

Sukův kompoziční vývoj v kontextu umělecko-estetických a eticko-filosofických akcentů doby

Vladimír Kulík

Príspevok vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2017_038 (Teorie, dějiny a edice hudby 19. až 21. století).

Životní formování uchvacující a mnohotvárné kompoziční řeči skladatele Josefa Suka (4. 1. 1874 Křečovice – 29. 5. 1935 Benešov u Prahy) lze z pohledu dnešní doby vnímat prizmatem akcentujících inspirací víceméně vzešlých především ze společenské a kulturní atmosféry přelomu 19. a 20. století, umocněné v českém i evropském kulturním okruhu i novými básnickými a literárními proudy, podnětenými a též korespondujícími s dobovou filosofií a estetikou. Skladatelský odkaz jednoho z čelných představitelů první generace české hudební moderny někdy vědomě, mnohdy však víceméně podvědomě – intuitivně reaguje nejenom na řadu nových tendencí v dobovém kompozičním myšlení – myšlení na přelomu dvou století a též ve dvou prvních dekadách století dvacátého, ale reflektuje i celou škálu filosofických směrů a vln, většinou jakoby skrytých i v umělecké řeči dobové poezie a prózy.

Sukova smysluplná životní pouť, jejímž zásadním uměleckým výrazem bylo vždy především ústrojné a přesvědčivé usilování o pravdivou, a přitom zcela originální skladebnou řeč, podmiňující mistrovo progresivní tvůrčí zrání, byla ovlivněna (zejména ve svých hledačských počátcích) i mnohotvárným, a možná i poněkud dialekticky rozporuplným směřováním evropské společnosti zejména na přelomu století a dále pak i ve století novém. Skladatelův umělecký zájem v této době je odrazem nejenom jeho vlastního, individuálního životního zacílení, ale i mnoha silnými a často bezprostředními akcenty zprostředkovaného vnímání politických a společenských tendencí, spatřovaných například i ve zcela protichůdných proudech české politiky, společnosti a kultury, modelujících výraz prvních dvou desetiletí moderního století. A jestliže bychom měli konfrontovat Sukovy osobnostní postoje k politice a kultuře nejenom české, ale i evropské společnosti vzpomínuté doby, lze říci, že skladatel se už od počátku své profesionální kariéry hlásí především k pokrokovým trendům obsaženým zejména

v hudební kultuře svého národa, která mu ve své inspirativní mnohostrannosti poskytuje onu vítanou možnost zcela vědomě navázat na jistě zavazující odkaz Smetanův a především pak na skvělou tvorbu svého velikého učitele Antonína Dvořáka. Na tomto místě však nelze opomenout ani vliv osobnosti Brahmsovy, která v určitém smyslu umělecky zaštiťuje – samozřejmě vedle zásadního významu Dvořákova – i Sukův kreativní symfonismus, dnes spatřovaný především ve skladatelově čtyřřvětě *Symfonii E dur pro velký orchestr op. 14* z roku 1899.¹ Uměleckou osobnost tvůrce formuje i významný dopad dobové české literatury a básnictví (úchvatné poetické předlohy Svatopluka Čecha, Jaroslava Vrchlického či Josefa Václava Sládka), ústrojně se vklínějící i do české hudby druhé poloviny 19. století i s významnými časovými přesahy – např. *Praga – symfonická báseň pro velký orchestr op. 26* z roku 1904 dle Čechovy básně *Žižka*.²

Je zřejmé, že už při četbě Čechových i Vrchlického básní je Sukův svět naplněn určitými životními klady a jistotami, které se skladatel snaží ve své hudební tvorbě dále zmnožovat a umocňovat. Tuto skutečnost lze zčásti vydedukovat například i z vlastního hudebního obsahu jeho prvního *Smyčcového kvartetu B dur op. 11* z roku 1896, protože i v něm nalezneme jak závažné úseky inspirované dvořákovskou heroickou a optimistickou epikou, tak i plochy navozující dvořákovskou hloubavou lyriku, které bezesporu dále formují Sukovu eticko-filosofickou orientaci, obsaženou posléze i v jeho kompoziční řeči.³ A právě tyto inspirační akcenty navozují příští Sukovu myšlenkovou orientaci, v níž už lze vytušit skryté se rodící skladatelův altruismus, zřetelně se etablojící zejména v kontaktu s poezií Julia Zeyera.⁴

Toto prvotní a z hlediska časového horizontu po delší čas rozhodující Sukovo kompoziční směřování se ovšem zpočátku střetává i s epizodickým zahleděním se do efektu salonní hudby, jejíž nebývalý rozvoj a velká oblíbenost především

¹ Zdeněk Sádecký, „Zápas o umělecké východisko,“ in *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka* (Praha: Academia, 1966), 19. Jan Miroslav Květ, „Přípravné období,“ in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 102–103, 110–117. Jiří Berkovec, *Josef Suk* (Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968), 17–18.

² Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 22–26. Květ, *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, 97. Josef Suk: *Praga. Symfonická báseň pro velký orchestr op. 26* z roku 1904, partitura (Praha: SNKLHU, 1953).

³ Martina Stratilková, *Smyčcový kvartet B dur op. 11* (bakalářská práce, Univerzita Palackého Olomouc, 2001), 11–13. Květ, *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, 95–96. Jaroslav Volek, „Melodické archetypy ve skladbách Josefa Suka,“ in *Struktura a osobnosti hudby*, ed. Jaroslav Volek (Praha: Panton, 1988), 246. Josef Suk, *Smyčcový kvartet B dur* pro dvoje housle, violu a violoncello op. 11 z roku 1896, partitura (Berlín: SI, 1896).

⁴ Zdeněk Sádecký, „Zeyerův básnický svět,“ in *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka* (Praha: Academia, 1966), 27–45. Květ, *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, 104. Jan Miroslav Květ, „Od Radúze k Asraelu,“ in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 105–110.

v atmosféře měšťanského prostředí celé kulturní Evropy je dodnes zřejmá. Tuto Sukovu převážně intimní tvorbu, ani adekvátní kompozice jeho českých i evropských současníků, však nelze odbýt jednoznačným pejorativním odsudkem, poněvadž většinu těchto drobných opusů charakterizuje neoddiskutovatelný profesionální kompoziční výraz, dosvědčující i dnešnímu posluchači vysokou uměleckou kvalitu těchto mnohdy zdánlivě příležitostných skladeb. Dokladem tohoto salonního žánru v Sukově tvorbě může být i skladatelův *Opus 7* (s úvodní *Písní lásky*) a řada dalších adekvátních a velmi cenných mistrovských kompozic.⁵

Na tomto místě ovšem nelze neuvést inspirační popudy, vycházející z úctyhodných, a především velice hodnotných svazků bohaté knihovny skladatelova otce. Nejenom tedy Národní divadlo, které Suk navštěvoval v doprovodu svých rodičů, učarovalo mladému adeptu umění jak zajímavým operním repertoárem (R. Rozkošný – *Svatojanské proudy* – 1884 či 1885, nebo R. Wagner – *Lohengrin* – 1887 a samozřejmě i díla Smetanova), tak i zdařilými činohrami (např. B. S. Raupach – *Mlynář a jeho dítě* – 1883), ale i zmíněná křečoviccká otcovská knihovna nabídla již mladému konzervatoristovi snad téměř celého Shakespeara a mnohá díla Dickensova. Nejvíce však Suka přitahovala literatura ruská (Puškin a Tolstoj) a severská (zejména Ibsen). V této době četl (i když poměrně zřídka) i básně, kterým ovšem věnoval daleko větší a soustředěnější pozornost až mnohem později.⁶

Ve vyšších ročnících konzervatorního studia (především u Antonína Dvořáka) se Suk seznamuje prostřednictvím svého věhlasného učitele i se základními rysy demokratického proudu české společnosti sedmdesátých let (i později) včetně jeho politického, kulturního a uměleckého programu. Tyto jistě progresivní aktivity jsou ve své době příkrým kontrastem ke staročeské politické koncepci a jejímu usilování. Proti přežitým staroobrozeneckým ideám panslavismu vzpědá demokratické hnutí konkrétní politický a společenský obsah i v otázce slovanské vzájemnosti, kterou již nechápe jako cíl všeho předchozího dění, nýbrž jako pouhý prostředek k dosažení konkrétních humanistických idejí. Toto stanovisko je obecně široce prosloveno i v umění, kde by se měly vstřícné vztahy slovanských národů přesvědčivě upevňovat i vzájemným a všestranným poznáváním svých národních kultur.⁷

⁵ Jiří Berkovec, *Josef Suk* (Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968), 12. Oldřich Filipovský, „Klavírní skladby op. 7,“ in *Klavírní tvorba Josefa Suka* (Plzeň: Theodor Mareš, 1947), 22–41. Jaroslav Volek, *Struktura a osobnosti hudby*, ed. Jaroslav Volek (Praha: Panton, 1988), 250. Jan Miroslav Květ, *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, 84–86. Josef Suk, *Klavírní skladby op. 7 z let 1891 až 1893*, partitura (Praha: FAU, 1894).

⁶ Jan Miroslav Květ, „V Křečovicích,“ in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 29–30. Jan Miroslav Květ, „Na konservatoři,“ in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 33–34, 37–38.

⁷ Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 17–198.

Je zřejmé, že i u Dvořáka se tento názor projevuje velice přesvědčivě takřka v celém jeho uměleckém zaměření a skladatelské koncepci. Dokladem tohoto umělcova názorového stanoviska může být například i obsah významné části jeho písni a sborů a jistě i další ohlasová tvorba (především ze sedmdesátých let), a to nejenom výběrem adekvátních poetických textů, ale zejména vkladem vlastního hudebně – etického kréda do tohoto žánru. Dvořákův osobitý poměr k látkám z lidového prostředí je možno vysledovat i v jeho monumentálních programních symfonických a oratorních dílech, přičemž pokračování této dvořákovské vize lze vystopovat i v mladistvém Sukově kompozičním vzletu, jehož inspiračními podněty se staly především dvořákovská slovanská rapsodičnost (potažmo i baladičnost) a zřejmě skrytější i smetanovská hřejivá pastorálita. Tyto typické dobové znaky vyčteme možná ještě v ne zcela zřetelných konturách v partiturách předradúzovských symfonických, komorních a klavírních skladeb,⁸ avšak zcela přesvědčivě pak zejména ve vlastním hudebně – tematickém základu *Radúze a Mahuleny – hudby ke stejnojmenné dramatické pohádce Julia Zeyera op. 13* z roku 1898.⁹ Do zmíněného významového kontextu lze zahrnout i některé poradúzovské tendence, deklarované zhudebněním textů moravské, slovenské, polské a srbské poezie. A tedy podobně jako dříve Dvořáka, tak i posléze Suka zde ovlivnil především etický moment daného syžetu, nikoliv jenom vybrané stylistické zvláštnosti a lidová originalita.¹⁰ A právě v této době se mladého nadějného skladatele citelně dotkly nové inspirující akcenty. V Sukově kompozičním myšlení se postupně začíná vynořovat problematická otázka osobité subjektivnosti – subjektivního lyrismu, posléze ukotveného v následujících (zejména devadesátých) letech, ale zčásti přeznávajícího i do nového století.¹¹

Devadesátá léta otevírají Evropě (i zemím Koruny české) zcela nové možnosti jak v oblasti umění, tak i v okruhu estetiky a filosofie. V rámci nových

⁸ Např. v *Dramatické předehře a moll op. 4* z roku 1892 (Praha: MU, 1907) a v *Pohádce zimního večera op. 9* z roku 1895 (Praha: HM, 1950), ale též v *Klavírním kvartetu a moll op. 1* z roku 1891 (Praha: FAU, 1892), *Serenádě Es dur pro smyčcové nástroje op. 6* z roku 1892 (Berlín: SI, 1896) a v *Klavírním kvintetu g moll op. 8* z roku 1893 (Praha: HM, 1919), ale i v *Klavírních skladbách op. 7* z let 1891 až 1893 (Praha: FAU, 1894), v *Náladách op. 10* z roku 1895 (Berlín: SI, 1896) a v *Klavírních skladbách op. 12* z let 1895 až 1896 (Berlín: SI, 1896).

⁹ Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 27–41. Jan Miroslav Květ, „Od Radúze k Asraelu,“ in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 105–110. Jaroslav Volek, *Struktura a osobnosti hudby*, 243–255. Josef Suk, *Radúz a Mahulena*. Hudba ke stejnojmenné pohádce Julia Zeyera op. 13 z let 1897 až 1898, klavírní výtah, 1. vydání (Praha: HM, 1912), partitura (Praha: CHF, 1959).

¹⁰ Jiří Berkovec, *Josef Suk* (Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968), 19. Zdeněk Sádecký, „Povaha tematického a motivického materiálu,“ in *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka* (Praha: Academia, 1966), 72. Jan Miroslav Květ, „Od Radúze k Asraelu,“ in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 117–121, 127–131.

¹¹ Sádecký, „Závěry,“ in *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka* (Praha: Academia, 1966), 322–325.

pohledů na umělecké vyjádření skutečnosti se začíná poměrně rychle etablovat kritický realismus prostřednictvím svých požadavků na pravdivé hodnocení současné společnosti, jejích proměn a jejích sociálních a etických problémů. Dobové kriticko-realistické společenské vize umocňuje i národopisný zájem, podněcený jednak pražskou Jubilejní výstavou v roce 1891 a posléze tamtéž i Národopisnou výstavou v roce 1895.¹² Avšak do české kultury, zejména pak do oblasti literatury a básnictví, vstupuje též symbolismus, jehož filosofie akcentuje spojení mýtu s moderní vědou a realitu s básnickou představou.¹³ Zrak básníka jakoby se snažil proniknout k samé podstatě nadčasových idejí a principů, které ovšem fatálně ovlivňují lidský osud.

Zjemnělou smyslovost a nebyvalou vnitřní citlivost pro pomíjející kouzlo okamžiku (neopakovatelného osobního dojmu) pak Evropě (včetně českých zemí) přináší impresionismus, prvotně se probouzející v pařížských malířských salonech sedmdesátých a osmdesátých let 19. století. Pod jeho vlivem (a samozřejmě i pod inspiračními dopady symbolismu) se i mytologie, pověst, legenda ba i pohádka začínají pro svůj nový význam nazírat nově – tedy moderně.¹⁴ Tyto vzpomenuté literární žánry jsou chápány spíše jako klíč k pochopení přítomnosti a budoucnosti nežli minulosti. Antonín Sychra zmiňuje ve své dvořákovské monografii i názory významného literárního kritika a estetika pojednávané doby Františka Xavera Šaldy – ideového vůdce první generace české básnické a literární moderny, jejímž čelnými reprezentanty byli především Antonín Sova, Otokar Březina a Josef Svatoopluk Machar.¹⁵ F. X. Šalda v některých svých článcích v *Literárních listech* z roku 1897 (v této době vznikl právě Sukův *Radúz a Mahulena*) vznáší velice zajímavé otázky, vážící se právě k problematice shora nastíněného symbolismu. Tak například v jedné ze svých kritik upozorňuje na (dle jeho názoru) podstatný rozdíl mezi *Princeznou Pampeliškou* Jaroslava Kvapila a *Potopeným zvonom* Gerhardta Hauptmanna v tom smyslu, že zatímco *Potopený zvonek* prezentuje hluboký etický proces, charakterizovaný „silnou napjatou touhou moderního člověka po životě čistším, vyšším, intenzivnějším, radostnějším, zmnoženějším“, *Princezna Pampeliška* nevznikla z básnické ideje, ale vzešla z pouhého nápadu personifikace květiny, již posléze rozvanou podzimní větry.¹⁶

Zmíněná personifikace – tedy „Pampeliška“ (Kvapil), ale především radúzovská „Pohádka“ (Zeyer) – vyrůstá právě v Sukově tvorbě víceméně z inspirací dvořákovských, poněvadž to, co lze zachytit ve Dvořákově přístupu k nastolené

¹² Tamtéž, 324–326.

¹³ Tamtéž, 324.

¹⁴ Tamtéž, 326–327.

¹⁵ Antonín Sychra, *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* (Praha: SHV, 1959), 86–122.

¹⁶ Tyto Šaldovy kritické názory jsou prezentovány in *Šaldův zápisník VII* (Praha: Literární listy, 1935), 331 a dále.

problematicke, platí i pro představu Sukovu – zachytit vnitřní psychiku čelných postav v obou jeho jevištních dramatech na bázi životní reality. Z tohoto skladatelova záměru vychází (ne náhodou) i adekvátní paralela: Mahulena – Otilie, Danica – opět Otilie atd. Avšak zde se začíná objevovat rozdíl mezi Dvořákovým pojetím a Sukovou realizací: „Radúz“ sice očividně z dvořákovské „půdy“ roste, ovšem vlastní skladatelův názor na vnitřní zážitkový svět jeho dramatických postav (osobitě vyjádřený v bolestně vyhocené hudbě příslušných melodramatických částí jeho scénických děl) vyrůstá z pochopení Zeyerovy altruistické ideje, básnickovy poetiky a jeho eticko-filosofických premis, korespondujících i s Šaldovou charakteristikou etické a esteticko-filosofické roviny devadesátých let 19. století.¹⁷ Nejenom v textovém podloží Sukových sborů z *Radúze a Mahuleny* a z legendy *Pod jabloní – hudbě ke stejnojmenné dramatické legendě Julia Zeyera op. 20* z roku 1901, ale i v instrumentálních plátnech obou mistrových hudebně-dramatických projektů lze zcela jistě rozpoznat ono silné vyjádření lidské touhy po čistším a intenzivnějším životě, avšak vnímavý posluchač zde objeví i tóny značného neklidu a skrývané melancholie, násobené tragickými náladami, ovšem ještě nikoli ve vrcholné intenzitě. Suk se však inspiruje i tím, co mu bylo odjakživa nejvlastnější: lidovou hudbou s jejími výraznými národními rysy a etickými hodnotami, zatímco ovšem skladatelův osobitý pohled na lidské bolesti a strasti – ony úchvatné tóny soustrasti a soucitu, které budou v rámci osobní životní tragiky později výrazně umocněny, zůstávají prozatím jenom ohlasem atmosféry devadesátých let a zanedlouho i vzpomínkou na překonanou minulost. Lze se domnívat, že především Sukova dobová lyrická hudební výpověď postupně nejenom začne převyšovat i jinak osobitě stránky Zeyerovy poezie, ale časem způsobí i určitá (byť skrytá) nedorozumění mezi básníkem a skladatelem. Je známo, že Zeyerův text legendy *Pod jabloní* (při vši účtě k básníkovi) Sukovi nekonvenoval z různých příčin, zejména pak z důvodu Zeyerova silného zdůrazňování katolického mysticismu. Skladatel, hlavně pak v poradúzovských kompozicích, hledá nové výrazové možnosti pro svou další tvorbu, které (ve své subjektivně vzniklé a bolestně fantazijní vizi) posléze nachází jednak ve styku s verši Antonína Sovy – *Květy intimních nálad, Soucit a vzdor, Zlomená duše, Vzbourěné smutky* aj. a – přes všechny rozdíly mezi Sukovou hudební výpovědí té doby a českým básnickým symbolismem – i v humanistických myšlenkách (jako hlavní filosofické a etické vizi) Otokara Březiny, vyslovených například ve sbírce *Ruce*. Ze všech těchto skutečností lze právem usuzovat, že ne náhodou – o mnoho let později – se skladatel (jaksi dodatečně) ztotožňuje ve svém *Zrání – symfonické básni pro velký orchestr op. 34* z let 1912 až 1917 se základními myšlenkami lidství Antonína Sovy a posléze vyslovuje spolu s Otokarem Březinou i ideu všelidské lásky, úchvatně

¹⁷ Zdeněk Sádecký, „Závěry,“ in *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka* (Praha: Academia, 1966), 324–325.

kulminující v *Epilogu – symfonické skladbě pro orchestr za účasti velkého a malého smíšeného sboru, sopránového, barytonového a basového sóla, na texty Žalmů, I. knihy Mojžíšovy a na slova Ladislava Vycpálka podle závěru legendy Julia Zeyera Pod jabloní op. 37* z let 1920 až 1929 (opravy až do roku 1933), uvedeném v záhlaví partitury slovním mottem – výňatkem z nadčasové Březinovy básně *Mýtus ženy*.¹⁸

Sukovy další etické i estetické postoje nás mohou přivést k názoru, že i ideová koncepce kritického realismu, rozvíjejícího se na přelomu století, je skladateli poněkud vzdálenější jestliže si uvědomíme, že Suk je ve své podstatě především básníkem, nikoli prozaikem a jistě také spíše reflexivním lyrikem, nežli rozeným dramatikem. Přesto – v základním etickém postulátu – se pravděpodobně určitý akcent vlny realismu Suka přece jenom dotkl, zvážíme-li část obsahu z dopisu Otakarů Šourkovi z roku 1921, když k dřívějšímu „obratu“ ve své tvorbě (počínaje zřejmě *Asraelem – symfonií pro velký orchestr op. 27* z let 1905 až 1906) skladatel podotýká: „byla jistě ve mně snaha po prohloubení, pocítil jsem asi výčitky svědomí, že dívám se na vše brýlemi vlastního štěstí a že pro krásu ucházejí mi velké taje a hlubiny lidského citění a že jsem stále děckem před tajemstvím života a smrti“.¹⁹ V tomto autentickém textu snad lze nalézt ještě i určitý ohlas rozporu devadesátých let mezi krásou a pravdou, který se snaží uchopit a řešit i kritický realismus.

Zřejmě stejně problematický je Sukův příklon k impresionismu, přestože určité stopy hudební estetiky tohoto směru lze snad vysledovat v některých jeho klavírních skladbách, příkladně ve *Vánku z Jara – klavírního cyklu pro klavír na 2 ruce op. 22a* z roku 1902, a zřejmě i v adekvátních výšecích *Pohádky léta – hudební básně pro velký orchestr op. 29* z roku 1909, a to v těchto větách: 2. *Poledne*, 3. *Intermezzo*. *Slepí hudebníci*, 4. *V moci přeludů*, 5. *Noc*. A právě na základě sledování oné zjemnělosti zejména klavírních a orchestrálních barev i vjemů uchvatného zvukového detailu na podloží opalizujícího harmonického transparentu lze dojít k závěru, že Sukova hudební estetika i „filosofie“, i když poněkud nezřetelně, vycházejí i z podnětů hudebního kvasu devadesátých let a zejména pak přelomu století, kdy se symbolismus a impresionismus (včetně jejich hudebních odnoží) začínají uplatňovat i u nás.²⁰

Ani ne tak Sukův vztah k impresionismu, jako spíše k našemu literárnímu a básnickému symbolismu nabývá postupem času na síle a vřelosti. Byl již

¹⁸ Tamtéž, 325–327.

¹⁹ Otakar Šourek, „J. Suk o svém tvůrčím vývoji,“ in *Tempo XIII* (Praha, 1934): 142–148. Josef Suk, *Asrael*. Symfonie c moll pro velký orchestr op. 27 z let 1905 až 1906, partitura (Lipsko: BH, 1907).

²⁰ Zdeněk Sádecký, „Závěry,“ in *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka* (Praha: Academia, 1966), 326.

Josef Suk, *Jaro*. Pět skladeb pro klavír na dvě ruce op. 22a z roku 1902, partitura (Praha: AMU, 1902). Josef Suk, *Pohádky léta*. Hudební básně pro velký orchestr op. 26 z let 1907 až 1909, partitura (Viedeň: UE, 1910).

připomenut i skladatelův zájem o literaturu západní Evropy, zejména pak sever-skou a z ní (dle svědků) hlavně o Ibsena.²¹ Ve druhé dekádě 20. století (v době kompozice *Zrátní*) se pak Suk dodatečně ztotožňuje i s filosofující etickou vý-povědí Antonína Sovy prostřednictvím jeho stejnojmenné básně. Obdivuje však i umělecké aktivity Otokara Březiny – ne snad jenom pro vysoce intelektuální prostředky jeho básnické výpovědi, ale zejména pro básníkovo hledání a nalézání moderního, duchovního charakteru všelidského a všepřístupného humanistic-kého kréda, které by posléze nastolilo přirozený život ve své pravdivosti, čistotě a všeobjímajícím.²²

Je pochopitelné, že v radúzovské a ještě v poradúzovské periodě je Sukův vztah k Sovovu symbolismu i k myslitelství a humanismu Březinovu stále ještě neprůkazný, poněvadž je skladatel v této době permanentně ovlivňován (již zmíněným) Zeyerovým altruismem, ke kterému se (ovšem ne náhodou) jako ke své-mu základu český symbolismus přiklání. Ale již Sukův *Asrael* (zejména některé jeho symfonické výseče) by mohl připomenout nové skladatelovo „symbolistní“ směřování, jehož dopad si lze uvědomit i v prezentaci typických sukovských symbolů (*Smrti, Osudu, Lásky* atp.) – tedy tematických citací, později umístěných i ve vrcholných symfonických opusech, v nichž autor pracuje vždy s konkrétní-mi a výraznými tématy, jejichž specifický tvar propojuje v rámci myšlenkového kontextu věty či skladby. Ovšem v některých úsecích Sukova zralého polymelo-dického slohu mohou být tyto jinak zřetelné symboly poněkud maskovány spleť originálního polyfonního transparentu. Avšak i v těchto případech se skladatel neodchyluje (v rámci celkové kompoziční výstavby) od „zděděných“ dvorákov-ských principů motivicko-tematické práce.

Na rozdíl od Skrjabinovy etiky, estetiky a filosofie jsou Sukovy hudební sym-boly přelomu století a století nového prosty tajemného mysticismu, protože je jim zatím ještě vzdálena záhadná oblast intuice, podvědomí a extáze, což zřejmě nebude tak zcela platit o skladatelových vrcholných klavírních cyklech (zejména o cyklu *Životem a snem – deseti klavírních skladbách op. 30* z roku 1909) a o jeho završujícím vokálně-symfonickém *Epilogu*, kde se (někdy prostřednictvím poněkud neobvyklých názvů cyklických částí nebo vokálně-symfonických vět) setká-váme i se snovými vidinami, intuitivními podprahovými postřehy či extatickými výbuchy autorova zjitřeného nitra.²³

²¹ Jan Miroslav Květ, „J. Zeyer aj. Suk,“ in *Tempo XIII* (Praha, 1934): 148–154.

²² Sáděcký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 326–327. Josef Suk, *Zrátní*. Symfonická báseň pro velký orchestr op. 34 z let 1912 až 1917, partitura (Praha: HM, 1924).

²³ Sáděcký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 325. Jan Miroslav Květ, *Živá slova Josefa Suka*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: Topičova edice, 1946), 105. Josef Suk, *Životem a snem*. Deset klavírních skladeb op. 30 z roku 1909, partitura (Lipsko: BH, 1909). Josef Suk, *Epilog*. Symfonická skladba op. 37 z let 1920 až 1929 (opravy do roku 1933) pro orchestr za účasti velkého a malého smíšeného sboru,

Smysluplnou básnickou paralelu k těmto Sukovým niterným vizím lze nalézt i v již zmiňovaných tvůrčích aktivitách Otokara Březiny. Je zřejmé, že jak v díle Sukově, tak i v básnickově uměleckém odkazu lze vysledovat určité společné vazby v souvislosti s jejich osobitým myšlením. Jedním ze základních etických a estetických znaků v díle obou umělců je především originalita výrazu, podtrhující v první řadě citovost a smyslovost, a vyhýbající se laciné povrchnosti a eklekticismu.

Porovnáme-li Sukovu symfonickou tetralogii (symfonii *Asrael*, hudební báseň *Pohádku léta*, symfonickou báseň *Zrání* a symfonickou skladbu *Epilog*) se čtyřmi knihami básnickových veršů, obě vykazuje přímou vývojovou kontinuitu a sílu velkého vnitřního rozmachu i vrcholné kompoziční stavby. Podobně jako Březinovy *Tajemné dálky* a *Svítání na západě*, tak i Sukova *Asraela* inspirovaly až chorobná vnitřní úzkost (bohužel ne bezdůvodná), smrt a stěží překonávaná bolest. Ačkoli už v Březinově *Svítání na západě* i v pozdější Sukově *Pohádce léta* lze vystopovat výraz určité osobnostní katarze, teprve básnickovy uchvacující verše ve sbírce *Větry od pólů* a skladatelova ryzí, dojmavě lidská výpověď ve *Zrání* signalizují obrat, směřující k překonání životních tragédií prostřednictvím usilovné tvůrčí práce a všeobjímající lásky k lidstvu. Závěrečná Březinova kniha básní *Ruce* pak konvenuje Sukovu *Epilogu*, který je skladatelem charakterizován jako apoteóza všelidské lásky v jeho hudebně-etické koncepci, poněkud niterněji vyřčené již právě v *Asraelu*.²⁴

Přestože měl skladatel zřejmě méně pochopení pro vyhraněné směřování evropského umění (včetně jeho etických i estetických premis a filosofických opodstatňování), pozdně romantickou secesi (zejména její výtvarnou a architektonickou podobou) byl zaujat nejenom v Praze a ve Vídni, kde se tehdy nemohl nesetkat s výraznými artefakty tohoto podivuhodného slohu, ale i v dalších evropských kulturních metropolích (včetně Paříže), kam v rámci svých velice fyzicky i psychicky náročných koncertních turné zavítalo tehdy již proslulé *České kvarteto* se sekundistou Sukem. Ne nadarmo je občas připomínána ona jistě zajímavá (ovšem česká) paralela umělců, zastřešujících symbolismus a secesi – Julius Zeyer – Josef Suk – Jan Preisler, a navíc svým dílem korespondujících i s tvorbou jiných významných mistrů tohoto doznívajícího romantického uměleckého ztvárnění – Alfonse Muchy či Gustava Klimta.²⁵

sopranového, barytonového a basového sóla. Na texty Žalmů, I. knihy Mojžíšovy a na slova Ladislava Vycpálka podle závěru legendy Julia Zeyera *Pod jabloní*, partitura (Praha: HM, 1939).

²⁴ Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, 325. Miloš Bezděk, „Josef Suk a Otokar Březina,“ in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 442–451.

²⁵ Květ, *Tempo XIII* (Praha, 1934): 148–154. Jan Miroslav Květ, „Josef Suk. Život a dílo,“ in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 32–219. Zde Květ sleduje v časové posloupnosti též umělecké aktivity Českého kvarteta. Jan Miroslav Květ, *Čtyřicet let Českého kvarteta* (Praha, 1932). Antonín Matějček, *Jan Preisler* (Praha: Melantrich, 1950).

Lze předpokládat, že i dekadentní výboje české a evropské moderny byly zřejmě Sukovi známy, protože realizátorka soupisu jeho korespondence Jana Vojtěšková upozorňuje i v poznámce „pod čarou“ (str. 238) na skutečnost, že Suk pravděpodobně četl i Fogazzarovu trilogii *Světce*, zapůjčenou mu výtvarníkem a přítelem Hugem Boettingerem, do níž si mj. vepsal i několik skic k budoucímu *Epilogu*.²⁶

Tvůrčí zacílení jednoho z nejvýznamnějších reprezentantů první generace české hudební moderny přirozeně profesně ovlivňovaly nejenom zřejmé tendence dobového kompozičního myšlení, ale Suk se vši pravděpodobností – možná spíše podvědomě – reflektuje především z pohledu praktického hudebníka, nikoli estetického krasoducha, vývoj společenského a kulturního dění nejenom na domácí půdě, ale velice intenzívně i v evropském zahraničí. Zejména západní okruh pro něho představuje po stránce umělecké (potažmo hudební) a s ní spojených estetických a eticko-filosofických aktivit vroucí kotel přeplněný nejrůznějšími myšlenkovými směry, proudy a tendencemi, z nichž některé by mohly tvořit jakousi volnější paralelu s detailním skladatelovým promyšlením vnitřní struktury každého jeho díla, formovaného prostřednictvím osobité „hudební filosofie“. Byla to zřejmě především Vídeň, která zejména svou hudební přítomností i nenapodobitelným šarmem musela silně zapůsobit na vnímavou duši tvůrce, jehož osobní kontakty s vídeňským prostředím se datují už od dob prvních návštěv u Brahmsa, Regera a dalších umělců včetně jeho pozdějších kontaktů a do určité míry i spolupráce s vídeňským hudebním nakladatelstvím (a vydavatelstvím) Universal Edition (Univerzální edice, zkratka UE), která se rozvinula (i v rámci Sukovy korespondence) v letech 1909 až 1931.²⁷

V souvislosti se skladatelovou vyhraňující se kompoziční řečí se může začít nenápadně prosazovat i domněnka, že určitou nenásilnou paralelu Sukova tvůrčího myšlení a kompozičního jazyka s některými dobovými filosofickými liniemi, vrcholícími až ve dvacátém století, je možné alespoň částečně postřehnout v komparaci myšlenkových kontur eticko-filosofických projektů strukturalismu, existencialismu (včetně hermeneutiky) a některých psychoanalytických vývodů Sigmunda Freuda se skladatelovou vždy koncepčně tvůrčí ideou.

Filosofický strukturalismus mj. předkládá i zjištění, že celek není ani zdaleka vysvětlitelný jako souhrn – suma jednotlivých složek, ale že je od těchto dílčích složek kvalitativně odlišný. Z toho vyplývá fakt, že zákonitosti celku není možné redukovat na zákonitosti složek, z nichž je tento vnímaný celek vytvořen.²⁸

²⁶ Josef Suk, *Dopisy o životě hudebním i lidském*, ed. Jana Vojtěšková (Praha: Editio Bärenreiter, 2005).

²⁷ Autor této studie zpracovává v současnosti v rámci studijního projektu Katedry muzikologie Filosofické fakulty Univerzity Palackého edici korespondence skladatele Josefa Suka s ředitelem vídeňského hudebního vydavatelství Universal Edition dr. Emilem Hertzkou z let 1909 až 1931.

²⁸ Heslo „Strukturalismus“, in *Filosofický slovník*, ed. Ivan Blecha (Olomouc: FIN, 1995), 391–392.

Myšlenka sémanticky rozděleného strukturalismu může do určité míry korespondovat i s obsahem Sukovy orchestrální tvorby. Například v shakespearovsly laděné programní předehře – *Pohádce zimního večera – ouvertuře pro velký orchestr podle nálad Shakespearovy hry op. 9 z roku 1894* – lze vystopovat právě onu (již zmíněnou) vztahovost jednotlivých hudebních motivů skladby, dále zpracovaných do smysluplných tematických celků, vyjadřujících osobité hudební symboly, které charakterizují dramatické osoby geniálního alžbětinského tvůrce na základě rozvinutí motivicko-tematického materiálu jak po stránce melodické a metro-rytmické, tak i harmonické a instrumentační.²⁹

Ludwig Wittgenstein (1889–1951), spojovaný s analytickou filosofií a s filosofií jazyka, ve svém prvním badatelském období šíří názor, že: „hranice našeho jazyka jsou hranicemi našeho světa“.³⁰ Tento výrok by mohl konvenovat i myšlenkovému horizontu Sukova hudebního světa, charakterizovaného (posuzováno současným pohledem na dobu již poměrně vzdálenou) vrcholnými vyjadřovacími možnostmi, do nichž lze především počítat vedle originálního archetypálního melosu i osobitě vedenou jemnou polymelodiku, originální, avšak vzácnější polyfonii, na svou dobu poměrně odvážnou diatonickou a zejména chromatickou harmonii včetně harmonicky „rozostřených“ zvukových linií, očividných nejenom v alteračních kombinacích a „zahušťovaných“ akordických souzvucích, ale zřejmých i ve skladatelově bitonalitě a polytonalitě a s nimi korespondující bitymice a polyrytmice, vzniklých v často strاتفonicky modelovaných několikavrstevných polymelodických pásmech, jejichž akordické průsečíky jsou ukazatelem jejich logické pohybové orientace.³¹

Ve svém druhém filosofickém období si Wittgenstein uvědomuje, že: „sdělení vlastně není složeno pouze ze slov, ale i ze záměrů, účinků a zodpovědnosti za ně, takže stejná věta může v různém prostředí a v různých situacích znamenat různé věci“.³² V tomto období tzv. jazykových her se vídeňský filosof dostává do pragmatické polohy, přinášející zcela novou úvahu, a to tu, že: mluvit znamená tvořit, což obnáší zakomponovat do jazyka všechny neverbální prostředky komunikace a větu jimi vhodně doprovodit. Wittgenstein se zabývá i otázkou zodpovědnosti za sdělení ve smyslu: jak dalece je člověk zodpovědný za výrok, který začne žít svým samostatným životem? Současně si však i odpovídá, že ano, a že povinností

²⁹ Josef Suk, *Pohádka zimního večera*. Overture pro velký orchestr op. 9 z roku 1894, partitura (Praha: HM, 1950), 9–47 (sonátová expozice větná).

³⁰ Heslo „Wittgenstein Ludwig“, in *Filosofický slovník*, ed. Ivan Blecha (Olomouc: FIN, 1995), 452–453. Miroslav Petříček, *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek* (Praha: Herrmann a synové, 1997), 132–147. Jaroslav Peregrin, *Kapitoly z analytické filosofie* (Praha: Filosofia, 2005), 123–125, 128–136.

³¹ Jaroslav Volek, „Melodické archetypy ve skladbách Josefa Suka“, in *Struktura a osobnosti hudby*, ed. Jaroslav Volek (Praha: Panton, 1988), 243–255.

³² Peregrin, *Kapitoly z analytické filosofie*, 136–146.

každého jedince je snažit se v co největší míře odstranit jakoukoli možnost nedorozumění. A dále tvrdí: „význam nějakého slova je způsob jeho použití v řeči“.³³

Nahlédneme-li opět paralelu sukovské kompoziční řeči, nacházíme v mnoha autorových dílech (napříč žánrovými obory) celou plejádu na sebe navzájem napojených motivů (*Smrti, Osudu, Poznání* atd.), které jsou hmatatelné právě ve vyhraněném kompozičním kontextu té které skladby. Wittgensteinova myšlenka o způsobu použití slova v řeči – v sukovské paralele o práci s motivem v kompozičním plánu hudební věty – proniká i do struktury skladatelovy věty dalšími, byť většinou jen dílčími tvarovými daty: například expozicí, provedením a reprízou či motivy, ze kterých je složeno téma a ze kterého určitý kompoziční celek vychází. Wittgenstein svými jazykovými hrami upozorňuje na aktuální stránku komunikace (tedy řeči a mluvení), která je řízena odpovídajícími pravidly a lze se domýšlet, že tato situace může nastat i v hudbě samé, protože, jestliže každá promluva sleduje určitý cíl, nestačí zkoumat jenom její logickou stavbu. Převědeme-li tuto tezi na dva příklady ze Sukova komorního odkazu – totiž na (již pojednaný) první *Smyčcový kvartet B dur* a na vrcholný druhý *Smyčcový kvartet – pro dvoje housle, violu a violoncello op. 31* z roku 1911 – jednovětý, uvědomíme si, že zatímco první kvartet ve své především sémiotické (semiologické) výpovědi potvrdí náš (byť už dříve zcela uvědomovaný) názor, který vyslovuje faktickou myšlenku inspiračního vlivu Dvořákovy kvartetní tvorby,³⁴ druhý Sukův kvartet pak lze chápat spíše jako autorovo pronikání do sebe sama, umocněné osobitým eticko-filosofickým pohledem na vlastní (i hudební) život, posléze hodnocený pomocí (již shora uvedených) hudebních symbolů – motivů a z nich vzniklých témat, umístěných ve větných celcích jak skladeb menšího rozsahu, tak zejména ve velkých symfonických projektech v kontextuální logice svébytné skladatelovy hudební mluvy.³⁵

A snad ještě jedna myšlenka z Wittgensteina: dle jeho slov je svět souhrnem faktů, nikoli věcí, a proto je tedy složen z konfigurací věcí – totiž z faktů – tj. věcí v určitých vztazích.³⁶ Svět tedy tvoří fakta v logickém prostoru. Slova se pak mohou spojovat s jinými slovy pouze za předpokladu určitých vztahů a filosofovo pojetí tzv. logického prostoru lze spatřovat i v myšlenkovém – kompozičním

³³ Heslo „Wittgenstein Ludwig,“ in *Filosofický slovník*, ed. Ivan Blecha (Olomouc: FIN, 1995), 452–453. Ivan Blecha, „Úvod do Husserlovy filosofie,“ in *Proměny fenomenologie* (Praha – Kroměříž: Triton, 2007), 147, 176, 179, 180, 185, 373.

³⁴ Josef Suk, *Quartett B dur für 2 violinen, viole und violoncell von Josef Suk op. 11* z roku 1896, partitura (Berlín: SI, 1896). Karel Knittl, „Suk Jos. Kvartet B dur pro 2 housle, violu a violoncello op. 11,“ in *Dalibor XIX*, (1897): 2.

³⁵ Josef Suk, *Quartett B dur für 2 violinen, viole und violoncell von Josef Suk op. 11* z roku 1896, partitura (Berlín: SI, 1896). Karel Hoffmeister, „Josefa Suka nové smyčcové kvarteto,“ in *Hudební revue IV*, č. 1, 1911.

³⁶ Heslo „Wittgenstein Ludwig,“ in *Filosofický slovník*, ed. Ivan Blecha (Olomouc: FIN, 1995), 453.

prostoru Sukově, poněvadž jeho logický prostor, ve kterém operuje se svou hudební výpovědí, může zaujmout jakákoli forma skladebné struktury za předpokladu smysluplných souvztažností – např. vztahu motivu k tématu, tématu k expozici, expozice k provedení a repríze atd., ale i vzájemného vztahu akordů ve struktuře harmonické věty, adekvátních konsekvencí jednotlivých melodických pásem vedených v rámci originální polymelodiky či polyfonie, a rovněž tak i vztahu k jejich metrytmickému uspořádání včetně onoho sukovsky osobitého melosu, rozvíjejícího spolu se všemi předchozími složkami i pozoruhodnou motivicko-tematickou práci, která je jedním z hlavních znaků dvořákovsko-sukovského kompozičního myšlení, zaručujícího kompaktnost nejenom jednotlivých vět (části) skladby, ale především díla jako celku.

V souvislosti s Wittgensteinovou Vídni – otrásajícího se kadlubu různých etických a esteticko-filosofických hledisek, zmiňme zde i surrealistický *Úvod do psychoanalýzy* Sigmunda Freuda z roku 1916 (český překlad Otto Friedmanna z roku 1936), kde je objasněno leccos zajímavého (v souvislosti s pohledem na oblast Sukovy hudební tvorby zejména v novém století) v kapitolách o snu, jeho instinktivní cenzuře a případné redukci.³⁷ Uvědomíme-li si totiž, že skladatel spolu se svými kolegy z Českého kvarteta prezentovali svůj obsáhlý komorní repertoár i ve skutečných evropských kulturních metropolích včetně Vídně (plně umělecké a filosofické čínorodosti), jistě i odezvy myšlenek takových osobností, jako byli Arnold Schönberg nebo Sigmund Freud, zanechaly v řadě Sukových skladeb zřetelnou stopu. Ze skladatelovy produkce inspirované předchozími vlivy stojí za připomenutí alespoň (vedle již zmíněného mistrova druhého smyčcového kvartetu) invenčně děmonická a tvarově úchvatně modelovaná symfonická scherza³⁸ či druhá, snově vyladěná polovina již pojednaného klavírního cyklu *Životem a snem*.³⁹

³⁷ Sigmund Freud, „Sen,“ in *Úvod do psychoanalýzy* (Praha: Julius Albert, 1936), 110–149.

³⁸ Např. ze *Symfonie E dur* op. 14 z let 1897 až 1899 (Berlín: SI, 1900), ze scénické hudby (č. 4 – *Bacchanale*) k dramatické legendě Julia Zeyera *Pod jabloní* op. 20 z let 1900 až 1901 (Praha: HM, 1945 – klavírní výtah), z *Fantasia g moll pro housle a orchestr* op. 24 z roku 1902 (Berlín: SI, 1905), ze *Symfonie Asrael* op. 27 z let 1905 až 1906 (Lipsko: BH, 1907–3. Vivace), či z hudební básně *Pobádka léta* op. 29 z let 1907 až 1909 (Videň: UE, 1910–4. V moci přeludů), ale i vlastní *Fantastické scherzo* op. 25 z roku 1903 (Lipsko: BH, 1905).

³⁹ Josef Suk, *Životem a snem*. Deset klavírních skladeb op. 30 z roku 1909, partitura (Lipsko: BH, 1909), 6. S výrazem tiché, bezstarostné veselosti, 7. Jednoduše, později s výrazem drtivé moci, 8. Jemně, švitorně, 9. Šepotavě a tajemně, 10. Zapomenutým rovům v koutku hřbitova křečovičského. Snivě. Václav Štěpán, „Přerod a dozrání slohu v klavírní tvorbě Sukově,“ in *Novák a Suk*, ed. Václav Štěpán (Praha: HMUB, 1945), 168–184.

Skryté akcenty filosofie existencialismu, soustředěné ve svých logických postulátech i na rozlišování mezi objektivní a subjektivní reflexí,⁴⁰ lze též nalézt v určitých sukovských myšlenkových paralelách. V našem případě myšlení subjektu (myšlení skladatele Suka) je výrazem reflexní niternosti, přičemž toto subjektivní myšlení ponechává vše v tzv. vznikání, což je postřehnutelné i ve skladatelově tvůrčím náprahu, jehož vývoj ono vznikání logicky signalizuje. Reflexe niternosti obsahuje dvojí reflexi subjektu, který ve svém tvůrčím myšlení zvažuje i vše, co je všeobecné. Příkladně v Sukově *Epilogu* je propojena idea všelidské lásky s jakousi všeprostupností v obecné rovině, ale protože v tomto myšlení skladatelova osobnost existuje a toto její myšlení se zniterňuje, tvůrce se stále více subjektivně izoluje. V tomto případě Suk využívá k vyjádření původní, všeobecné ideje jak řady osobitě invenčních kompozičních prostředků, tak i originální, všezastřešující svébytné umělecké formy. Je to patrné např. i ve *Zrání*,⁴¹ kde pomocí hudebního rozvedení vlastních etických myšlenek dospívá k překonání životních překážek cestou osobního poznání opravdového smyslu života, zatímco naopak v *Epilogu*⁴² předestře filosofující hudební vyjádření obecné – všelidské lásky k člověku a lidstvu vůbec. Je tedy zřejmé, že i běžnou zkušenost, ze které filosofie existencialismu vychází, může člověk, tedy i umělec – hudebník přirozeně reflektovat.

Uvědomíme-li si filosofické zacílení hermeneutiky, dojdeme k poznání, že chápeme-li jazyk, dějinnost a spolubytí jako existenciály, vyplne z těchto premis zcela určitý problém týkající se porozumění danému textu.⁴³ V případě Sukově – skladatel osobně nastudoval (v době svého konzervatorního absolutoria) s orchestrem studentů pražské konzervatoře a posléze i dirigoval na ústavním koncertě již zmiňovanou *Pohádku zimního večera*. V rámci tohoto interpretačního aktu (především za účelem správného pochopení Sukovy skladby konzervatoristy) vnesl autor a dirigent v jednu osobě ještě celou řadu osobních požadavků na interprety, které nebyly stanoveny v notovém textu dané partitury.⁴⁴ Anebo jiný

⁴⁰ Heslo „Existencialismus“, in *Filosofický slovník*, ed. Ivan Blecha (Olomouc: FIN, 1995), 118–119. Miroslav Petříček, „Martin Heidegger: analýza lidské existence a otázka bytí“, in *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek* (Praha: Herrmann a synové, 1997), 68–82.

⁴¹ Václav Štěpán, „Sukův sloh a výraz v symfonických dílech vrcholného období (Asrael, Pohádka léta, Zrání)“, in *Novák a Suk*, ed. Václav Štěpán (Praha: HMUB, 1945), 260–305. Jiří Berkovec, *Josef Suk* (Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968), 33–37. Jan Miroslav Květ, „Od Asraela k Epilogu“, in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 190, 193, 196–201.

⁴² Jan Miroslav Květ, „Od Asraela k Epilogu“, in *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: HMUB, 1935), 207–211, 213–219. Jiří Berkovec, *Josef Suk* (Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968), 41–43.

⁴³ Heslo „Hermeneutika“, in *Filosofický slovník*, ed. Ivan Blecha (Olomouc: FIN, 1995), 175–176. Ivan Blecha, „Fenomenologie a hermeneutika“, in *Proměny fenomenologie* (Praha – Kroměříž: Triton, 2007), 239–252.

⁴⁴ Jiří Berkovec, *Josef Suk* (Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968), 46.

příklad: Václav Talich si vyžádal pro premiéru Sukova *Zrání* celkem 36 zkoušek s Českou filharmonií nejenom proto, aby s precizností sobě vlastní nastudoval (byť s vynikajícím orchestrem) tzv. notu po notě složité partitury tohoto interpretačně obzvláště obtížného díla, ale také proto, aby osvětlil filharmonikům i svůj vlastní dirigentský přístup, prezentovaný navíc i podrobným hudebním výkladem Sukovy vrcholné skladby, a tak umožnil symfonickým interpretům snazší vstup do hudebního ústrojí mistrovsky orchestrální básně, přestože její etický význam i kompoziční jazyk podrobně konzultoval (ve značném časovém předstihu) i se samotným autorem. V tomto případě tedy vznikla autentická (poučená) interpretace ve zřejmých skladatelových intencích, avšak na základě Talichova mnohaletou dirigentskou praxí již osvědčeného osobnostního přístupu, znamenajícího dirigentův ryzí, niterný vklad do vlastního hudebně-interpretacího procesu, směřujícího k suverénnímu zvládnutí jedné z vrcholných hudebních partitur dvacátého století.⁴⁵

Zmíněná fakta může podpořit i jedna z filosofických tezí hermeneutiky, že „k porozumění patří vždy i před-porozumění“, s nímž předstupujeme před problém, kterému bychom chtěli porozumět, avšak současně vnášíme i toto před-porozumění do porozumění. Avšak před-porozumění je určitým způsobem podmíněno především dějinností našeho bytí ve světě, které se projevuje i v našem jazyce.⁴⁶ Tedy – všechno porozumění – vysvětlování (analýzy Sukovy hudby) a interpretace (zvukové předání kompozic tohoto autora posluchači) – je dějinné a zůstává v uchopení této podmíněnosti. Klasičtí fenomenologové považovali za možné oddělit to, co v našem případě chtěl vyjádřit Suk od toho, co je interpretací tohoto vyjádření (například památná Talichova dirigentská kreace ve *Zrání*). Hermeneutika však posléze prokázala, že tyto na sobě zdánlivě nezávislé aktivity jsou prakticky nemožné, protože nevyhnutelnost tzv. hermeneutického kruhu nás dostává do situace, kdy každé porozumění určitému problému je vždy ovlivněno před-porozuměním toho, kdo se snaží danému problému porozumět. Co chtěl tvůrce vyjádřit svou hudební básní *Zrání* doslova, i když jsou zde v tomto smyslu nastoleny zcela určitě výrazné indicie, vzniklé jak na podkladě skladatelova srozumitelného popisu formy tohoto díla, tak i z přesvědčivého obsahu Sovovy stejnojmenné symbolistní básně, se zřejmě nikdy nedozvíme, poněvadž totiž nemůžeme sami sebe vyreflektovat ze své konkrétní existence, jelikož vždy do řešeného problému injektujeme i sami sebe ve svém dějinném horizontu rozumění.⁴⁷ I vědy o umění (i o umění hudebním) nemohou umělecká (i hudební) díla interpretovat v jakémisi nedějinném „o sobě“, ale přinášejí v jejich teoretické

⁴⁵ Václav Talich, „Zrání,“ in *Václav Talich, dokument života a díla* (Praha: SHV, 1967), 385.

⁴⁶ Heslo „Hermeneutika,“ in *Filosofický slovník*, ed. Ivan Blecha (Olomouc: FIN, 1995), 175–176.

⁴⁷ Jiří Berkovec, *Josef Suk* (Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968), 36–37.

Květ, *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, 190, 192–193, 196–197.

interpretaci (v našem případě v komplexní analýze skladby) a v případné kritické reflexi jejího zvukového transparentu osobní před-porozumění. Lze tedy konstatovat, že i metoda analýzy hudebního díla a jeho následné zvukové ztvárnění jsou fakta, která pocházejí vždy z oblasti dějinného před-porozumění, se kterým (ať již chceme, anebo nechceme) přistupujeme k nastolenému problému.

Závěrem by bylo záhodno připomenout, že i po bolestně prožitých a statečně zvládnutých osobních životních tragédiích a po strávené nevraživosti ze strany kontrapozičních činitelů, etablojících se v novém století především na poli českého hudebního života a jeho hudební kultury a vědy, se skladatel vrací opět „do života“.⁴⁸ Sukův návrat k umění a hudební tvorbě především – a jistě též i jeho progresivní filosofující hloubání o podstatě a smyslu života (zejména ve *Zrání* a *Epilogu*) jej naplňují všezastřešujícím klidem a pocitem plnohodnotného prožívání zbývajících let, naplněných (vedle pedagogických aktivit) především pozitivně laděnou kompoziční tvorbou, usilující vždy svou hudební řečí o láskyplné obejmutí nejenom jednotlivce, ale i svého národa a lidstva vůbec.

Josef Suk's Composition Development within the Framework of the Art-Aesthetics and Ethical-Philosophical Accents of His Era

Abstract

This study is focused on the formation of Josef Suk's compositional language, contingent on inspiration originating in the social and cultural atmosphere at the turn of the 20th century, which was marked by the arrival of new poetic and literary trends, influenced by the philosophy and aesthetics of the period. Suk's creativity not only brings attention to an amount of new tendencies in the period style of composition, but in his artistic visions he also responds to a great numbers of latent philosophical statements contained in selected works of poetry and prose from the period. In the text, you can also find the idea that the logical development of Suk's musical language can more or less touch on the developing parallel of philosophic ideas recognisable in the ethical-philosophical projects of structuralism, existentialism, hermeneutics and psychoanalysis. The progressive philosophical meditation on the meaning of existence and the importance of artistic creation finally leads to Suk's inner satisfaction with his life expectations.

⁴⁸ Tamtéž, 201–203.

Sukův kompoziční vývoj v kontextu umělecko-estetických a eticko-filosofických akcentů jeho doby

Abstrakt

Tato studie se zabývá zráním kompoziční řeči Josefa Suka, podmíněným též inspiracemi vzešlými ze společenské a kulturní atmosféry přelomu 19. a 20. století, vyznačující se i příchodem nových básnických a literárních proudů, podnícených dobovou filosofií a estetikou. Sukovo tvůrčí směřování vnímá nejenom řadu nových tendencí v dobovém skladatelském projevu, ale většinou podvědomě reaguje ve svých uměleckých vizích i na celou řadu latentních filosofických výpovědí, obsažených ve vybrané poezii a próze doby. V textu je pak naznačena možnost, že logický vývoj mistrova hudebního jazyka se může v určitých okamžicích více či méně dotknout vývojové paralely některých dobových filosofických myšlenek, spatřovaných v konturách eticko-filosofických projektů strukturalismu, existencialismu, hermeneutiky a psychoanalýzy. Progresivní filosofující hloubání o podstatě bytí a smyslu umělecké tvorby nakonec naplňují skladatele Suka vnitřním uspokojením životního naplnění.

Keywords

Antonín Dvořák; Impressionism; Symbolism; Julius Zeyer; Catholic mysticism; Antonín Sova; Otokar Březina; humanism; Art Nouveau; Decadence; Structuralism; Ludwig Wittgenstein; existentialism; hermeneutics; Surrealism; psychoanalysis; Sigmund Freud.

Klíčová slova

Antonín Dvořák; impresionismus; symbolismus; Julius Zeyer; katolický mysticismus; Antonín Sova; Otokar Březina; humanismus; secese; dekadence; strukturalismus; Ludwig Wittgenstein; existencialismus; hermeneutika; surrealismus; psychoanalýza; Sigmund Freud.