

Alexander Albrecht – Suita pre klavír

Kristína Skatuloková

Úvod

Alexander Albrecht patrí k prvým predstaviteľom modernej slovenskej hudby. Jeho osobnosť je spätá s počiatkami formovania a budovania nových základov v slovenskej hudobnej kultúre, najmä v súvislosti s profesionalizáciou hudobných telies v medzivojnovom období. V historických kontextoch hudobného života na Slovensku bol pomerne na dlhý čas odsunutý do úzadia prúdom slovenskej národnej moderny, ktorá vstúpila s ideou orientovanou na využitie bohatstva a rozmanitosti nášho hudobného folklóru. Jeho dielo však tvorí dôležitý článok v reťazi vývoja modernej slovenskej hudby tým, že stálo v jeho počiatočných fázach.

Alexander Albrecht pôsobil ako klavirista najmä počas svojho štúdia na Hudobnej akadémii Franza Liszta v Budapešti, neskôr ako pedagóg hry na klavíri a teórie na Hudobnej škole Cirkevného hudobného spolku sv. Martina. Hoci mal veľmi dobré základy, aby vystupoval ako sólista a venoval sa klavírnemu umeniu, nemal tieto ambície. Bol nesmierne všestranne založeným človekom. Práve tieto jeho skladateľské a organizačné schopnosti, nadanie, budovateľské tendencie a profilácia vymykajúce sa istému „škatulkovaniu“ jeho osobnosti, boli príčinou Albrechtovho ďalšieho životného smerovania. Svoj život okrem pedagogických, dirigentských, organizačných a publikačných činností „zasvätil“ najmä komponovaniu komorných diel, piesní, orchestrálnej, zborovej a organovej tvorby, pričom na sklonku svojho života tvoril aj inštruktívne skladby pre deti a mládež. Musíme však povedať, že aj keď klavírnych diel skomponoval pomerne málo, klavír ako médium zohráva v Albrechtovom kompozičnom odkaze kľúčovú úlohu. Vidíme to na veľkom množstve komorných diel s klavírom, piesní so sprievodom klavíra i na niekoľkých transkripciách jeho kompozícií, z ktorých niektoré v poslednom tvorivom období upravoval do klavírnej podoby. Klavír pre neho nebol nástrojom preverovania si virtuózných možností hry. Naopak, snažil sa hudobný nápad vložiť do skladieb so zámerom vyvolania konkrétnej expresivity. Aj napriek tomu, že skladateľov kompozičný odkaz v oblasti klavírnych diel netvorí ťažisko jeho kompozičnej práce, je jeho neoddeliteľnou súčasťou. O to viac si zaslúži pozornosť či už zo strany inter-

pretov, muzikológov, všetkých priaznivcov hudby. Albrechtovo klavírne dielo má silné zastúpenie v slovenskej klavírnej literatúre.

Štúdiá sa snažia priblížiť skladateľovo klavírne dielo *Suita pre klavír*. Pomocou podrobnej hudobnej analýzy sa zameriava najmä na formovú, harmonickú a výrazovú stránku so špecifickým zreteľom na motivicko-tematickú prácu.

Suita pre klavír

Skladateľ skomponoval *Klavírnu suitu* v roku 1924. Albrechtov kompozičný štýl má v tejto kompozícii vyhranení charakter. Od jeho študentskej kompozície *Sonáta pre klavír F dur* sa líši práve odstránením romantických a iných tendencií, ktoré by išli v šlapajach skladateľov minulosti. *Klavírnu suitu* môžeme pokladať za jedno z prvých diel, v ktorom Albrecht dospel k vlastnej osobitej štylizácii a výrazu. Skladateľovým zámerom bolo predostrieť nový, moderne znejúci spôsob rozoznenia klavíra.¹ Štvorčasťový cyklus *Klavírnej suity* má tanečný charakter, pripomínajúci klavírnu štylizáciu Bélu Bartóka. Časti *Tanec*, *Humoreska*, *Uspávanka*, *Pochod* prinášajú pomerne výrazné náladové kontrasty.² Všetky štyri časti na prvý pohľad disponujú úspornosťou výrazových prostriedkov, a to napriek jej technickej náročnosti. Aj virtuozita je tu v úzadí. Z hľadiska formy je rozvrh cyklu tradičný. Skladateľovým zámerom bolo inovovať či už tonálne alebo štrukturálne romantické a novoromantické dedičstvo bez akéhokoľvek tonálneho negovania. Pre svoju mimoriadne odvážnu harmonickú štruktúru si kompozícia vyslúžila kritiku bratislavského publika pri svojom prvom predvedení (26. 3. 1926 – interpret Štefan Németh). Vtedajším poslucháčom bola jej odvážna hudobná reč príliš vzdialená.³ Samotný Albrecht však považoval *Klavírnu suitu* za jedno z prvých diel, v ktorom dosiahol samostatnejší a vyhranenejší hudobný prejav. Dokonca bol toho názoru, že najlepšie skomponovaná časť z cyklu je *Humoreska*, pričom dal súhlas na jej samostatné uvádzanie.⁴

V nasledujúcich tabuľkách uvádzame formu *Suity pre klavír*:

1. časť Tanec
Sonátový rozvrh – voľne aplikovaná forma
EXP – ROZ – REP – KÓDA
Expozícia: 2 témy s kontrastným charakterom
Téma č. 1: „Andante con moto“
Téma č. 2: „Poco più lento“ – začína sa označením „a tempo“
Rozvedenie: práca s hlavnou témou
Repríza: inverzná, využíva najskôr vedľajšiu myšlienku + kontrastnú myšlienku (medzivetný úsek)
„Kóda“ (malý typ): evokuje návrat expoziície, zastupuje element rytmicko-melodický, úsek plní funkciu reprízy

2. časť Humoreska
Piesňová forma s kódom
A – B – prechodný úsek – centrálny úsek – A' – KÓDA
A: hlavný tematický materiál a práca s motívom (mikrotektonika)
B: kontrastný diel so zmenou charakteru
prechodný úsek: práca s kvintolou (využíva materiál z dielu A)
centrálny úsek (dohra): práca s dvomi kontrastnými motívmi
A': predstavuje reprízu s voľne koncipovaným materiálom – v inverznej podobe (hlavný motív uvedený v závere)
Kóda (veľký typ): motivicko-tematická práca s materiálom zo všetkých dielov

3. časť Uspávanka
Piesňová forma s kódou
A (+ introdukcia) – B – Repríza inverzná (B' – A') – KÓDA
A: hlavná tematická plocha vrátane úvodnej introdukcie (uvedenie hlavného motívu)
B: stredný diel s kontrastnou témou
B': inverzná podoba, práca s hlavným motívom v rytmickém obmenách
A': návrat hlavnej tematickej plochy
Kóda: práca s materiálom kontrastnej témy + hlavným motívom

4. časť Pochod
Sonátové rondo (polytematické)
Introdukcia – A – B (+ medziveta) – C – B' – A' – C' – A'' – KÓDA
Introdukcia: hlavná tematická plocha v štylizácii pochodu A: uvedenie hlavného motívu
B: kontrastná myšlienka č. 1 (zmena rytmizácie a charakteru) + medzivetný úsek
C: kontrastná myšlienka č. 2 v zmenenej pochodovej štylizácii
B': návrat kontrastnej myšlienky č. 1 v modifikácii
A': návrat hlavnej témy z introdukcie v modifikácii
C': návrat kontrastnej myšlienky č. 2 v podobe tonálneho vyrovnania
A'': návrat hlavného motívu v modifikácii
Rozsiahla kóda: úvodný úsek – motivická práca s materiálom z dielu B záverečný úsek – tempový kontrast, uzavretý hlavným motívom z dielu A

Hudobná analýza jednotlivých častí

Tanec

Prvá časť suity je koncipovaná v sonátovej forme na malej ploche. Začína sa expozíciou, uvedením hlavnej myšlienky *Andante con moto* v rámci tematickej plochy centralizovanej in A. Už tempový predpis myšlienky predostiera noblesnosť tanečného gesta, ktoré sa prednáša v pomalšom tempe. Prekvapivá je rytmická štruktúra a meniace sa metrické členenie v celej časti, keď sa prechádza z pravidelného na nepravidelný rytmus, pričom pulz je pravidelný a prebieha v štvrtových hodnotách. Hlavná téma pozostáva z viacerých motívov. Prvé dva takty sa vyznačujú pravidelným statickým rytmom v ostinátnom staccate – ide o „anticipáciu sprievodu“, pričom však aj táto figúra počas hudobného priebehu nadobudne tematický rozmer. Charakteristickým znakom je intervalová stavba v base (kvinty) a strednom hlase (kvarty), pričom pri ich melodickom postupe sledujeme sekundový posun. Nosným elementom je bas, ktorý nastupuje na prízvučnú prvú dobu. Dvojtaktový motív v polohe spodného registra evokuje svojou zvukovosťou tajomnosť. V 3. takte sa začína rozvíjať melódia s príznačným triolovým rytmickým motívom, ktorý sa v ďalších taktach modifikuje do rôznych podôb. Úvodná záujemnosť sa odrazu zmení na žartovnosť.

Príklad 1: Úvod skladby (t. 1 – 5)

Andante con moto (cca ♩=100 ma poco rubato) ALEXANDER ALBRECHT

Tento dvojtaktový motív (t. 3 a 4) teda uvádza hlavnú tému so zreteľne jasnou melodicou líniou, pričom intervalová stavba sprievodu v treťom takte ostáva nezmenená. Okrem sprievodu stredného hlasu – tóny *c, fs* – sa aj v melódii hneď na začiatku objavuje interval zväčšenej kvarty (tritón) – tóny *gis, d* – ktorý rámcuje rytmický motív a dodáva mu okrem žartovnosti aj určitú dávku grotesknosti. Štvrtý takt prináša okrem zmenenej intervalovej štruktúry motívu aj celotónový beh, ktorý ústi do ďalšej dvojtaktovej motivickej variácie. Je síce odvodená z pôvodného motívu, dochádza však k zmene registra a závažnejším zmenám štruktúry. Rytmické a harmonické zahusťovanie prináša zmenu v sprievode a melódii. Pôvodnú intervalovú štruktúru v sprievodnom strednom hlase strieda akordická bez razantného staccata, melódiu tvorí dvojhlas. Motív je harmonicky bohatší a rytmicky pestrejší.

Príklad 2: Melodické a rytmické obohatenie motívu

Sprievod pri ďalšom dvojtaktovom motíve (t. 7 a 8) začína tvoriť akúsi oporu melodickú líniu, ktorá pozostáva z rýchlych behov a veľkých intervalových skokov. Dochádza tak k väčšiemu napätiu a vyburcovaniu témy, ktorá zakotví in D vo fortissime. Skladateľ využíva postupnosť sledu tónov v base príbuzných tónin kvartového kruhu – tóny *d, g, c, f, hes*. Zmena nastáva pri zvukovom vrchole témy vo *fff* (t. 11), kde už výrazne využíva chromatikú a modifikáciu rytmického motívu z triolového rytmu na bodkovaný. Celý tento úsek je charakteristický väčšou pohyblivosťou basu a stredného hlasu podporujúcich melodickú líniu.

Príklad 3: Dynamický vrchol témy v rytmickej modifikácii (2. takt ukážky)

Následne sa tok harmonického priebehu upokojí a dostáva sa späť k úvodnému motívu, ktorý na rozdiel od svojho prvého uvedenia zaznieva v *mp* a centralizácii in E (dominanta k A). Tento päťtaktový úsek (t. 13 – 17) predstavuje akúsi metamorfózu prvého uvedenia témy, v ktorej sa objavuje aj nový element – trilkovanie melódie, ktoré vyústi do záveru hlavnej tematickej plochy ako i samotného vrcholu prvej časti.

Záver hlavnej tematickej plochy sa vracia k centralizácii in A. Celý šesťtaktový úsek pôsobí romantizujúco s jasným tonálnym ukotvením, dodávajúc tak hlavnej téme zvukový kontrast – rámcuje celú tematickú plochu. Harmonickú farebnosť i zvukovú pestrosť dotvárajú septakordy v priebehu prvých dvoch taktov, pričom druhý takt pôsobí ako echo (t. 18 – 19). Zaujímavý je harmonický postup s využitím akordov chromatickej terciovkej príbuznosti (*a-c-e*), (*c-e-g-hes*), (*e-gis-h*). Oživenie harmónie sa v tomto slede akordov ukazuje aj v aplikácii dominantného septakordu – tóny *c-e-g-hes*, ktorý sa rozvinie do jasnej tóniny E dur v trvaní dvoch taktov.

Medzivetný úsek prináša výrazový a tempový kontrast. Začína sa kontrastnou myšlienkou *Poco più lento* v zasnenej, hĺbavej a zvukovej tajomnosti. Príznačná je bodkovaným rytmom a odťahmi s repetitívnosťou prízvučnej a neprízvučnej doby v melódii, ktorá tak vytvára určitú naliehavosť a zároveň napätie vo výraze. Naopak, bas si udržiava statickejšiu polohu s chromatickým postupom smerom nahor. Táto chromatická postupnosť zaznieva aj vo vrchnom hlase melódie v protipohybe. Akoby bol druhý zvukový kontrast myšlienky založený na statickej pulzácii vrchného a spodného hlasu v unisone.

Príklad 4: Medzivetný úsek v chromatických sledoch basu a melódie

Poco piu lento ($\text{♩} = 92$)



Vedľajšia téma je oproti hlavnej harmonicky menej stabilná. Jej centralizácia je in B. Kontrastná téma prináša výraznú zmenu v agogike – skladateľ v zápise používa interpretačné poznámky ako *quasi improvisato*, *molto espressivo*, a *tempo tranquillo*, *teneramente*, ktoré sa vymykajú tanečnosti a málo s ňou korešpondujú. Zmena nastáva aj v pravidelnej rytmickej pulzácii šestnástinových nôt v sprievode, ktoré napomáhajú udržiavať dynamickosť pohybu. Úsek vedľajšej témy evokuje zasnenosť, nežnosť a zároveň nostalgiu približujúc sa tak romantickému nádychu lyrickosti či intermezza s pokojným a upokojujúcim pôdorysom. Motív je špecifický výskytom prietážnych tónov pripomínajúc tak skladobný štýl J. Brahmsa (pozri *Intermezzo* op. 117 č. 2), ktorému je motív veľmi podobný. Téma sa začína na dominante (F dur) hlavnej tóniny in B.

Príklad 5: Vedľajšia téma v pravidelnej pulzácii šestnástinových nôt

a tempo



Základným stavebným prvkom tohto úseku je dvojtaktový motív, ktorý skladateľ obohacuje dvojhlasom, rytmickou variáciou ako i jeho rozšírením. Používa sledy akordov chromatickej terciovej a sekundovej príbuznosti. Pre harmonický priebeh a jeho napredovanie sú to charakteristické akordy – h mol, D dur, F dur (t. 37 – 38). V ďalšom priebehu môžeme vidieť sekundovú príbuznosť – akordy des mol a es mol (t. 44 – 45). V závere tejto tematickej plochy skladateľ využíva ako „hybný motor“ motív z pôvodného dvojtaktia pozostávajúci z väčších intervalových skokov charakterizujúci tematickú konciznosť. Vedľajšiu myšlienku skladateľ ukončuje prekvapivým alterovaným septakordom.

Príklad 6: Alterovaný septakord so septimovou štruktúrou – tóny *dis-cis-a-gis* (3. takt ukážky)

Rozsiahle rozvedenie motivicko-tematicky spracúva materiál z expozície, pričom jeho samotný úvod sa začína uvedením novej myšlienky. Rezký, svižný začiatok evokujúci pochod prináša tiež rytmický kontrast. Začína sa in F ako dominanta k centrálnemu B v jeho ďalšom priebehu. Po úvodných štyroch taktov zaznieva tonálne jasná harmónia. Rázný a zreteľný tematický materiál v B dur (t. 59 – 60) svojím charakterom a zvukovosťou evokuje klasické vzory. Melódia pripomína stupnicový beh s jednoduchým sprievodom harmonickej línie striedajúcich sa akordov B dur – F dur. Charakter myšlienky sa tak mení na oslavný, víťazný, korešpondujúci s ďalším priebehom. Od t. 61 sa zvuk nesie v znamení fanfár, tvorených striedajúcimi sa akordickými spojmi (B – As, Es⁷ – As, Es⁷ – B). Tonálne centrum sa tak na malú chvíľu zmení (As dur), ale ukončenie novej myšlienky neočakávaným zvonivým basom v nízkej polohe kontraoktávy v *mf* je znova v tónine B dur. Návrat hlavného motívu z expozície prichádza v permutácii v trvaní dvoch taktov s akordickým staccatovým sprievodom vrchného hlasu v sekundových postupoch smerom nahor.

Príklad 7: Hlavný motív zaznieva v permutácii (3. – 4. takt ukážky)

Kontrastná myšlienka sa v rozvedení neobjavuje. Skladateľ sa zameriava iba na hlavnú tému a jej motivické spracovanie, ktoré rôzne variuje, rozširuje, opakuje a rytmicky obmieňa. Skladateľ kombinuje tiež dvojtaktové motívy z expozície a používa ich v inom slede. Dôležitou súčasťou podobne ako v kontrastnej myšlienke sú interpretačné poznámky skladateľa, ktoré prispievajú k väčším kontrastom uvedených motívov. Objavujú sa názvy ako *animato*, *poco agitato*, *più agitato*, *tranquillo*, dokonca aj *appassionato*. Špecifickým znakom je nadpočetné uvedenie triolového motívu. Po permutácii sa motív objavuje in C obohatený a rozšírený o šestnástinové noty, ktoré pokračujú v nadväznosti a kombinácii motívu bodkoveného rytmu (t. 70 – 72). Ďalšie uvedenie triolového motívu je in Es (t. 74 – 75).

Vrchol rozvedenia je podobný ako v expozičii, nadobúda však väčšiu pohyblivosť vďaka šesťnástinovým notám – oproti prvému uvedeniu sú záverečné v inverzii. Aj predposledný nástup triolového motívu je v inverzii postupujúci smerom nadol, pričom nasleduje rozšírený motív bodkovaného rytmu v protipohybe so spodným hlasom v zdvojení sopránu.

Posledné uvedenie motívu (t. 86 – 87) v chromatickej postupnosti basu vyústi do záverečnej časti rozvedenia. Rozklady v sprievode zahalené v tajomnosti meniacej sa harmónie každého taktu sprevádza kolísavá melódia bodkovaného rytmu v slede tercií, neskôr zväčšených akordov. Gradovanie rozvedenia nastáva v zmene metrickej štruktúry (trioly – duoly), pričom akordy v melódii postupujú v chromatickom slede.

Vrchol prichádza vo vášnivom zvonivom zvuku zdvojeného sopránu v unisone so zahusteným triolovým akordickým sprievodom v jeho statickej pulzácii, ktorý postupným spomalením a stišovaním vyústi do prekvapujúceho dominantného septakordu.

Príklad 8: Dynamický vrchol zakončený dominantným septakordom – tóny *c-e-g-hes*

The musical score for Example 8 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 3/8. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three sections by tempo markings: 'poco rit.' (poco ritardando), 'piú rit.' (piú ritardando), and 'a tempo'. The first section features a melodic line in the right hand with a dotted rhythm and eighth notes, and a bass line with a triplet of eighth notes. The second section is marked 'p' (piano) and features a melodic line in the right hand with a dotted rhythm and eighth notes, and a bass line with a triplet of eighth notes. The third section is marked 'a tempo' and features a melodic line in the right hand with a dotted rhythm and eighth notes, and a bass line with a triplet of eighth notes. The score ends with a dominant seventh chord (C-E-G-Bb).

Repríza má inverznú podobu. Tým, že materiál hlavnej témy dominoval v rozvedení, repríza sa zameriava na oblasť vedľajšej témy, ktorou sa aj začína. Na rozdiel od expozičie je centralizovaná in Des, pričom tento vzťah nahrádza tonálne vyrovnanie. Začiatok témy sa nesie v rovnakej lyrickosti a atmosfére pokoja. Jej priebeh sa začína postupným zahusťovaním šesťnástinovými notami a zmenou rytmu na 6/8, čo kulmináciou prerastie do päťtaktového motívu evokujúceho fanfáry z rozvedenia (t. 122 – 126). Repetitívnosť basu plynule prechádza do medzivetného úseku, ktorý oproti prvému uvedeniu udržiava väčšie napätie chromatikou v base s melódiou v protipohybe. Celý proces zvukovo vrcholí víťazným motívom v akordických štruktúrach centralizovaných in A (*Pesante*, t. 135 – následne pribúdajú kvartové štruktúry).

Záver celej časti uzatvára kóda (repríza hlavnej témy) evokujúca návrat úvodného motívu z expozičie. Postupné skracovanie motívu, spomaľovanie hudobného procesu ako i jeho stišovanie sa stáva reminiscenciou končiacou záverečným akordom in A (bez tercie).

Humoreska

Druhá časť prináša priam rokokový nádych s ľahkou hravou atmosférou. Predkladá a tlmočí skladateľov zmysel pre humor a vtip, ktorý sa nesie celou skladbou. Hudobný proces celej časti vyrastá z jednej myšlienky, ktorá je zložená z viacerých tematických jadier a dôsledne premyslenej tematickej práce.

Rozsiahy diel A predkladá hlavný tematický materiál pozostávajúci z viacerých menších motívov – motivického materiálu. Začína sa dominantným staccatovým motívom v pravej ruke, ktorý zároveň s jedným tónom z predtaktia vytvára sekvenčný postup ústiaci do centrálneho tónu *d*. Práve tento úvodný jednotaktový motív je kľúčovým prvkom, ktorý je podrobený ďalšiemu motivickému spracovaniu. Objavuje sa aj v nasledujúcom dvojtaktovom motíve centralizovanom na tóne *d* v zrýchlenom šesťnástinovom zaznení (v druhom prípade kvintola, t. 2 – 3), pričom sprievod je sekvenčne posunutý o sekundu nadol.

Príklad 9: Úvod skladby v markantnej rytmickej a melodickej živelnosti

Skladateľ s motívom pracuje aj ďalej, keď zaznieva vo voľnej inverzii (t. 4) s chromatickým postupom tercií v sprievode. Následne pokračuje tematickým materiálom z úvodu rytmicky a artikulácie upraveným, ďalej jeho variáciou s jasným rozčlenením hlasov, čím sa na malý okamih vymaňuje zo zvukovej striednosti k bohatšej harmónii s jasnou oporou v base. Po opätovnom odznení úvodného motívu nasleduje nový motivický materiál, ktorý skladateľ obohacuje trilkami a triolami (t. 10 – 11). Chromatické postupy v melódii a akordickom sprievode v protipohybe, ako i často sa meniaci dynamická škála na malom dvojtaktovom úseku, vytvárajú napätie a nepokoj. Zúženie motívu (t. 12 – 13) sa objavuje v zmenenej zvukovosti vďaka predpísanej pedalizácii a rozloženým akordom v sprievode. Záverečné uvedenie staccatového motívu, tentokrát centralizovanom na tóne *c*, vyústi do akordických súzvukov končiac jasným akordom C dur v krajných registroch nástroja.

Zmena prichádza nástupom dielu B, ktorý má expanzívny charakter. Statickosť pravidelne pulzujúceho sprievodu, v ktorom sa postupne zvuková stránka zahusťuje pridávaním tónov, vytvára spolu s ťahavou melódiou tajomnú atmosféru akoby zahalenú v hmlistom citovom rozporení. Ťahavosť dotvárajú prietahy v melódii ako i samotná pedalizácia. Skladateľ pracuje s motívom z úvodu, pričom v rozdielnej artikulácii nadobúda iný rozmer pripomínajúci žalostné vzlyky.

Príklad 10: Kontrastný diel B príznačný melodickými prietahmi

Hutnosť akordickej sadzby, ktorá pokračuje v motivickom spracovaní, dopĺňa sled rozložených akordov v sprievode. Harmónia tvorí pestrofarebnú spleť v široko sa rozvíjajúcej sadzbe. Melódia nevybočuje do veľkých intervalových vzdialeností, naopak, postupuje sekundovými krokmi s dvojtaktovou zmenou metrickej štruktúry. Následne sa čiastkový motív objavuje vo svojej pôvodnej staccatovej podobe s plynulým postupom k prechodnému úseku (vychádza z dielu A), v ktorom skladateľ spracúva záverečnú kvintolu v rámci novo koncipovanej hudby (t. 28). Zvukné septakordy striedajúce sa s rýchlym kvintolovým behom sú ozvláštnené dynamickými odtieňmi. Proces vrcholí v zvonivom registri pravej ruky v podobe klesajúcich akordických sledov zložených z prieťahov, postupne stíšovaných do *pp*.

Centrálny úsek, ktorý zastupuje rozvedenie v rámci exponovania všetkých tematických plôch, predstavuje určitú dohru. Je špecifický striedaním dvoch odlišných charakterov – *molto espressivo* (falošným pátosom) a *scherzando*. Prvý plynie v rozvláčnej a pokojnej zvukovosti, zatiaľ čo druhý je razantný a stručný. Po ich prvom uvedení ich skladateľ uvádza iba čiastkovo v skrátrenom tvare s viacnásobným opakovaním.

Príklad 11: Dva kontrastné motívy (2. – 3. takt ukážky)

The image shows a musical score for two contrasting motifs. The first motif is in 3/8 time, marked 'molto espr.' and '(falošným pátosom)'. The second motif is in 4/4 time, marked 'scherzando' and 'sim.'. Dynamics include *pp*, *mf*, and *p*.

V repríze skladateľ s motivicko-tematickým materiálom narába voľne – v zásade inverzne, pričom jednotlivé úseky uvádza v rozličných kombináciách a v odlišnom poradí. Diel A' uvádza glissandom rozvinutým do motívu obohateného trilkami a triolami, ktorý skladateľ rozširuje o dva takty. Prvé uvedenie staccatového motívu sa objavuje v permutácii a zároveň inverzne (t. 47 – 48), pričom skladateľ používa žartovnú formu spojenia tohto motívu s nezmenenou verziou pôvodného motívu z úvodu. Zvukové napätie necháva gradovať repetíciou štyroch tónov odvodených z celotónového motívu, ktoré plynulo prechádzajú k uvedeniu tematického materiálu z úvodu. Obmena prichádza v inverznej melódii a so zmenenými intervalovými postupmi v ľavej ruke (t. 55 – 56). Následne skladateľ zaujímavým spôsobom variuje motív, ktorý postupne skraca, pričom z neho ostáva už iba čiastkový motív v protipohybe vrchných a spodných hlasov. Materiál z dielu B (t. 63 – 68) vkladá s cieľom vyvolania kontrastu žartovnosti a chvíľkovej zasnenosti, čím vyniká záver v podobe posledného uvedenia hlavného motívu posilneného unisonom.

Humoresku ukončuje rozsiahla kóda, ktorá nahrádza skrátenejší diel B. Podobne ako v prvej časti, aj v závere humoresky skladateľ necháva postupne zanikať jej faktúru a hlasitosť. Harmonický priebeh centralizuje in D. Kóda je charakteristická tým, že v nej skladateľ uvádza krátke útržky motívov vyskytujúcich sa vo všetkých troch dieloch. Už samotné označenie *Poco più lento* predostiera jej pomalší úvod. Šestnásťnoté noty

v melódii skladateľ mení na osminové, pričom tak motív vyniká pokojnejšou pulzáciou a zreteľnejšou artikuláciou.

Príklad 12: Začiatok kódy v pokojnejšej rytmickej štruktúre osminových nôh

The musical score for Example 12 is in 4/4 time, marked 'Poco piu lento' and 'mp'. The right hand features a melodic line with eighth notes and a half note, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Zmena metra predkladá čiastkový motív z kontrastného úseku, po ktorom nasledujú čisté konsonantné akordy víťazného charakteru. Následné vloženie rýchlych kvintolových behov predstavuje gradačný moment k vyvrcholeniu klesajúcich akordických sledov končiacich vo forte. Záver kódy spracúva už iba staccatový motív, s absenciou sprievodu na jej začiatku. Dlhé znenie tónu *d* v base, nad ktorým doznievajú posledné tóny úvodného motívu, sa objavuje v permutácii od t. 91 ukončujúc tak celú skladbu. Postupné spomaľovanie a stíšovanie hudobného procesu vrcholí v podobe unisona v úplnom *ppp*.

Uspávanka

Uspávanka, ktorú skladateľ koncipuje ako tretiu v rámci cyklu, sa vymyká atmosfére predchádzajúcich dvoch častí a svojím charakterom vyvažuje ich živelnosť a energickosť. Už zo samotného názvu je zrejmé, že sa nesie v pokojnej, lyrickej a zasnenej nálade. Vyznačuje sa plynulosťou, jednoduchou melodickou líniou bez akýchkoľvek kontrastných výkyvov, ktoré by mohli narušiť jej kontinuitu a ľahkosť. Odkláňa sa tiež od sladkého sentimentálneho nádychu, ktorý by nemusel korešpondovať s celým cyklom. Zaujímavosťou je, že Albrecht *Uspávanku* skomponoval k narodeniu dcéry svojho kolegu Štefana Németha Šamorínskeho, ktorý bol jeho dlhoročným priateľom a kolegom na Mestskej hudobnej škole.⁵

Tretia časť cyklu s tempovým označením *Andante poco sostenuto* sa začína introdukciou, v ktorej sa v sprievode striedajú zväčšené kvintakordy, čím navodzuje atmosféru kolísania či uspávania. Po úvodných dvoch taktach sa pripája a zároveň začína rozvíjať jednoduchá elegická melódia, v ktorej sa objavuje zväčšená kvarta – tón *ais*, poukazujúca na charakter témy vymykajúcej sa ľudovému charakteru. Hoci je melódia centralizovaná in E, zväčšené kvintakordy v sprievode poukazujú na rozšírenú tonalitu.

Príklad 13: Pokojný, akordicky premenlivý sprievod s nastupujúcou melódiou

The musical score for Example 13 is in 4/4 time, marked '4 Andante poco sostenuto (♩=56)' and 'pp'. The right hand features a melodic line with a quarter note and a half note, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. The key signature has one sharp (F#).

Zmena akordickej štruktúry nastáva na konci prvej štvortaktovej frázy, keď sa v sprievode objavujú durové kvintakordy v stúpajúcom sekundovom slede. Skladateľ pokračuje rozvíjaním melódie, ktorú uvádza v miernom posune o sekundu vyššie s dávkou väčšej pohyblivosti. Tú dotvárajú osminové noty a sprievodné akordy vymaňujúce sa zo striktnej intervalovej štruktúry, ktorú skladateľ nastolil v úvode. Bohatstvo harmónie dotvára aj rozvíjajúca sa široká sadzba pridaním basovej línie v spodnom registri a rozvláčnosť akordov v strednom hlase, ktorá je tvorená ligatúrou. Metrická štruktúra sa na chvíľu zmení, pričom sa akási kolísavosť na malý okamih vytratí – dôraz prechádza na prízvucnosť v base (t. 11 – 14). Tento štvortaktový modulačný úsek (zároveň motivická variácia) sa končí na „molovej dominante“ nastupujúceho hlavného tematického materiálu centralizovaného in As, ktorý sa vykryštalizoval postupným uvádzaním motívu.

Príklad 14: „Molová dominante“ – tóny *es-ges-hes-des* –, po ktorej nastupuje hlavná téma in As (2. – 4. takt ukážky)

Nastupujúci diel A nastoľuje tému už uvedenú na začiatku skladby. Tentokrát ju však skladateľ ponúka v melodickej variácii obohatenej dvojhlasom. Elegický charakter témy sa odrazu mení na radostnejší a žiarivejší. V trvaní troch taktov pozostáva z intervalovej štruktúry v rozsahu čistej kvarty. Rovnakú farebnosť vytvára aj sprievod v podobe intervalov, avšak v rozsahu čistej kvinty (prvé dva takty). Melódia a sprievod tak tvoria paralelizmy, ktoré skladateľ ponecháva aj v t. 17 v melódii, odkiaľ postupuje rozvinutou a jasnou harmóniou obohatenou sledom septakordov v postupnosti – gis^7 , H^7 , E^7 , dis^7 . Rozvíjanie hlavnej témy pokračuje tentokrát nie v kvartových, ale v terciových štruktúrach melódie s chromatickým postupom basovej línie. Skladateľ tak na malej dvojtaktovej ploche vytvára zvukové napätie a nepokoj vymykajúce sa tak predchádzajúcemu zneniu. Upokojenie v centralizácii in E na jej začiatku prináša štvorhlasnú sadzbu. Tento záverečný osemtaktový úsek je charakteristický tým, že v ňom skladateľ spracúva motív z hlavnej témy. Vkladá ho do vnútorného hlasu – altu – s trblietavou spleťou osminových nôt v sopráne a sprievodom pestrofarebnej harmónie akordov spolu s basom v spodnom registri.

Príklad 15: Štvorhlasná sadzba s melódiou v strednom hlase

Variačná práca postupne zaniká, pričom skladateľ necháva motív doznieť pomocou ligatúry s exponovaním akordov postupujúcich spolu so sopránom k svietivému vrchnému registru, odkiaľ sa začína diel B. Charakter a zvuková atmosféra tohto dielu plynú v rozjímaní a zasnenosti, pričom na niektorých miestach cítiť skladateľovo orchestrálne čítanie v plnosti a bohatosti širokej sadzby s farebnými kontrastmi a celkovým narábaním so sonorickosťou. Neobjavujú sa v ňom descendenčné postupy v melódii, naopak, vedenie melodickej línie koncipuje voľnejšie. Materiál dielu B je podobne ako pri diele A centralizovaný in As. Začiatok v *pp* prebieha v zvonivom zvuku melódie a sprievodu vo vrchnom registri v dĺžke štyroch taktov. Skladateľ tak uvádza prvý dvojtaktový motív, pričom pri jeho druhom uvedení využíva melodickú variáciu. Dôležitú úlohu z hľadiska artikulácie a rytmizácie zohráva aj samotný sprievod, ktorého štruktúra sa objaví v priebehu tohto dielu.

Príklad 16: Základný melodicke-rytmický dvojtaktový motív dielu B



Zvukovou gradáciou rozšírením osminových nôt z motívu dochádza k oživeniu jasnej harmónie. Hudobný proces sa zmenou metrickej štruktúry trocha spomalí v postupnosti akordov chromatickej sekundovej príbuznosti f mol a Ges dur, vrcholiacich do rozloženého septakordu – tóny *ces, es, ges, heses* (t. 35 – 36). Široká sadzba pokračuje aj v nasledujúcich dvoch taktov so zdvojeným sopránom v unisone s rytmickou štruktúrou vyskytujúcou sa v sprievode úvodného dvojtaktového motívu. Skladateľ pokračuje rytmizáciou motívu aj v nasledujúcich taktov použitím inverzného postupu osminových nôt v ľavej ruke (t. 39). Harmonický priebeh sa znova na chvíľu upokojí in Es. Postupnou zmenou rytmizácie v rozvláčnejšom znení melódie štvrtových nôt sa hudobný proces ukotví in c (paralelný vzťah), pričom sa dostáva k záveru dielu B v opätovnej centralizácii in Es. Sprievodný motív tak zaznieva v žiarivej a jasnej kontúre oboch rúk s nádychom pokoja, akoby sa hudobný proces na malú chvíľu zastavil v rozjímaní dokonalého súznenia.

Príklad 17: Upokojenie hudobného procesu v tonálne jasnej harmónii (2. – 4. takt ukážky)



Jeho rytmickou (intervalová štruktúra) a melodickou variáciou s chromatickou postupnosťou spodného hlasu v base sa skladateľ dostáva k inverznej repríze obsahujúcej prvky rozvedenia uvedením najskôr dielu B v pozmenenej podobe. V úvodných taktach skladateľ pracuje s hlavným dvojtaktovým motívom. Spodný tón basovej línie posúva poltónovými krokmi smerom nahor s pokračovaním klesajúcich sekundových krokov po t. 52. Melódia pracuje s rozšírením čiastkového motívu, ktorý postupuje tiež smerom nadol. Celý štvortaktový úsek je opäť v žiarivom vrchnom registri. V chvílkovom znení in Es od t. 53 sa mení štruktúra sprievodu. Rozklady v ľavej ruke s pravidelnou pulzáciou osminových nôt nad rozvíjajúcou sa melódiou dodávajú svojou rozpínavosťou dynamickosť a zvukovú pestrosť, ktorá pokračuje aj ďalej v nástupe hlavnej témy z dielu A v ukotvení in A. Skladateľ ju uvádza vo väčšej pohyblivosti vďaka aplikácii triolového rytmu. Je pozoruhodné, s akou pestrosťou skladateľ predkladá základný štvortaktový motív. Prvé dvojtaktie koncipuje v dynamickosti triolového sprievodu s intervalovou štruktúrou melódie, pričom koniec motívu ponecháva statický podľa úvodnej introdukcie – akordický sprievod k jednohlasnej melódii. V t. 60 sa objavuje sled klesajúcich akordov, ktoré sú v inverznej podobe oproti svojmu prvému uvedeniu v rámci tematickej plochy.

Príklad 18: Oživenie motívu akordickými rozkladmi ľavej ruky s návratom k pôvodnej štruktúre

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a series of notes, some of which are beamed together. The left staff (bass clef) contains a bass line with a prominent triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte), and the tempo marking 'leggiero'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

V inverzii skladateľ uvádza aj čiastkový motív z hlavnej témy (t. 63). V nasledujúcich taktach ho rozširuje a uvádza v rytmickej a melodickej obmene. Tento osemtaktový variačný úsek, ktorý je navyše podporený pedalizáciou, nadobúda rozpínavosťou hlasov zvukovú rozvláčnosť. Hudobný proces sa postupne upokojuje a končí sa dominantným septakordom – tóny *h-dis-fis-a* –, rozvedeným do tóniny E dur, v ktorej nasleduje repríza.

Opätovné uvedenie hlavného tematického materiálu sa začína v bohatej akordickej štruktúre melódie so zádržou v base – tón *e* –, ktorá tak dodáva plnosť a sýtosť celkovému zvuku. Na rozdiel od úvodu je motivický materiál od t. 79 uvedený v pozmenenej intervalovej štruktúre. Svojou expanzívnosťou vytvára väčšie zvukové napätie disonantnejšími súzvukmi. Hlavný motív (centralizácia in As) sa posúva chromaticky v oboch hlasoch, pričom tak môže pôsobiť ako žartovný moment, ktorý skladateľ vkladá s úmyslom prekvapenia. Rozšírenie ďalšieho čiastkového motívu uvádza v podobe klesajúcej sekvencie akordov v malosekundovom postupe, pričom nastáva postupné stíšovanie a upokojenie hudobného procesu.

Príklad 19: Postup klesajúcej sekvencie (3. – 4. takt ukážky)

Celú časť uzatvára kóda, ktorá využíva materiál hlavnej a vedľajšej témy z oboch dielov s variačnou obmenou. Prebieha v hĺbavej a pokojnej atmosfére začínajúc uvedením motívu z dielu B, tentokrát však s väčšou ľubozvučnosťou a entuziazmom aplikovaním konsonantných akordov. Zaujímavé je spojenie dvoch kontrastných motívov. Prvé dvojtaktie v tónine C dur so zádržou v base tvorí svojou zvukovou rozpínavosťou kontrast k nasledujúcemu dvojtaktiu (terciová príbuznosť E dur), ktorého sprievod tvoria durové a zväčšené akordy z úvodu evokujúce kolísavosť so statickejšou pulzáciou – melódia postupuje inverzne. Skladateľ v tomto protiklade a kontraste pokračuje aj ďalej, keď motív zaznieva v A dur s pokračovaním rozšíreného čiastkového motívu. Záverečný úsek kódy predstavuje uvedenie hlavného dvojtaktového motívu. Melódia je obohatená farebnejším nádychom septakordu a akordická štruktúra nahradená jednoduchou líniou sprievodu. Jeho postupné skracovanie ako i samotné stíšovanie vyústí do záveru, ktorý skladateľ ukončuje zvonivým a radostným akordom v tónine E dur.

Pochod

Finálna štvrtá časť sa vracia k živelnosti a energickému tempovému nasadeniu, ktoré je vykreslené už samotným označením *Con moto* na začiatku skladby. Je koncipovaná ako sonátové rondo s veľkou kódou, čo predpovedá širokú škálu kontrastov v hudobnom priebehu troch hlavných tematických plôch. Časť sa začína rozsiahlou gradáciou exponovaním markantného, rázneho motívu v štylizácii pochodu, ktorý sa stane základným materiálom tematickej plochy dielu A. Predchádzajú jej štyri takty sprievodu v razantnom staccato a intervalovej štruktúre v rozsahu sekundy, ktorá postupným nabaľovaním tónov prerastie do akordov. V rámci tejto plochy, ktorá sa nesie v žartovnom duchu, skladateľ kladie dôraz na rytmické bohatstvo a pestrosť, ako aj ozdobnosť dotváranú prírazmi a arpeggiami v sprievode. Zo základného dvojtaktového motívu skladateľ vyčleňuje triolovú figúru a sekundový postup. S týmto základným motivickým materiálom pracuje ďalej v ostatných dieloch. Sprievod prvého štvortaktia postupuje v rovnakej rytmizácii, zatiaľ čo melódia základného motívu pri ďalšom dvojtaktí podlieha intervalovým posunom so záverečným šesťnástinovým behom.

Príklad 20: Úvod skladby v energetickej rytmizácii a melodickej svižnosti

The musical score for Example 20 is written for piano in 4/4 time, marked *Con moto* with a tempo of $\text{♩} = 132$. The piece begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *pp*, *pp ma poco marc.*, and *cresc. poco a poco*.

Skladateľ od t. 9 pracuje s rytmickou variáciou sprievodu v synkopických nástupoch a začína rozvíjať melódiu v intervalovej štruktúre s dôrazom na bodkovaný rytmus a rýchle šesťnástinové behy. Podobne ako v sprievode dochádza k zahusťovaniu tónov aj v melódii, čo prerastie do mohutnej akordiky.

Úvodná periodická osemtaktová veta ako základná rozsiahlejšia fráza sa tak stáva základným či už melodickým alebo rytmickým materiálom v pokračovaní hudobného procesu od t. 13. Skladateľ s motivickým a tematickým materiálom pracuje pomocou variácií, inverzných postupov, zužovaním, kombinovaním motívov, ako i jeho permutáciou. S bohatou širokou sadzbou prichádza väčšia a robustnejšia zvukovosť. Skladateľovo farebné čítanie harmonických vzťahov je tu zreteľné. Melódiu zdvojuje unisono, pričom sprievod už nie je striktno a markantne rytmizovaný, ale nadobúda viac voľnosti v motivickom priebehu a artikulácii.

Prvé štvortaktie sa začína v radostnej atmosfére s chvíľkovým ukotvením in C. Je charakteristické sekundovou, miestami až chromatickou postupnosťou melódie. Bas si tento chromatický sled udržiava aj v nasledujúcom štvortaktí, v ktorom sa vyskytuje rytmizovaný triolový motív. Zaujímavá je kombinácia základného dvojtaktového motívu v rytmickej modifikácii (trioly nahradené šesťnástinovými notami, v nasledujúcom takte sekundový postup), ktorý sa objavuje v sprievode, s čiastkovým motívom v bodkovanom rytme v melódii, taktiež v modifikácii začínajúc in d (t. 21 – 25). Postupné sťahovanie hudobného procesu vyvrcholí dominantnými nónakordmi s náhlym a prekvapivým disonantným „výkrikom“ sekundového súzvuku.

Príklad 21: Sled nónakordickej štruktúry ústiacej do disonantného súzvuku in arpeggio

The musical score for Example 21 shows a sequence of chords in the right hand, with a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand features a rhythmic accompaniment. The score concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

Neočakávaný návrat pochodového sprievodu z úvodu je umocnený akordickou štruktúrou. Hoci jeho návrat autor koncipuje v *pp*, chromatický postup a disonancia predpovedajú náhle vzbĺknutie a vyvrcholenie gradácie. Prichádza nástupom hlavného výrazného motívu v rámci tematického komplexu A centralizovaného in F.

Hlavný motív zaznieva v triumfálnej zvukovosti evokujúcej zvučné fanfáry. Majestátny zvuk dotvára aj spodný register basových tónov, ktoré pripomínajú hlboko znejúce zvony. Je vystavaný zo základného dvojtaktového motívu úvodnej témy. Používa základnú rytmizáciu z triolového motívu, avšak samotnú triolu nahrádza šesťnástinovými notami (triolovú figúru nevynecháva, ale ju presúva do spodného registra). Postupuje v inverznej podobe úvodného motívu – najskôr sekundový postup. Skladateľ komponuje melódiu aj sprievod unisono pre väčšie posilnenie zvuku. Zvukový kontrast vytvára vysoko znejúci vrchný register exponovaný o oktávu vyššie vytvárajúc akýsi dialóg s hlboko znejúcim basom v spodnom registri.

Príklad 22: Hlavný motív tematického komplexu A

Chvilkové upokojenie zvuku prichádza od t. 36 absenciou basovej línie, pokračovaním čiastkového motívu a jeho modifikácií so stále výrazne znejúcim charakterom (výskyt akcentov). Hlavný, silne znejúci motív sa vracia v zahustenej podobe triolových figúr v inverzii – trioly, sekundový postup. Pribúda aj staticky znejúci motív štvrtových nôt, ktoré skladateľ v závere dielu A mení na osminové noty dosahujúc tak rýchlejší hudobný priebeh. Akordická štruktúra melódie postupne zaniká. Ostáva už iba intervalová, ktorú skladateľ permutáciou spracúva v sprievode s plynulým prechodom k ďalšej tematickej ploche B.

Tematickú plochu B skladateľ uvádza na malom úseku; vykazuje rytmickú i charakterovú zmenu. Zmenená rytmizácia na 2/4 takt (dvojdobosť) so sebou prináša väčšiu rezkosť a svižnosť v tempe odstránením príznačného pochodového rytmu. Téma sa nesie v hravej a šibalskej nálade s prvkami väčšej expresivity. Prvú časť tvorí intervalová štruktúra sprievodu charakteristická tritónovou stavbou, ktorú posilňuje ostrosť a razantnosť staccata. Melódiu, ktorú skladateľ koncipuje synkopicky, pozostáva zo sekundových prietahov evokujúcich vzlyky umocnené a podporené prírazmi. Spolu so sprievodom tvoria výborný harmonický konsenzus s „potmehúdsnym charakterom“.

Príklad 23: Začiatok tematickej plochy B s tritónovou intervalovou štruktúrou

Melódia pokračuje rozšírením čiastkového motívu prírazu s postupne sa meniacou štruktúrou sprievodu na akordickú. Jej druhá poloha od t. 76 má radostnejší nádych s rozvinutejšou a spevnou melódiou vo chvílkovom ukotvení in C. Záver dielu B opäť striedajú stúpajúce intervalové sledy vyúsťujúce do jasného akordu F dur, pričom sa skladateľ vracia späť do pôvodného štvordobého rytmu pokračujúc medzivetným úsekom.

Medziveta pozostáva zo základného (markantného) dvojtaktového motívu v pochodovej štylizácii z úvodu. Motív však zaznieva v melodickej transpozícii o interval tercie nižšie (prvky evolúcie). Sekundový postup melódie skladateľ obohacuje stredným hlasom s rovnakou rozšírenou rytmizáciou (bodkovaný rytmus) v inverznej podobe. Na rozdiel od prvého uvedenia zaznieva v zamatovom zvuku spodného registra s trojnásobným opakovaním, pričom sa mení iba akordický sprievod bez akéhokoľvek posunu melódie. Práve bodkovaný rytmus sa stáva hlavným dôležitým prvkom, s ktorým skladateľ pracuje v komplexe C.

Rozsiahla plocha C, ktorá je centralizovaná in es, prináša motivickú prácu založenú na rozvíjaní a variácii bodkovaného rytmu z medzivety. Pochodový charakter hlavnej osemtaktovej frázy, ktorú skladateľ uvádza na začiatku, je umocnený pravidelnosťou staticky pulzujúceho basu spolu s rovnakou rytmizáciou stredného hlasu v melódii. Príznačná je chromatická postupnosť oboch hlasov, ktorú svojou o niečo väčšou pohyblivosťou oživuje vrchný melodický hlas.

Príklad 24: Tematická plocha C v chromatickej postupnosti oboch registrov

Chvílková zmena nastáva od t. 109 v priebehu šiestich taktov. Sled tercií a basu tvoriacich konsonantný súzvuok opúšťa chromatické postupy a striktnú pochodovú rytmizáciu. V nasledujúcich štyroch taktach skladateľ mení faktúru štvorhlasnou sadzbou s pohyblivejším a menej razantným melodickým hlasom (legato namiesto staccata),

ktorý spolu so sýtym basom a ostatnými hlasmi tvoria bohatšiu a farebnú harmóniu. Návrat pochodu prichádza od t. 115 v paralelnom pohybe basu a stredného hlasu tvoriacich konsonantný súzvučie v intervaloch decimy vo svojej horizontálnej zložke. V závere skladateľ používa už iba čiastkový motív v zmene durového na molový tónorod. V postupnom upokojovaní hudobného procesu sa končí plocha C in es, s priamym nadviazaním na štvortaktový motív úvodného pochodu v úplnom *ppp*.

Po prvom odznení všetkých troch tematických plôch pokračuje skladateľ v ich opätovnom uvedení v modifikovanej podobe. Niektorú tematickú plochu necháva iba v čiastočne zmenenej motivicko-tematickej práci, s inou pracuje v jej väčších obmenách.

Návrat dielu B sa začína prekvapivou dynamickou zmenou vo fortissime basu a melódie unisono – tón c, ktorý je ešte podporený predpísaným pedálom. Rovnako ako pri prvom uvedení skladateľ mení rytmickú štruktúru. Tému transponuje o interval kvinty vyššie (harmonická zmena tohto druhu evokuje tzv. tonálne vyrovnanie), dosahujúc tak väčšiu zvonivosť a iskrivosť vo vrchnom hlase. Chvilkovú centralizáciu in G od t. 141 strieda sekvenčný postup rozvíjajúci čiastkový motív s pokračovaním v melodickej variácii. Následné uvedenie témy z introdukcie prináša viaceré zmeny. Skladateľ začína motívom pochodu, ale v podobe, v akej zaznel v medzivetnom úseku – obohatený o stredný hlas v bodkovanom rytme s chromatickým postupom basu a stredného hlasu. Touto motivickou variáciou sprievodu dosahuje skladateľ určitú naliehavosť vo zvuku a charaktere. Od t. 158 prichádza téma v mohutnej akordickej štruktúre meniacich sa sledov septakordov rôznej stavby. Na rozdiel od prvého uvedenia rozširuje prvý dvojtaktový motív, pričom v ďalších taktov nepodlieha veľkým variačným obmenám. Častý chromatický pohyb oboch hlasov v širokej sadzbe vytvára pestrofarebnú spleť harmónie, ktorú zakončuje dominantný septakord – tóny *es-g-hes-des*, k následnej centralizácii in as nadväzujúcej plochy C.

Skladateľ prichádza s viacerými modifikáciami. Prvou je rytmická, artikulačná a štruktúrna zmena v sprievode od t. 174. Oktávy nahrádza akordickým postupom štvrtých nôt, ktoré viazanosťou svojho legata dopomáhajú k chvíľkovej rozpínivosti obohacujúcej markantný rytmus v melódii. Následne dochádza k rozšíreniu čiastkového motívu v terciových, kvartových postupoch a inej intervalovej štruktúre s rytmickým posunom oktáv v base. Proces sa dostáva k poslednému štvortaktovému motívu z introdukcie, kde postupnou kumuláciou harmónie vrcholí diel C. V jeho závere skladateľ využíva chromatický posun akordov v alterácii s aplikovaním dominantného terckvartakordu, ktorý ústi do hlavného motívu v rámci dielu A centralizovaného in E (dominanta k A dur).

Príklad 25: Alterovaný postup vrcholí dominantným terckvartakordom – tóny *fis-a-h-dis*

Skladateľ hlavný motív uvádza v skrátenej podobe. Prvé trojtaktie ponecháva v rovnakej motivickej štruktúre ako pri jeho prvom uvedení. Následne rozširuje posledný motív sekundovým postupom a rýchlym behom triolovej figúry, ktorý postupným klesaním prechádza do spodného registra. V descendenčnej postupnosti pokračuje pri ďalšom rozšírení motívu sekundovým postupom a mohutne znejúcim basom.

Rozsiahla kóda prináša zaujímavý priebeh vrcholiaceho hudobného procesu. Začína sa postupnou tempovou a zvukovou gradáciou v intervalovej štruktúre, ktorou vrcholil diel B (pri prvom uvedení). Skladateľ však intervalové postupy rozširuje a rytmicky obmieňa. Melódia je v úzadí. Základným prvkom sa stáva rytmus s dôrazom na efekt klavíra ako bicieho nástroja v jeho plnej expresivite. Postupné zahusťovanie triolovou figúrou a šesťnástinovými notami vrcholí od t. 233 s tempovým označením *Vivo* v centralizácii in A. Záver kódy sa vyznačuje rozvíreným a búrlivým zvukom s folklórnym nádychom rezkého tanca. Zakončujú ju práve šesťnástinové noty, ktorým skladateľ nedal veľa priestoru v priebehu celej časti. V rámci prvého dvojtaktia postupujú rýchle sekvenčné sledy šesťnástinových nôt s ostrým pochodujúcim rytmom sprievodu v postupnosti akordov sekundovej príbuznosti – A dur, G dur, F dur, G dur. V nasledujúcom dvojtakti skladateľ túto konsonantnosť porušuje intervalovou zmenou (chromatický posun).

Príklad 26: Záver kódy v pravidelnej pulzácii šesťnástinových nôt

Následne pracuje už iba s terciovou príbuznosťou – obmenou tónin A dur, F dur. Opakujúcou sa figúrou šesťnástinové noty prerastú v rýchly beh rozloženého akordu d mol so zádržou v base s aplikáciou melodického tónu *hes*. Hudobný proces sa na malý okamih vráti do pôvodného tempa v zaznení čiastkového motívu z prvého uvedenia dielu A. Posledný rýchly sled figúr sa začína v inverznej podobe melódie so sprievodom oktáv v akordických sledoch – e mol, B dur, d mol, g mol. Skladateľ záverečný rýchly beh zahusťuje akordickým sprievodom uvedením ďalšieho materiálu z introdukcie s rovnakou akordickou štruktúrou – rozklad s arpeggiom. Celý hudobný proces vrcholí hlavným motívom so záverečným jasavým akordom A dur. Albrecht tak rámcuje celú časť tematicky, zároveň celý cyklus harmonicky.

Záverečné zhrnutie

Hoci Albrecht dáva štvorčastovej kompozícii pomenovanie *suita*, nie je to také jednoznačné, keď berieme do úvahy kontrastnosť jednotlivých častí. Z hľadiska konceptu ide o sonátový cyklus. Prvá časť je v sonátovej forme, druhú časť zastupuje *scherzo*,

tretia je pomalou lyrickou časťou a štvrtá časť má formu sonátového rondo. Tonálna centralizácia jednotlivých častí vykazuje tradičnú koncepciu harmonickej kadencie in A vychádzajúc z jej základných tónov. Prvá časť, ktorá je centralizovaná in A, sa končí akordom bez intervalu tercie. Druhá časť je centralizovaná in D. Hoci obe témy v úvode tretej pomalej časti sú centralizované in A, končí sa akordom E dur. Štvrtá časť sa rozsiahlou kódom opäť vracia k centralizácii in A jej záverečným akordom A dur. Vykryštalizovanie Albrechtovej hudobnej reči sa naplno prejavuje práve v tejto kompozícii. Švorčastová klavírna suita je dielo, v ktorom sa odráža Albrechtovo kompozičné vyspelé a veľmi premyslené hudobné myslenie. V kompozícii sa upúšťa od tóninového predznamenania, čím skladateľ upúšťa od tonálneho ukotvenia. Nevykazuje náznaky poetickosti, intímnosti a emocionálnej hĺbky romantického ideálu, ako tomu bolo v klavírnej sonáte, ba naopak, nesie sa v duchu racionálneho myslenia s dôrazom na intelektuálnu zložku. V skladobnom riešení i samotnom zvuku môžeme postrehnúť živelnosť, Albrechtov optimistický a vecný náhľad s určitou dávkou sarkazmu a irónie. Kládie sa dôraz na rytmus a detailnú prácu s motívom, ktorý predurčuje zmenu charakteru. Skladateľ dáva veľký dôraz na motivicko-tematickú prácu, na ktorej je postavená celá kompozícia, nevyhýbajúc sa na niektorých miestach ani mikrotektonike. Vďaka častému využívaniu chromatismov, paralelizmov, tritónových intervalových štruktúr ako i disonantných akordických súzvukov vzniká harmonickej nejasná tonálna kostra, ale nájdeme tu aj miesta s tonálne funkčnou vzťažnosťou. Uvoľňovanie durovo-molovej tonality sa približuje k hraniciam atonality, avšak bez jej prekročenia.

Aj napriek tomu, že klavírne dielo netvorí hlavnú oblasť Albrechtovho kompozičného odkazu, je jeho neoddeliteľnou súčasťou. O to viac si zaslúži pozornosť, či už zo strany interpretov, muzikológov, všetkých priaznivcov hudby, pričom v slovenskej klavírnej literatúre zastáva významnú pozíciu.

POZNÁMKY

- ¹ CHALUPKA, Ľubomír: *Cestami k tvorivej profesionalite: Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950)* Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2008, s. 30, s. 112.
- ² KLINDA, Ferdinand: *Alexander Albrecht*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 122.
- ³ Tamtiež, s. 124.
- ⁴ ALBRECHT, Alexander: *Túžby a spomienky*. Bratislava: Hudobné centrum, 2008, s. 115.
- ⁵ Tamtiež, s. 30.

PRAMENE

ALBRECHT, Alexander: *Suita pre klavír*. [Partitúra.] Bratislava: Hudobný fond, 2017, 40 s. ISMN 979-0-68500-329-8.

[Vo vytlačenej partitúre sa vyskytujú chyby (odchýlky od rukopisu), ktoré sme v našich príkladoch opravili podľa korektúry klaviristky Daniely Varínskej.]

SUMMARY

Alexander Albrecht – The Piano Suite

The contribution focuses on a piano piece which, despite its considerable compositional quality, is not frequently presented on Slovak concert stages. The study offers a detailed view on the Piano Suite through analysis of its particular movements – Dance, Humoresque, Lullaby, March – framed with an opening and closing commentary. In this work Alexander Albrecht turns away from impressionistic and neoromantic tendencies and proffers it with a distinctive artistic utterance which at the time – in 1924 – was a pioneering feat.

With the help of music analysis we pointed to the composer's compositional principles, piano stylization and musical language distinctive for this particular piece. We took the opportunity to observe its form, harmonic principles, motivic-thematic work and music expression of its respective movements. This "modern" suite reveals a rich source of composer's inspirations by progressive compositional devices noticeable in each of its movements – tritone chords, usage of unconventional intervals etc. Each movement abounds with its own peculiar ideas, mood, originality in the tangle of rich inventiveness.

Albrecht's Piano Suite has been recorded by two Slovak pianists – Daniela Varínska and Magdaléna Bajuszová. We believe that the music analysis offered by the study will contribute to the endeavour to revive and preserve the heritage of the Slovak music.

Keywords

Alexander Albrecht; piano music; Piano Suite