře sledovat barevný i výrazový kontrast mezi sólovými houslemi (37 a n.) a skupinou tutti houslí, které nastupují v 41 s tímtéž motivem bezprostředně po sólu. Triolová figurace v 34 a n. je svěřena pizzicatu; tím se znamenitě odliší od ostatního zvuku. Zvláště působivě vyzní, je-li v akordech (viola a violoncello I v 42–43 a 50–53, podobně hned za tím prim a sekund). V 54 se opět ozve nám už známá unisonová kombinace V + Vlc. Pozoruhodný a pro smyčce rovněž příznačný je i příkrý skok v dynamice, k němuž dojde na začátku t. 56 (subito piano). V 60 je crescendo uskutečněno i materiállově tím, že prim a sekund začnou hrát arco, tedy technikou zvukově vydatnější; vzruch je pak stupňován jejich podvojnými tóny, kte-

⁷⁾ Ještě nápadnější doklad této jedinečné vlastnosti smyčců najdeme ve volné větě Brahmsovy I. symfonie (takty 33 a n.). Stačí zahrát toto místo na klavír a hned se ukáže, jak přímo ubohý je jeho zvuk v porovnání se zvukem smyčců.

⁸⁾ V tom směru je poučný především přímý poslech v koncertním sálu, kdežto mikrofonní záznam často dynamiku zdvihá, takže se tišina neuplatní v plné míře.

ré mají v détaché mocnou průraznost. Při návratu hlavní myšlenky (64 a n.) je zvuk zastřen sordinami a tím i zeslaben. Ale i tak se uplatní dynamické vlny v 66 a 68—70 dosti výrazně.

IV. věta

V této větě převažuje silně skákavý smyk, jehož zvuková kvalita se tu dá velmi dobře studovat. Ozve se hned v úvodním osminovém pohybu. Na tomto rozšuměném pozadí zazní v sekundu (t. 6 a n.) hlavní myšlenka, svěřená opět pro kontrast vesměs smykům při struně: v 7 slyšíme martelé, v 8 legato a v 9 portamento. Barevně je v těchto úvodních taktech finále zajímavé, jak Suk občas použije ve vrchním hlasu violové *a* struny (t. 12 a 20), jejíž ostrý zvuk je ještě umocněn dynamickým předpisem forte, záměrně kontrastujícím s pianissimem ostatních nástrojů. V 34—36 najdeme jen dva hlasy, oba jsou ovšem oktávovány. Na klavíru zní oktávy prázdně, ve smyčcích s udivující plností. Viz k tomu i t. 282—285. V 41—42 zaostrují pizzicata primu spiccato týchž tónů sekundu. Vrcholy klesajícího osminového pohybu tím získají velmi účinné břitké akcenty. V 45 a 51 využije violoncello opět své líbezného *a* struny, takže se octne i nad sekundem. Podobně je tomu v 74 a n., kde vystoupí nad violu.

V tomto úseku finále najdeme také příklady účinného instrumentačního vykontrastování jednotlivých pásem. Většinou se tu uplatňuje, jak jsme již uvedli, kontrast mezi šumivým spiccatem a některým ze smyků při struně. Najdeme jej např. v t. 22 a n. (v primu je spiccato, kdežto v sekundu a viole legato), kde k oběma pásmům přistupují ještě pizzicata kontrabasů, tedy další kontrast. Zvláště pozoruhodné jsou však z tohoto hlediska takty 66 a n. S legatem horní kantilény primu kontrastuje vhodně poněkud harašivé spiccato violových osmin; od obou těchto pásem se pak velmi dobře odrážejí pizzicatové čtvrté nárazy ve violoncelle a sekundu, tedy pásmo nástrojů drnkacích. Přitom je zajímavé, že violové osminy jsou vlastně jen figuračním rozvedením akordu, který drknou vždy na sudé taktové době violoncello I a sekund. Tak osminy *cis¹-gis-a-e*, které se ozvou v t. 67, jsou jen rozvedením akordu *e-a-cis¹*, drknutého na druhé taktové době violoncellem I a sekundem. Tzv. harmonická (akordická) výplň je tu tedy skutečněna dvěma odlišnými fakturami. Protože obě zní na tomže místě,⁹⁾ je zvláště záhodno, aby se od sebe instrumentačně odrážely; a právě toho dosahuje Suk tím, že proti spiccatu violy klade pizzicata. Stejně odlišení tří pásem viz i v t. 196 a n.

V 74 a n. je horní osminová figurace rozdělena mezi prim a sekund. Je značně klikatá a posuvkami se jen hemží. (Viz třeba zmenšenou sextu

⁹⁾ Obecně tomu tak být nemusí, např. jedna faktura může znít o oktávu výše než druhá apod.

es³-gis² v t. 80.) Zahrát ji v celku by proto bylo intonačně dosti obtížné. Při rozdělení vzniknou v každém partu pauzy, které přinesou hráčům podstatnou úlevu. Totéž viz v 196 a n. (primy divisi). V mohutném fortissimu taktů 98–100 je zřetelnost vrchního hlasu pojištěna předpisem *sul G*; již jsme připomněli (viz druhou větu, t. 187), že tato struna má na houslích velmi průrazný zvuk. Pianissimová odpověď taktů 101–102 je zajímavá tím, že jsou v ní vynechány kontrabasy. Ve 112 a n. upoutá pozornost zvuk dělených primů, proti běžnému nápadně útlejší. Osmíny primu a sekundu v t. 141 a n. ukazují, že smyčce dovedou uskutečnit účinné crescendo i v skákavém smyku.

Smykové odlišení tří pásem v t. 153 a n. je podobné jako v t. 36 a n. první věty. Občasným legatovým vazbám triolového pohybu, na něž jsme tam upozornili, odpovídají zde — rovněž ve středním pásmu — občasná tenuta čtvrtřových not violy. Z hlediska útvarového zaujmou tyto fukající tercie svou pestrouty rytickou nepravidelností. V 176 vyběhne violoncello na své *a* struně zvláště vysoko. V t. 204 a n. je v primu a sekundu použito velmi působivého střídání *spiccata* s *tenutem*. V podstatě též smyk pokračuje v primu od t. 210; *tenutovým* tónům tam odpovídají legatové vazby osmin. V 218–219 (i dále) zní údery osmin ve viole a violoncellu velmi prudce. Violové tercie jsou hmatově naprosto snadné, takže každý hráč může vzít zároveň oba jejich tóny. Proto také znějí o něco vydatněji, než kdyby hráli violisté *divisi*.

Zvuková vydatnost a průraznost samého závěru (274 a n.) je zajištěna především tím, že prim, sekund a viola jsou sraženy těsně k sobě, takže příslušné trojhlasé akordy jsou vesměs v těsné poloze. Všimli jsme si už v první větě (t. 18–22), že toto opatření je velmi účinné. Zde pak je to ještě znásobeno tím, že všechny tři nástroje hrají takřka výhradně na své nejvyšší struně. Konečně i basová melodie je vedena dostatečně vysoko (srv. naše úvahy o tom v první větě u taktů 101 a n.), takže zní rovněž dosti průrazně. Zvuk smyčcového souboru je tedy v závěru celé serenády náležitě vystupňován.

Rozbor nám ukázal základní vlastnosti smyčcového orchestru, s nimiž se má seznámit každý skladatel. Kromě toho se pochopitelně vyskytují ještě různé další speciální technické postupy, kterých Suk v serenádě nepoužil a o nichž je nutno se poučit jinde. Na závěr těchto instrumentačních úvah připomeňme ještě důležitou obecnou zásadu, podle níž musí skladatelovy nápady vycházet už při svém zrodu z povahy nástrojového materiálu. Ne každý skladatel má invenci toho druhu; Suk však ji měl a právě jeho Smyčcová serenáda je toho vynikajícím dokladem. Podstatný podíl na tom má — o tom není pochyby — že Suk hrál sám na smyčcový nástroj.

(Psáno v říjnu 1960)