Musicologica Olomucensia 28 – December 2018

Tvůrčí vývoj Josefa Suka v proudu moderny

Jan Charypar

Mezi tradicí a modernismem

Vývojové rozpětí Josefa Suka příkladně odráží proměny české hudby na počátku 20. století. Po klíčovém období skladatelů, tradičně označovaných jako zakladatelé české národní hudby, přinesla Sukova generace podněty nového myšlení ve světové hudbě přelomu 19. a 20. století, ale své kořeny v tradici nezapřela. Proto byla vždy v otázce tradicionalismu a modernity vnímána ambivalentně. Svým hlavním předchůdcům Bedřichu Smetanovi, Antonínu Dvořákovi a Zdeňku Fibichovi vděčila za pevné základy, díky kterým nemusela kvalitativně „dohánět" velké evropské kultury. Neměla také potřebu na tradici reagovat radikálními revoltami, neocitala se v takových konfliktech s konzervatismem starší generace jako např. francouzští impresionisté.

Na druhou stranu se nejprogresivnější představitelé Sukovy generace společně s Leošem Janáčkem (jako věkově starším, ale slohově soudobým autorem) vyvinuli daleko za tradici 19. století a dospěli už před 1. světovou válkou k řadě prostředků století dvacátého. Plodně reagovali na světové směry přelomu století, reprezentované Richardem Straussem, Gustavem Mahlerem, Claudem Debussym, Maxem Regerem či mladým, ještě tonálním Arnoldem Schönbergem; u Janáčka lze hovořit i o jejich zcela samostatné alternativě. Jak praví *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*, „česká hudba tohoto období přímo hýří zdravým sebevědomím, které je také a zejména patrné na způsobu, s jakým se vůdčí osobnosti vyrovnávaly s evropskou modernou svého času, na intenzitě stylového zrání […]."[1]

Takto ambivalentní obraz pozdně romantické větve této české generace se u Suka (stejně jako u Vítězslava Nováka) projevil tím, že je jednou označován za nerevolučního tradicionalistu, jindy za novátorského příslušníka moderny, často za impresionistu nebo skladatele secesního. Výstižně popsala Jarmila Gabrielová ve studii „Die Orchestrationstechnik Josef Suks" dvě protichůdné koncepce ve starší literatuře: výklad, že byl Suk konzervativní, jen bezproblémově

[1] Vladimír Lébl, „Názorové boje a vývojové tendence," in Jiří Bajer et. al., *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, díl I: 1890–1918* (Praha: Academia, 1972), 120–121. Sporný je dovětek, že toto zrání „v mnohých větvích dokonce i předcházelo tomu, co se odehrávalo ve světě, předjímalo některé vývojové tendence evropské hudby pozdější doby."

„od Boha“ tvořící a nevýbojný následovník Dvořákova „českého muzikantství“, a výklad, že byl moderně založeným typem objevitele nových cest, inspirativním i pro další generace; za historicky odůvodněnější označuje druhý pohled.[2]

Už v „České moderní hudbě“ Vladimíra Helferta nalezneme jistý rozpor, i když jinak tehdy přinesla vpravdě základ moderního pohledu na Sukovu tvůrčí osobnost. V protikladu k tomu, jak Helfert charakterizuje Novákovu tvorbu počátku 20. století – jako v české hudbě revoluční, přelomovou[3] – píše o Sukovi, že je to „v podstatě zjev nerevoluční, tradiční a tím blízký J. B. Foerstrovi;“[4] záhy však u něho konstatuje modernitu a v posledních velkých dílech netušené výboje, dokonce patřící k nejodvážnějším v evropské hudbě 20. století. Jeho dvojznačný pohled vysvětluje tato teze: „Ke svému modernismu […] nepřichází Suk puzen silnou, vzdornou a revoluční vůlí tvůrčí, jako je to u Nováka nebo Janáčka, nýbrž dotvořuje se jich, propaluje se k nim žárem onoho zvukového domýšlení a individualizování jednotlivých hlasů.“[5]

Za svého života byl Suk vnímán jako velmi progresivní. Např. recenze premiéry orchestrální *Pohádky léta* (1907–1909) svědčí o skutečném nadšení kritiky pro novoty, které v ní české hudbě přinesl.[6] Václav Štěpán píše roku 1913, že je Suk řazen za hranicemi až i mezi futuristy.[7] Leo Jehne s odstupem třiceti let od Sukovy smrti naopak negativně posoudil *Epilog* po provedení v Ostravě jako něco, co je progresivní jen zdánlivě.[8] Poukázal i na to, že je obecenstvo už přesyceno pozdně romantickou tvorbou vydávanou za soudobou a obrací se k hudbě 18. století. Jiří Šafařík naproti tomu ve 3. díle svých *Dějin hudby* z roku 2006 hodnotí Sukův pozdní styl, zvláště *Epilog*, jako velmi progresivní a Suka jako novátora.[9] Sukův žák Emil Hlobil roku 1974 píše, že Suk byl ve své době přece jen modernista, stylově srovnatelný s Mahlerovou *Písní o zemi*, Debussyho *Preludii* i 1. kvartetem Bély Bartóka.[10] Eckhardt van den Hoogen v příloze nahrávky Sukovy kvartetní tvorby (2014) o *Smyčcovém kvartetu č. 2* dokonce nadsazeně

[2] Jarmila Gabrielová, „Die Orchestrationstechnik Josef Suks,“ in *Prager Musikleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts,* ed. Aleš Březina (Bern: Peter Lang, 2000), 39–40.
[3] Vladimír Helfert, *Vybrané studie I: o hudební tvořivosti*, ed. František Hrabal (Praha: Supraphon, 1970), 225.
[4] Ibid., 230.
[5] Ibid., 231.
[6] Jan Charypar, „Orchestrální tvorba Josefa Suka v českých kritických ohlasech do roku 1938“ (bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2014), 25–28.
[7] Václav Štěpán, „Mírní konservativci a rozhodní pokrokovci,“ *Hudební revue* 7, č. 1 (1913): 2.
[8] Leo Jehne, „Úroveň a smysl Ostravského máje,“ *Hudební rozhledy* 18, č. 13 (1965): 550.
[9] Jiří Šafařík, *Dějiny hudby: III. díl (20. století)* (Praha: Votobia, 2006), 201.
[10] Emil Hlobil, „O Josefu Sukovi,“ *Hudební rozhledy* 27, č. 1 (1974): 35.

píše, že tu Suk dokázal, o čem snili serialisté všech národů, aniž by tu kterýkoli takt zněl jako „logaritmické pravítko nebo tabulky."[11]

Skepticky se roku 1974 vyjádřil ke stylu Sukova klavírního cyklu *Životem a snem* a *Smyčcového kvartetu č. 2* Václav Holzknecht a oběma dílům prorokoval osud drahocenných památek zavřených ve vitríně.[12] Připomínají mu broušené sklo, ale značně artistního rázu, který byl smeten prudkou změnou myšlení, již reprezentovali Stravinskij či Janáček. Jejich styl se mu jeví neodlučitelný od doby vzniku, vzdálený dnešnímu posluchači, hledaný a záměrně zvláštní, příznačný „mimózovitou výlučností" a podobný „secesní přestylizovanosti" literární tvorby Růženy Svobodové. Přirovnávat Suka ke Svobodové je přinejmenším zvláštní, ale secesní příslušnost mu přisuzovali i Jarmila Doubravová[13] a Rudolf Pečman.[14] Tyto spojnice mezi uměleckými obory zpochybnil Zdeněk Nouza.[15] Často omílaná je klasifikace „Suk – impresionista", kterou uvádí i Milan Kuna: „Jeho styl bývá někdy označován jako český impresionismus."[16]

Roman Bělor takto reflektoval tradiční přiřazování Suka k moderně: „Josef Suk nám byl často předkládán jako zakladatel české moderny. Samozřejmě byl významným a nepřehlédnutelným pedagogem skladatelů, kteří se pak stali reprezentanty české moderny, ale Suk sám je podle mě vrcholnou a závěrečnou postavou českého romantismu, byť používá řadu prostředků 20. století."[17] Nezřídka je Sukův podvořákovský vývoj charakterizován jako obohacení a domýšlení možností tradice (*Hudba v českých dějinách*,[18] *Úvod do tonální harmonie* Emila Hradeckého,[19] již zmíněná studie Jarmily Gabrielové). Jaroslav Smolka hovoří o dobově novátorském vyjadřování, ke kterému Suk postupoval „pozvolna, ale důsledně."[20]

Je třeba zmínit, že Sukova podvořákovská díla zaujala Arnolda Schönberga a Albana Berga. Jejich „Verein für musikalische Privataufführungen" uvedl roku

---

[11] Eckhardt van den Hoogen, „Josef Suk: Bilder eines Lebens mit Kammermusik," in příloha k CD „*Josef Suk: Complete Works for String Quartet*" (CPO/Deutschlandfunk 2014), 14.

[12] Václav Holzknecht, „Dva sukovské večery," *Hudební rozhledy* 27, č. 3 (1974): 106.

[13] Jarmila Doubravová, „Secesní rysy díla Josefa Suka," in *Česká hudba světu – svět české hudbě: sborník původních statí čs. a sovět. hudebních vědců k Roku české hudby*, ed. Jiří Bajer (Praha: Panton, 1974), 138–150.

[14] Rudolf Pečman, *Josef Suk a hudební secese* (Brno: koncertní oddělení PKO, 1980).

[15] Zdeněk Nouza, „Josef Suk – a hudební secese?" in *Zprávy společnosti Josefa Suka, č. 5 „Muzikologické dialogy"* (Praha: Společnost Josefa Suka, 1990), 50–59.

[16] Milan Kuna, *Antonín Dvořák: reflexe osobnosti a díla: lexikon osob* (Praha: Academia, 2017), 505.

[17] Michaela Štrausová, ed., *Stezky po krajině Josefa Suka* (Praha: Společnost Josefa Suka, 2004), 12.

[18] Vladimír Lébl a Jitka Ludvová, „Nová doba (1860–1938)," in Jaromír Černý et al., *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby* (Praha: Supraphon, 1989), 416.

[19] Emil Hradecký, *Úvod do studia tonální harmonie* (Praha: SNKLHU, 1960), 174.

[20] Jaroslav Smolka et al., *Dějiny hudby* (Brno: Togga, 2001), 591. Viz též Jaroslav Smolka, ed., *Malá encyklopedie hudby* (Praha: Editio Supraphon, 1983), 623.

1919 čtyřruční úpravu *Pohádky léta*.[21] Již roku 1912 uvedl Berg v Rakousku výběr z klavírních cyklů *O matince* a *Životem a snem*.[22] Upozorňuje na to i Jiří Berkovec v článku „Josef Suk a evropské stylové proudy", kde shrnuje Sukovy kontakty s evropskou modernou.[23] Berg tehdy zařadil české skladatele na Schönbergovu radu, ale v dopise Erwinu Schulhoffovi z 24. února 1921 komentuje Sukovy skladby, které byly provedeny na posledním koncertě Spolku (*O matince*, *Životem a snem*), slovy: „sehr schön!"[24] Sám Suk se zmínil ve vzpomínce na berlínskou premiéru svého *Smyčcového kvartetu č. 2*: „Na jedné straně zněly výkřiky uznání, na druhé straně projevy hanby a pískání. Tento neúspěch mi záviděl sám Schönberg, který si potrpěl na neúspěchy, týž Schönberg, který ostatně jezdíval často do Prahy, aby si poslechl má orchestrální díla."[25] Jinde Suk vyprávěl, že byl po tomto koncertě kritikou „štemplován přímo za nejhroznějšího anarchistu vedle Schönberga."[26]

Berkovec píše: „Novodobé muzikologické práce, věnované dílu Josefa Suka, oprávněně konstatují plynulý proces jeho tvůrčího vývoje bez nápadných skoků a kvalitativních zvratů. Přechod z epochy pozdního romantismu Sukových raných děl do období nového výrazového slohu na počátku 20. století byl však tehdejší hudební kritikou zřetelně postřehnut."[27] Naráží zřejmě na *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*. Autoři v nich konstatují, že Sukova hudební řeč „postupně dosáhla z původního ‚dvořákovského' prahu úrovně vůdčích zjevů tehdejší evropské moderny;" tento vývoj však popisují opět rozporuplně.[28] Na jednu stranu uvádějí, že se odehrával plynule, bez nápadných skoků a kvalitativních zvratů typických pro Nováka a Janáčka, a že Helfert z tohoto pohledu správně označil Suka za „zjev nerevoluční, přímo tradiční a proces Sukova vývoje zobrazil jako ‚postup do hloubky'." Podněty dobových světových proudů podle nich nejsou u Suka tak zjevné jako jinde:

> Sukovy partitury prozrazují sice svého autora jako současníka impresionismu a tvorby Richarda Strausse, tyto vlivy však nepřevážily tolik, jako například u Vítězslava Nováka […]. Pozvolnost a autentičnost Sukova vývoje si možno dobře uvědomit, čteme-li například průběžně dobové kritické komentáře k autorovým

[21] Rosemary Hilmar, *Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist* (Wien – Koln – Graz: Verlag Hermann Böhlaus Nachf., 1978), 138.
[22] Ibid., 86.
[23] Jiří Berkovec, „Josef Suk a evropské stylové proudy," *Hudební rozhledy* 39, č. 1 (1986): 47.
[24] Ivan Vojtěch, „Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg: Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff," *Miscellanea Musicologica* 18 (1965): 65.
[25] Jan Miroslav Květ, ed., *Živá slova Josefa Suka* (Praha: Topičova edice, 1946), 126.
[26] Ibid., 22.
[27] Berkovec, „Josef Suk," 46.
[28] Zdeněk Sádecký a Vladimír Lébl, „Josef Suk," in Jiří Bajer et al., *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, díl I.: 1890–1918* (Praha: Academia, 1972), 155.

> skladbám, tak jak se postupně rodily v tomto období: změn Sukovy hudební řeči, hudebního výrazu a stylu běžná dobová kritika téměř neregistrovala, v nápadném rozdílu ve vztahu k Novákovi, u něhož vnitřní tvůrčí přesuny vyvolávaly mnoho pozornosti.

Ihned však dodávají: „A přece bylo Sukovo vyzrávání neobyčejně podstatné a rozdíl mezi jeho ranými skladbami a velkými díly lze označit jako rozdíl dvou epoch české hudby, epochy pozdního romantismu a epochy nového výrazového slohu." O něco dále čteme, že v harmonicky nejsložitějších místech dosahuje Suk mezí tonality a volně se tak stýká s mladým Schönbergem.[29] Na rozdíl od Helferta však tento rozpor žádnou tezí nepřeklenuli, omezili se na nic neříkající slova „postup do hloubky". Rovněž Jarmila Doubravová ve studii o *Zrání* konstatuje progresivní postupy, které už předjímají i meziválečný vývoj (polyrytmiku, metrickou volnost, polymelodiku apod.), a přitom sdílí zmíněné názory, že Suk nebyl typem novátora jako tehdy u nás Vítězslav Novák a neměl potřebu vstřebávat dobové směry.[30]

Tvůrčí zápasy

Fakta ve skutečnosti odporují zmíněné tezi v *Dějinách*, že dobová kritika u Suka téměř neregistrovala změny kompozičního projevu – projdeme-li recenze jeho premiér po roce 1900, zjistíme, že je tomu právě naopak.[31] Většina odráží zaujetí až nadšení Sukovou progresivitou. Nebyl jen za umírněného tradicionalistu, už vůbec ne Foersterova typu (jak jej charakterizoval Helfert, viz výše), nýbrž za nejmodernějšího českého autora vedle Nováka; někteří psali, že pochopení Sukových novot je teprve věc budoucnosti. *Pohádku léta* jsem již zmínil, ale intenzivní progresi vnímali i v symfonii *Asrael*,[32] *Zrání*,[33] *Smyčcovém kvartetu č. 2*[34] apod.; v Sukovu vývoji na počátku 20. století registrovali i výrazné skoky. Josef Löwenbach roku 1924 píše: „Sukova umělecká osobnost se vyvíjela příliš rychle, než aby se mohla jeviti někdy jediné generaci definitivní. V okamžiku, kdy se přemýšlelo a polemizovalo o formě a obsahu některého jeho díla, byl Suk sám již dál. Dnes, sledujeme-li celou dráhu, již Suk urazil, jsme překvapeni vývojovým

[29] Ibid., 156.
[30] Jarmila Doubravová, „Sound and Structure in Josef Suk's Zrání," in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8, č. 1 (1977): 81–82.
[31] Charypar, „Orchestrální tvorba Josefa Suka."
[32] Ibid., 22–24.
[33] Ibid., 44–47.
[34] Jan Charypar, „Smyčcový kvartet č. 2 Josefa Suka v kontextu hudby přelomu 19. a 20. stol." (magisterská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2016), 11–13.

rozmachem jedinou osobností a v jediném dvacetiletí."[35] I Sukovi odpůrci, jimiž byli Zdeněk Nejedlý a skupina jeho stoupenců, vnímali u Suka stylové proměny a snahu o modernitu, ale přičítali mu je na vrub: Nejedlý psal, že Suk přeskakuje ze stylu na styl podle toho, co je právě považováno za moderní,[36] Vladimír Helfert v Sukových novotách spatřoval násilnou snahu být moderní za každou cenu,[37] Josef Bartoš rovněž.[38] Suk byl tedy vnímán jako skladatel, který se vyvíjí velice intenzivně nebo se o to snaží.

Jeho ranější tvorbu z doby Dvořákova života však i Václav Štěpán – nejoddanější vyznavač Sukovy progresivity – charakterizoval tak, že Suk šel „klidnou cestou od Dvořáka k osamostatnění, neznal při tom zastávek a problémů, neboť naskytly-li se jaké, byly snadno rozluštěny technickou dovedností, a jiných konfliktů nežli ryze hudebních nelze nalézti v jeho mladém díle."[39] Sukova reflexe vlastního tvůrčího vývoje, jak ji podal v obsáhlém dopise Otakaru Šourkovi 25. května 1921, vyznívá ovšem poněkud jinak.[40] Nešlo o žádné revolty proti tradici apod., ale snadný a nekomplikovaný jeho vývoj nebyl.

Suk tu píše o dvou obdobích tápání. První nastalo po *Serenádě Es dur pro smyčce* (1892) a projevilo se *Klavírním kvintetem g moll* (1893; „začínám opět pateticky, ale není to již zdravý patos prvých děl," píše Suk) a ouverturou *Pohádka zimního večera* podle Williama Shakespeara (1894, „forma pracně slévaná na různé děje z pohádky a děje násilně vtlačené do formy"). „V opusu 10tém [klavírní cyklus Nálady, 1894, pozn. aut.] konečně dostávám pevnější ruku a z těch zmatků vlastním snažením vyprošťuji se zcela naším milým kvartetem B dur" (tj. *Smyčcovým kvartetem č. 1 B dur*, 1896). O *Symfonii E dur* (1897–1899) se od Suka dozvídáme, že vznikla jako autodidaktická úloha z klasického stylu, technicky přesná, ale zajímavá jen v později psaném scherzu. V téže době se však našel díky *Radúzovi a Mahuleně* Julia Zeyera:

> Pí Hlávková [manželka architekta Josefa Hlávky, pozn. aut.] zasílá mi Zeyerovu pohádku k hud. zpracování a já miluji dívku – Otilku-Mahulenu. Všecky učenosti jdou k čertu, mé srdce je plno lásky, sdílnosti […]. Dnes vidím, že podal jsem tam hudbu českou, pravdivou a prostou, ale přece v mnohém odlišnou od hudby Smetanovy neb Dvořákovy. Melodie mi jen tekou a instrumentace jako „závoj pohádkový", o kterém je v Prologu řeč.

[35] Josef Löwenbach, „Idea Sukova díla: I. vývoj," *Dalibor* 40, č. 4–5 (1924): 33.
[36] Zdeněk Nejedlý, „O. Ostrčila ‚Suita'," *Smetana* 4, č. 14 (1914): 208–210.
[37] Vladimír Helfert, „Jos. Suk: Radúz a Mahulena," *Smetana* 3, č. 14 (1913): 169–170.
[38] Josef Bartoš, „Josef Suk," *Smetana* 13, č. 9–10 (1924): 129–132.
[39] Václav Štěpán, *Novák a Suk* (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945), 12–13.
[40] Jana Vojtěšková, ed., *Josef Suk: dopisy o životě hudebním i lidském* (Praha: Editio Bärenreiter, 2005), 217–222.

Po období děl, jež vyrostla z ovzduší *Radúze a Mahuleny* a Sukova rodinného štěstí, následuje další období nejistoty a hledání: „Pocítil jsem asi výčitky svědomí, že dívám se na vše brýlemi vlastního štěstí a že pro krásu ucházejí mi velké taje a hlubiny lidského cítění a že jsem děckem před tajemstvím života a smrti." Už ve *Čtyřech skladbách pro housle a klavír* (1900)[41] cítí „náběhy hledající rozervanosti," jejíž plné vyjádření pak spatřuje ve *Fantazii g moll pro housle a orchestr* (1902–1903). Ani toto dílo jej však nevyvedlo z pochyb, třebaže je přesvědčen o jeho zdařilosti: „Co dál a jak dál? – Po tomto projevu lidském, ale podivném, uchyluji se patrně ku hře s tóny a snad mne při tom instinktivně něco pudí k tomu, co je mimo nás. Tedy scherzo a k tomu fantastické. Ale v duši je nejistota, jest to vůle bez nadšení a bez přesvědčení." *Fantastické scherzo* (1903) považuje za omyl, za „duchaplné nic". I symfonickou báseň *Praga* (1904) řadí mezi díla hledání vlastní cesty, tentokrát jako projev upřímný a nadšený. „Nepokoj mne v těchto třech dílech žene stále k něčemu jinému, hledám výraz a za tím vším je jistě touha po prohloubení."[42]

Tato sebehodnocení nelze jen odbýt jako příliš autokritická. Tím není řečeno, že jsou všechna Sukem kritizovaná díla slabší, ale že v sobě nesla problematická úskalí, se kterými se musel vypořádat a která vnímali i někteří jeho přátelé. Například o *Symfonii E dur* napsal Vítězslav Novák: „Suka vedla jeho obdivuhodná intuice. Zakolísala jen při prvé jeho symfonii, která dopadla příliš akademicky. Tato moje výtka zpočátku ho mrzela, ale pak na ni reagoval úplným odpoutáním se od klasicismu a oddáním se subjektivnímu lyrismu, jenž ovládá téměř celou další jeho tvorbu."[43] *Fantastické scherzo* vzbudilo při premiéře jisté rozpaky i u některých z těch kritiků, kteří obvykle komentovali jeho díla bez výhrad (i když celkový ohlas byl kladný).[44]

Zásadní prohloubení přinesly ironií osudu tragické události v Sukově rodině – smrt Antonína Dvořáka roku 1904 a Sukovy ženy Otilie o rok později. „Po oklikách a dlouhé cestě byl bych se jistě naučil, co mě naučil Osud náhle, že

[41] Jana Vojtěšková uvádí, že tu Suk kromě *Appassionata* ze *Čtyř skladeb* hovoří o houslové *Baladě d moll* z roku 1890. To je však zřejmě omyl, protože Suk sice píše „v houslové Balladě," ale z kontextu plyne, že má na mysli první ze *Čtyř skladeb* s názvem *Quasi ballata*. Není pravděpodobné, že by byl do výkladu o poradúzovském období své tvorby zařadil skladbu ze svých studijních let. Ibid., 219 a 221.

[42] Někteří životopisci interpretovali toto Sukovo období jako neklid před bouří, která vzápětí přišla. Nelze pominout znepokojení, které v Sukovi budila srdeční choroba jeho ženy, ale někdy ze svých rozporuplných názorů na dotyčná díla vytvářeli svérázné fabulace. Např. Boleslav Vomáčka píše, že *Fantastické scherzo* a *Praga* znamenají návrat zpět před intimní *Fantazii g moll pro housle a orchestr*, ale jako součást logiky vývoje, neboť jde o ohlédnutí zpět před blížící se katastrofou, o „výsměšnou přípravu katastrofy." Boleslav Vomáčka, *Josef Suk: nástin života a díla* (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922), 11–12.

[43] Vítězslav Novák, *O sobě a o jiných* (Praha: Editio Supraphon, 1970), 308.

[44] Charypar, „Orchestrální tvorba," 20–21.

dílo má tehdy oprávněnost, když tvůrce může přesvědčivě podati útěchu trpícím, a že to může jen tehdy, když zakusí sám velikou bolest a v ní se očistí," píše Suk.[45] Nicméně i když takto bolestně nalezl směr svého tvoření, nestalo se mu snazším; naopak, jeho další tvorba je plná zápasu o výraz a formu. Větší díla mu zabírala stále více času, *Zrání* vznikalo pět let, *Epilog* devět let a další čtyři roky retuší.[46] Tvůrčí problémy jej stály mnoho energie a nevyhnul se pochybám. Všimněme si, co řekl o *Smyčcovém kvartetu č. 2*:

> hudba ryze absolutní, usilující o pevné semknutí formy, s jakýmsi poněkud ironisujícím výrazem, který se střídá v adagiu téměř v nábožný zpěv lásky a oddanosti. Je to těžký úkol, který jsem si zde dal, a veřejnost u nás i jinde byla přímo zmatena jakousi dravostí tohoto projevu a v Německu jsem byl za to štemplován přímo za nejhroznějšího anarchistu vedle Schönberga. Toto dílo mne jistě posílilo k tomu, abych byl ozbrojen dostatečně pro dílo další, symfonickou báseň „Zrání", která povstala v roce 1913.[47]

Jan Miroslav Květ k tomu uvádí: „v té práci zůstalo mnoho nervové síly Sukovy. Konečně ve velkém vypětí duševním ukončil tuto skladbu v Křečovicích 4. června 1911."[48] Přechod ke codě si podle Květa vyžádal dokonce několik set studií, než byl Suk spokojen.[49]

Historie Sukovy skladatelské činnosti je tedy plná tvůrčích zápasů, usilovného hledání a stylových proměn, nevyvíjel se snadno, nebojovně ani nenápadně. Jeho silná vývojová dynamika byla také zřetelně vnímána tehdejší kritikou.

Od Dvořáka k samostatnosti

Dvořákovské východisko Sukovy ranější tvorby je obecně známé, ale o to důležitější je identifikovat v ní tendence, které již Suka vedly jinou cestou a latentně či zjevně směřovaly k jeho zralé individualitě. Tato problematika stále čeká na opravdu komplexní analýzu, která by plně ujasnila poněkud dvojznačný obraz mladého Suka jako „dvořákovce" a zároveň silné individuality. Dvořákovské rysy mladého Suka je třeba demytizovat, aby na něm stále nelpělo bagatelizující stigma pokračovatele ve Dvořákovu stylu, závislého na svém učiteli.

---

[45] Vojtěšková, *Josef Suk: dopisy*, 220.

[46] Zdeněk Nouza a Miroslav Nový, *Josef Suk: tematický katalog skladeb* (Praha: Editio Bärenreiter, 2005), 354–363.

[47] Květ, *Živá slova*, 22.

[48] Jan Miroslav Květ, „Josef Suk: život a dílo," in *Josef Suk: život a dílo: studie a vzpomínky*, ed. Jan Miroslav Květ (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935), 183.

[49] Z údajů v tematickém katalogu plyne, že se tyto studie nedochovaly, nicméně nelze předpokládat, že by Květovo tvrzení bylo zcela smyšlené. Nouza a Nový, *tematický katalog*, 273–277.

Skutečně zásadní práci věnoval těmto otázkám Zdeněk Sádecký monografií *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*.[50] Jako hlubinné pojednání o Sukově ranějším díle je to dodnes dosti osamocený příspěvek do sukovské literatury. Ani zde však nejsou analyzovány všechny důležité aspekty. Sádecký se orientuje na Sukův hudební výraz, hlavně z perspektivy *Radúze a Mahuleny* jako úhelného kamene jeho projevu. Všímá si zvláště jeho práce s lidovými zdroji, prozrazuje i jistý vliv dobové ideologie (důraz na lidovost či hledisko „pravdivosti" umění, které ho vede k až příliš pejorativnímu názoru na salónní vlivy).[51] Ještě zřetelnější je to v Sádeckého studii z 50. let „Josef Suk: velký pokračovatel v díle klasiků české hudby", na kterou *Lyrismem* navázal.[52] I *Lyrismus* je limitován tím, že v něm chybí zřetel k jiným zdrojům Sukovy hudební invence a analýza forem instrumentálních skladeb, kterých se týká jen sporadicky. Přesto je tak bohatým a metodologicky fundovaným zdrojem poznatků, že při výkladu Sukova raného směřování je třeba z něj vycházet jako ze základní práce. Bohužel na něj nikdo již nenavázal, nalezneme jen různé dílčí studie.

Sukova individualita je pregnantně formulována v kapitole z *Dějin české hudební kultury 1890–1945*:

> Zatímco Novák v prostředí Dvořákovy třídy i dlouho poté hledal, střídal vzory a podněty, Suk vlastně vůbec neprošel bouřlivým obdobím Sturm und Drang a nalezl u Dvořáka potvrzení sama sebe. Ne snad, že by začal psát dvořákovsky. Byl už v této době vyhraněným subjektivním romantikem, na rozdíl od Dvořáka, jehož charakter tvorby byl objektivizující a blízký klasicismu. S Dvořákem měl však Suk společný dar „myslet přímo v hudbě a hudbou" a v tom šel brzy dokonce i nad Dvořáka. Nabyl tak výrazově nosné zvukové představivosti, že méně než Dvořák potřeboval sahat ke slovu, k vokálním druhům a žánrům.[53]

Vysvětlovat takto menší podíl vokálních druhů v Sukově tvorbě je sporné, ale zvukovou představivost, zvláště smysl pro barvu, už Helfert označil za jeden z principů Sukova vývoje. Za druhý takový princip považoval smysl pro individualizaci hlasů a obě nedílné kvality, plynoucí z jedinečného daru instrumentálního myšlení (připomeňme Sukovu zkušenost sekundisty Českého kvarteta), shledal

[50] Zdeněk Sádecký, *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka* (Praha: Academia, 1966).

[51] Projevuje se to i v závěru monografie ve frázích o „slabosti", která údajně spočívala v neschopnosti společenského protestu, absenci reflexe sociálních skupin a vyhýbání se oprávněné nenávisti. Nicméně ve zmíněné kapitole o Sukovi v *Dějinách české hudební kultury 1890–1945* už tyto teze nenalezneme. Pokud je v ní autorem popisu Sukova stylu Sádecký (nikoli Vladimír Lébl, uvedený jako autor významného doplňku), potvrzuje to, že jeho předčasnou smrtí roku 1971 utrpělo sukovské bádání citelnou ztrátu.

[52] Zdeněk Sádecký, „Josef Suk, velký pokračovatel v díle klasiků české hudby," *Hudební rozhledy* 7, č. 1 (1954): 11–22.

[53] Sádecký a Lébl, „Josef Suk," 153.

už v rané *Serenádě Es dur pro smyčce* (1892).[54] Na Sukovu schopnost svobodné plasticity každého hlasu upozornil zvláště Václav Štěpán v analýze Sukovy podvořákovské kompoziční techniky, ve které identifikoval podstatu jeho směřování k polymelodice.[55] V podobných tezích jiných muzikologů (včetně Sádeckého) se projevil Štěpánův vliv, protože jeho analýzy byly ve své době ojedinělé a zůstaly i později základním zdrojem poznatků o Sukovi.

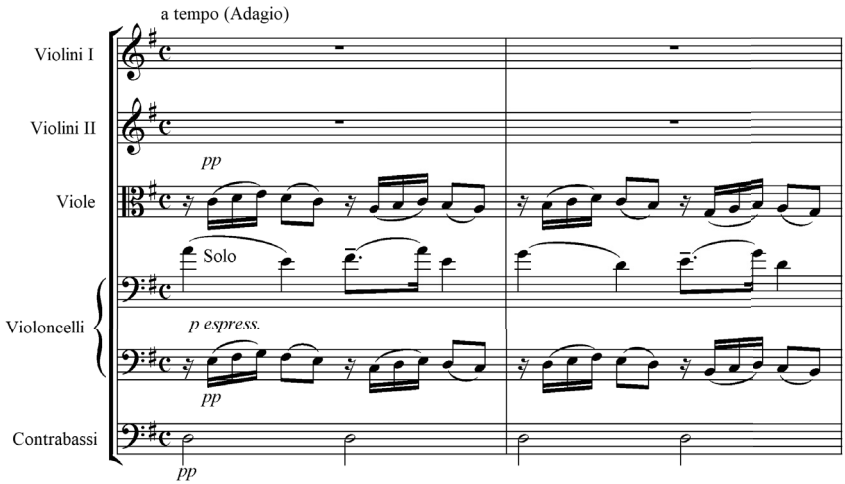
Některé podobné postřehy přinesl již dávno předtím Otakar Nebuška v kalendáři českých hudebníků z roku 1900, ze kterého cituje Karel Hoffmeister.[56] Nebuška už tehdy, před vznikem řady děl zásadních pro skladatelovo zrání, registroval u Suka osobitý způsob polyfonie, neperiodickou výstavbu melodií, nekonvenční kontrapunktické a harmonické postupy, zvláštní rytmické prvky i zálibu v prodlevách, nad nimiž se rozvíjí mohutná gradace. Již v ranějším Sukovu období tedy vnímal rysy, které později Štěpán vyzdvihl jako moderní prvky jeho podvořákovské tvorby. Rovněž pojmy „lyrismus" a „subjektivní romantismus", zvláště právě ve spojení s kvalitami barevné představivosti a svobodného vedení linie, spájejí Sádeckého charakteristiku ranějšího Suka (jako osobnosti od Dvořáka odlišné) se Štěpánovým výkladem podvořákovských děl.[57]

V Sádeckého *Lyrismu* nalezneme již analyticky podloženu významnou část poznatků o individualitě mladého Suka. Sádecký popisuje, jak byl Suk za studia na konzervatoři a ještě v prvních letech po něm ovlivněn sentimentem dobové salónnosti, ale z tohoto zajetí se vymanil působením Dvořákovy hudby, ve které nalezl zdravou inspiraci.[58] „Bližší styk s Dvořákovou hudbou přinášel skladateli nejdříve ovšem to, že se příliš zhlédnul v učitelově slohu. Nelze se proto pozastavovat nad okolností, že se v jeho dikci objeví přímé nápodoby Dvořákovy melodiky, harmonie a rytmiky. Počáteční, až příliš ‚těsný' vztah žákův k učiteli jeví se i v tom, jak často doslova přejímá žánrové stránky učitelovy řeči," píše Sádecký.[59] Například v *Serenádě Es dur pro smyčcový orchestr* (1892) konstatuje zřetelné dvořákovské tvary. Zároveň však píše: „Nicméně vlastní jádro Sukovy práce je už jinde."[60] V díle nalézá výrazné rysy Sukovy individuality, především „zvláštní druh epicko-lyrického výrazu, který nesporně signalizuje skladatelovu pozdější osobitost: teskný, tklivý, ne však již vnějšně tragizující, nebo salónně

[54] Helfert, *Vybrané studie I*, 230–234.
[55] Štěpán, *Novák a Suk*, 212.
[56] Karel Hoffmeister, „Josef Suk," *Hudební revue* 7, č. 4–5 (1914): 169–170.
[57] Štěpán, *Novák a Suk,* 187–192. Štěpán tu vysvětluje podstatu toho, proč je pro charakteristiku Sukova umění možné užívat slova „subjektivismus". Identifikuje ji v samotném hudebním myšlení a uvádí tak na pravou míru obvyklé domněnky, že subjektivismus hudby tkví v osobních mimohudebních námětech.
[58] Sádecký, *Lyrismus*, 14–16.
[59] Ibid., 16.
[60] Ibid., 20.

sentimentální přízvuk tkví v celé hudební obraznosti skladby.“ Projevuje se osobitou nástrojovou a harmonickou barevností se stíny a polostíny, „prudším emocionálním zvrásněním hudebního toku“ ve srovnání s Dvořákovou hudbou, Sukovou schopností zacházet svým individuálním lyrickým cítěním se zvukovou barvou a melodickými silami, tím, „jak je skladatel dovede často appassionátně rozpoutat a zase tklivě utišit.“

Uveďme jako příklady temné témbry v závěru 1. věty nebo impresivní proměny „světla a stínu“ ve 3. větě, *Adagiu*, které otevírá sólové violoncello za doprovodu nižších smyčců.[61] Zvlášť sugestivní je úsek od začátku oddílu A partitury *Adagia*, ve kterém melodii sólového violoncella doprovázejí violy a violoncella v paralelních sextách (příklad 1) a po kterém následuje vzrušená gradace, kulminující ve druhém taktu oddílu B. Převzetí hlavní myšlenky prvními houslemi ve výšce (oddíl C) vytváří k temným témbrům začátku ostrý kontrast. Výrazné témbrové myšlení je příznačné pro celou větu.



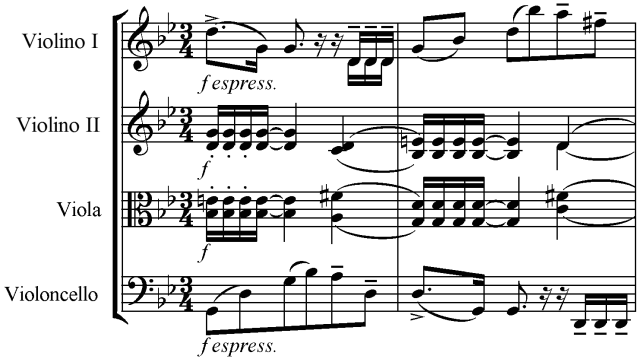
Příklad 1

U *Smyčcového kvartetu č. 1 B dur* (1896) Sádecký uvádí řadu explicitních „dvořákismů“ i celé úseky, které připomínají Dvořákovu hudbu, dvořákovské prvky jmenuje i ve třetí větě, *Adagiu*, které už je přitom podobně sukovské jako třetí věta *Serenády Es dur*; současně však objevuje v díle typické rysy Sukova vlastního myšlení – v první větě „charakteristické melodické vlnění, které později tvoří podstatu lyrických témat ‚Radúze‘“, a přechod ke „snivé pastorálnosti“, která je

[61] Josef Suk, *Serenáda pro smyčcový orchestr* [partitura] (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1959).

pro hudbu k *Radúzovi a Mahuleně* charakteristická, v expozici hlavního tématu první věty popisuje Sukovy individuální harmonické postupy apod.; spatřuje v kvartetu „další rozhodný krok skladatele na cestě za vlastním subjektivně lyrickým vyjádřením života.“[62]

Adagio i přes Sádeckým zmíněné detaily Dvořáka nepřipomíná, naopak je již zcela charakteristické pro Sukovu subjektivní lyričnost, individuální myšlení ve vedení hlasů a v užití nástrojových témbrů a harmonickou barevnost. Snad nejzřetelněji se to jeví v gradacích. Např. v hlavním tématu zmiňme zvláštní baladický účinek tónického g moll s přidanou velkou sextou v č. 3 partitury (příklad 2)[63] nebo na konci střední části věty vypjatý polymelodický vrchol – *molto espressivo* od č. 11.



Příklad 2

Suk podal v této větě tolik svého typického lyrismu, že o ní mohl John Tyrrell v Groveově slovníku napsat: „a foretaste of the more serious and personal style of Asrael.“[64] Důležitá pro Sukovu individualitu je také stavba témat.[65] První větu Suk sám charakterizoval jako volně deklamovanou, a tím už mnohem více sukovskou než dvořákovskou.[66] Výstavbu uvolňuje zvláště obšírný evoluční úsek v hlavním tématu, který ihned přeruší naznačenou periodicitu asymetrickým rozvíjením myšlenky a modulující harmonií (č. 1 partitury), a asymetrické prvky

[62] Sádecký, *Lyrismus*, 272–280.
[63] Josef Suk, *Quartett (B dur) für 2 Violinen, Viola und Violoncell: op. 11: Partitur* (Berlin: N. Simrock, 1896).
[64] John Tyrrell, „Josef Suk (i),“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 24, ed. Stanley Sadie a John Tyrrell (London: Macmillan, 2001), 685.
[65] Charypar, „Smyčcový kvartet č. 2,“ 34–37.
[66] Vojtěšková, *Josef Suk: dopisy*, 218.

ve vedlejším tématu (č. 4); i široce tekoucí melodikou a odvozením druhého tématu z prvního docílil Suk dojmu jednolité volné linie.

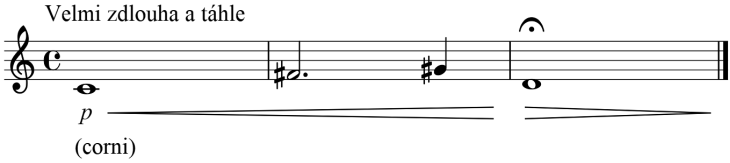
Smysl pro volné rozvíjení hudebního toku po stránce melodické stavby, individualizace hlasů a jemných odstínů harmonie a instrumentace, kterým Suk dociluje bohatého lyrického účinku, krystalizoval jako základ jeho osobitosti. Ideální látku mu poskytla Zeyerova pohádka *Radúz a Mahulena*, kde mohl zvláště v melodramech maximálně zužitkovat schopnost přizpůsobit detaily hudebního toku emocionálním nuancím – psychologické kresbě jednotlivých vět i slov, ale také jejich rytmickému i předpokládanému intonačnímu spádu.

Sádecký Sukovo melodramatické myšlení v *Radúzovi* podrobně analyzuje a na závěr je charakterizuje těmito znaky: drobnomalba, princip emocionální zkratky, který ovládá veškeré tvarosloví Sukovy hudební řeči, jemné psychologické odstíny v tvarech.

> Se zřetelem tektonickým proniká arci do Sukových melodramů i scelující tendence v sklenutějších instrumentálních liniích, v periodickém členění, nebo přímo v třídílném řazení jednotlivých čísel. Ona tendence po širší klenbě však sotva ruší Sukův bytostný sklon k emocionálním detailům, spíše s onou emocionalitou počítá, zahrnuje ji v sebe. A to netoliko ve sféře motivické práce; počítá právě s jemnými, zato však silně emocionálně zkoncentrovanými odstíny v harmonické a tonální výstavbě hudby, v specificky melodramatické instrumentaci, v dynamické a agogické linii hudby, ba i v jejím polyfonickém vrstvení.[67]

Nalézáme tu mnohé principy, na kterých se Suk vyhranil ve své podvořákovské tvorbě, jak ostatně Sádecký na závěr konstatuje a jak si ukážeme v další kapitole.[68]

Zeyerova pohádka přinesla Sukovi také inspiraci pro nový výraz. Sled dvou zvětšených kvart v celotónové stupnici, jejž Suk užil k evokaci smrti v hlasu smuteční surmy, je zmiňován běžně (příklad 3).[69]



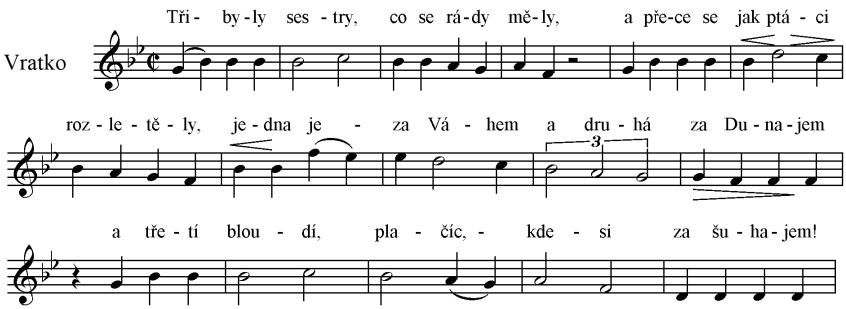
Příklad 3

[67] Sádecký, *Lyrismus*, 175.
[68] Ibid., 176.
[69] Josef Suk, *Radúz a Mahulena: hudba k pohádce Julia Zeyera: klavírní výtah (Roman Veselý)* (Praha: SNKLHU, 1955), 41.

O folklorních zdrojích se hovoří už méně; Sádecký jim přikládá značný význam, i když v kapitole z *Dějin* je obecně u Suka spíše popírá: „V první řadě zde téměř vůbec chybí přímý vliv lidové písně, který tak hluboce a radikálně ovlivnil strukturu a celou povahu tvorby Novákovy a Janáčkovy. V tomto ohledu zůstal Suk věren Dvořákovi; ve vývoji jeho tvorby lze spíše konstatovat ubývání inspirací tohoto druhu než opak.“[70] U Suka nebyla lidová píseň přímým východiskem projevu a jeho struktury jako u autorů zaměřených folkloristicky. V *Radúzovi a Mahuleně* však folklorní zdroje významně přispěly k nalezení výrazu, kterým evokoval slovansko-mytické ovzduší Zeyerovy pohádky, jak Sádecký podrobně dokládá.[71]

Explicitně se Suk inspiroval písněmi ze *Slovenských spevů I.*, a sice č. 120 *Hej, hore háj* a č. 268 *Dosti som sa nachodil* (viz dále). Nešlo mu však o kresbu slovenského folklorního koloritu, protože to by byl vzhledem k praslovanskému, myticky dávnověkému zasazení příběhu nesmysl. Ze *Slovenských spevů* si vybral prvky, jimiž mohl výstižně charakterizovat určité dějové motivy, postavy a jejich emoce. Ve *Hře na labutě a pávy* sáhl k české tradici (polka), hlavní myšlenky díla z houslového sóla v *Prologu* mají dle Sádeckého blízko k lidovým pastorelám.[72] Sádecký konstatuje i příbuznost s Dvořákovým slovanstvím, která hudbu k *Radúzovi a Mahuleně* např. v oblasti harmonie sbližuje i s hudbou jiných slovanských národů, např. s ruskými autory.[73]

Příznačný pro poetizované, etnograficky nekonkrétní „slovanství“, které Suk vytváří, je Vratkův popěvek *Tři byly sestry* (příklad 4),[74] s jehož melodií pracuje i na jiných místech.

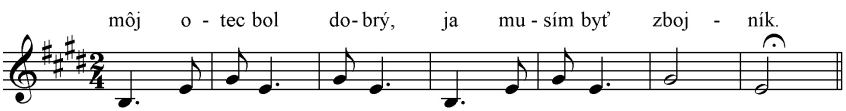


Příklad 4

[70] Sádecký a Lébl, „Josef Suk,“ 155.
[71] Sádecký, *Lyrismus*, 61–93.
[72] Ibid., 61–62.
[73] Ibid., 83.
[74] Suk, *Radúz a Mahulena*, 13.

Jak píše Sádecký, Suk si v něm melodii vytváří „podle vlastní představy, kterou si o lidových písních vytvořil. Snaží se navázat na charakteristické výrazové znaky, které jsou společné mnoha písním, nejen slovenským, nýbrž vůbec slovanským.“[75] Mezi oněmi znaky je nejnápadnější kolísání mezi tónikou *g* a malou septimou *f* na konci frází, které je ve slovanské lidové písni časté (mixolydická či v tomto případě aiolská septima) a mj. blízké tzv. moravské modulaci. Nicméně nejde o folklorismus, nýbrž o ryzí stylizaci, ve které autor podle Sádeckého „sleduje rovněž subjektivní založení radúzovské hudby.“[76] Specifický prvek, který pak Suk používal častěji (v *Radúzovi* také ve sboru *Ó mladosti*), je melodický pokles se závěrečným opakováním tónu a akordu na konci fráze – v tomto případě na slovech „a druhá za Dunajem“ a „kdesi za šuhajem“. Nalezneme jej např. i v nedokončené skice smíšeného sboru *Hospodin jest můj pastýř* z roku 1907 („nedostatku“, „mne přivodí“).[77]

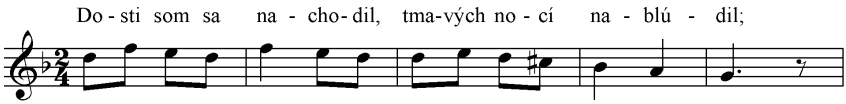
Na jmenovaných slovenských písních Suk založil několik důležitých motivů. Zbojnická píseň *Hej, hore háj* se mu svým bojovným laděním hodila pro hlavní téma předehry k proměně 2. dějství. Hudba této předehry je známa ze suity *Pohádka* (1900) jako hlavní část 4. věty *Runy kletba a jak byla láskou zrušena*. Suk pro ni použil motiv ze závěru písně na slova „môj otec bol dobrý, ja musím byť zbojník“, který se intonací a tečkovaným rytmem shoduje s hlavním motivem předehry (příklad 5).[78]



Příklad 5

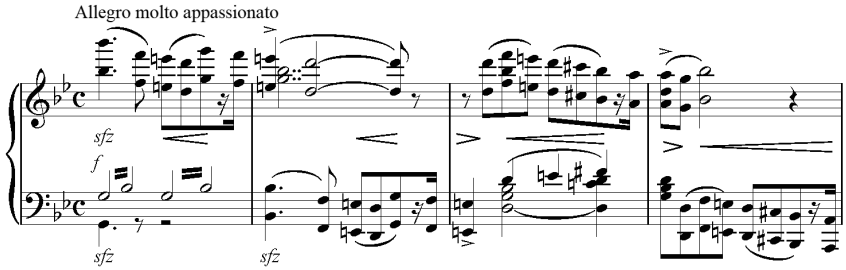
Melodie písně *Dosti som sa nachodil* (příklad 6)[79] tvoří základ Mahuleniny truchlivé písně *Těch dvanáct panen*.[80] Suk melodii citoval v klarinetovém doprovodu a Mahulenin zpěv z ní odvodil.

[75] Sádecký, *Lyrismus*, 82–83.
[76] Ibid., 83.
[77] Faksimile skici viz: Jan Charypar, „Náboženské motivy v tvorbě Josefa Suka“, *Musicologica Brunensia* 53, č. 1 (2018): 60, https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/138328.
[78] Sádecký, *Lyrismus*, 80.
[79] Ibid., 73.
[80] Suk, *Radúz a Mahulena*, 28.



Příklad 6

Zatímco motiv z první písně vytváří v Sukovu zpracování dramatický efekt intervalovými skoky a tečkovaným rytmem, melodie *Dosti som sa nachodil* se hodila modálními prvky, které navozují baladickou náladu – melodie Mahuleniny písně v g moll obsahuje dórskou sextu *e* a zvětšenou kvartu *cis,* která vytváří zvětšenou sekundu mezi III. a IV. stupněm. Sádecký již nezmiňuje, že Suk druhou píseň a její modální intervaly použil i v hlavním tématu předehry k 2. dějství (příklad 7).[81] Jejich pomocí docílil účinného baladicko-dramatického napětí, které se harmonicky zračí zvláště ve zvětšené sekundě *b – cis* a v pocitu neuzavřenosti – velká sexta *e* společně s tónem *f* působí dojmem, jako by téma stále spočívalo na II. stupni tóniny F dur nebo subdominantě tóniny d moll, i když reálně je v g dórské se zvýšeným IV. stupněm.



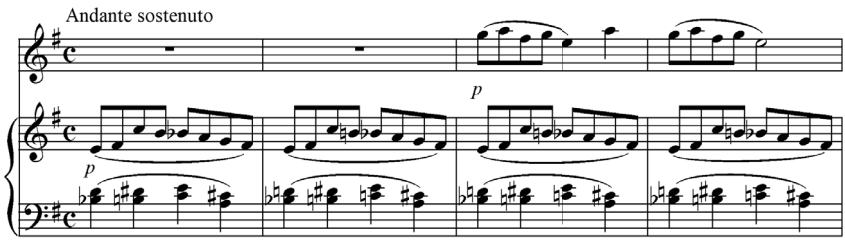
Příklad 7

Tolik jen některé dílčí příklady toho, čím Suk v *Radúzovi a Mahuleně* nově inspiroval svůj projev – nemluvě o roli orchestrální barevnosti, která je pověstnou složkou jeho lyrického fondu. Výrazové prostředky tohoto díla se staly základem i pro další Sukův vývoj. Řadu příkladů popisuje opět Sádecký: sbory na texty slovanských lidových písní (*Deset zpěvů pro ženský sbor a klavír na čtyři ruce*, 1899, *Čtyři zpěvy pro mužský sbor na texty srbských lidových písní*, 1900, *Tři zpěvy pro smíšený sbor*, 1900), *Čtyři skladby pro housle a klavír* (1900), *Dumku* ze *Suity pro klavír* (1901), scénickou hudbu k Zeyerově legendě *Pod jabloní* (1901), *Fantazii g moll pro housle a orchestr* (1902–1903).[82] *Deset zpěvů* úzce souvisí s *Radúzem*.

[81] Ibid., 23–24.
[82] Sádecký, *Lyrismus*, 282–321.

Nalezneme v nich řadu podobných slovanských prvků i kreseb různých emocionálních situací, ale i užití motivu sboru *Ó mladosti* z *Radúze* ve třetím zpěvu *Zomreš ty, zomrem ja* nebo další zpracování písně *Dosti som sa nachodil* ve vedlejší myšlence prvního zpěvu *Žal*.[83]

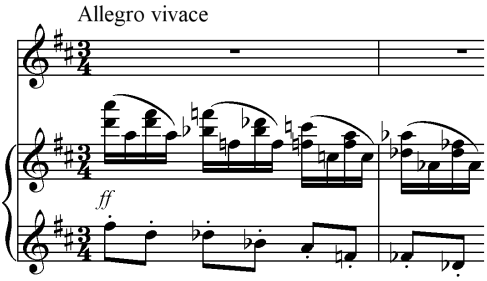
Čtyři skladby pro housle a klavír částečně navazují na dvořákovský okruh slovanských inspirací, ale v jejich dekadentně temném výrazu se ozývají nové, Dvořákovi nepodobné prostředky. V 1. skladbě *Quasi ballata* jsou nápadné nezpěvné intervaly, které na začátku hlavní myšlenky vytvářejí disonantní prvky v jinak tradičním tonálním postupu v e moll (příklad 8).[84]



Příklad 8

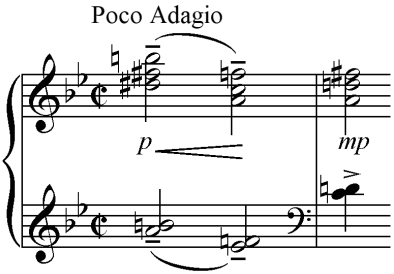
Těžko říci, zda je náhoda, že rozsah úvodního trojzvuku je zvětšená kvarta, která je následována zvětšenou kvintou – přesně jako v hlasu smutečních surem z *Radúze a Mahuleny*. Osobitost 3. kusu dumkového rázu, *Un poco triste*, detailně popisuje Sádecký,[85] výrazný je zvláště frygický akord na druhé době v hlavní myšlence.[86] 4. skladbu s názvem *Burlesca* otevírá v divokém tempu jakýsi spirálovitě sestupný sled akordů, který je založen na půltónových sestupných krocích prim a tercií kvintakordů a kolísání mezi dur a moll: D dur – b moll – F dur atd. (příklad 9).

[83] Ibid., 290–294.
[84] Josef Suk, *Four Pieces for Violin and Piano: Volume I* (London: N. Simrock – Richard Schauer, po 1952?).
[85] Sádecký, *Lyrismus*, 318–319.
[86] Josef Suk, *Four Pieces for Violin and Piano: Volume II* (London: N. Simrock – Richard Schauer, po 1952?).



Příklad 9

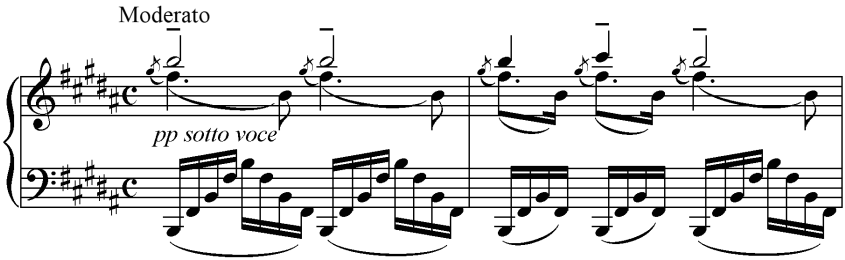
Zmiňme ještě alespoň dva příklady toho, jak specifický náladový kolorit inspiroval Suka k harmonickým prvkům Dvořákovi již nepodobným. První z nich obsahuje hudba k Zeyerově legendě *Pod jabloní*, která v harmonické a orchestrální barevnosti ještě rozšiřuje styl hudby k *Radúzovi a Mahuleně*. Pro kresbu „rajské" nálady *Sboru blažených* užil Suk volných barevných sledů sekundakordů, tedy prostředku blízkého impresionismu (příklad 10).[87] První dva jsou navíc od sebe vždy vzdáleny o tritonus, který byl zřejmě jeho oblíbenou disonancí.



Příklad 10

Za impresionistický výrazově i obsahově lze označit sled prázdných souzvuků (H dur s vynechanou tercií) na začátku skladby *V poledne* z cyklu *Letní dojmy* (1902; příklad 11).[88]

[87] Josef Suk, *Pod jabloní: dramatická legenda o šesti obrazech na slova Julia Zeyera: klavírní výtah s textem*, ed. Karel Šolc (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945), 80.
[88] Josef Suk, *Letní dojmy, op. 22b: tři skladby pro klavír* (Praha: Mojmír Urbánek, 1939).



Příklad 11

Nicméně Sukovo vyzrávání se odehrávalo také na poli formy a vůbec pojetí koncertní instrumentální skladby. Suk sám v dopise Otakaru Šourkovi komentuje skepticky své rané symfonické pokusy – připomeňme jeho postoj k ouvertuře *Pohádka zimního večera* a *Symfonii E dur*; o symfonii píše, že si v ní dal za úkol dokonale zvládnout klasickou techniku a výsledek neznamenal o nic méně ani více: „divím se sám, jak je to vše přesné, jako kdyby to dělal profesor na berlínské ‚Hochschule' – ale tato přesnost je hlavní ctností toho díla. (Až na scherzo později psané.)"[89] Jako svou další orchestrální skladbu absolutní hudby píše *Fantazii g moll pro housle a orchestr* a k problému obsahu a formy už přistupuje docela jinak.

Vyhnul se tradiční třívěté formě koncertu a zpracoval zhuštěnou jednovětou kompozici, která na ploše něco přes 20 minut soustředí architektonicky důmyslným způsobem kontrastní materiál. Výstižně se vyjádřil Vítězslav Novák, že se Suk po první symfonii zcela oddal subjektivnímu lyrismu a utvářel si po svém formu velkých orchestrálních skladeb.[90] Klasické postupy se ve *Fantazii g moll* spřádají se subjektivním lyrismem, kříží se tu různé formové principy (sonátová forma, variace, rondo), obsahově vládne kolísání nálad od baladické dramatičnosti, která celou skladbu rámuje, po prostou slunnou melodii *Andante con moto* a burleskní *Allegro giocoso*. V motivické práci kombinuje Suk prvky monotematismu s polytematismem. Jednovětou architektonikou předjímá svá pozdní velká díla.[91] Na druhou stranu se ve *Fantazii g moll* opět ozývá dvořákovský výraz. Hlavní téma[92] je melodickým nápadem příbuzné například s hlavním tématem první věty Dvořákova *Violoncellového koncertu h moll*. Pro rapsodickou dramatičnost Sukovy myšlenky však platí tatáž slova, která Sádecký

[89] Vojtěšková, *Josef Suk: dopisy,* 218–219.
[90] Novák, *O sobě a o jiných*, 308.
[91] Charypar, „Smyčcový kvartet č. 2," 38–42. Zde jsem podal stručnou analýzu tematické struktury a srovnání architektoniky díla se Sukovým rovněž jednovětým *Smyčcovým kvartetem č. 2*.
[92] Josef Suk, *Fantasie pro housle a orchestr: op. 24: klavírní výtah*, ed. Karel Šolc (Praha: SNKLHU, 1961).

napsal o *Serenádě Es dur*: Suk se odlišuje „prudším emocionálním zvrásněním hudebního toku."[93] Jeho myšlenka je neperiodická, má recitativní rysy a zhuštěně exponuje dva kontrastní motivy.

Jestliže *Fantazie g moll* nově řeší konfrontaci a stmelení kontrastního materiálu, pak *Fantastické scherzo* přineslo vznět nové imaginace. Suk sám, jak již bylo řečeno, považoval tuto skladbu za pouhou hru s tóny.[94] V tom mu můžeme dát za pravdu, ovšem bez onoho despektu – naopak právě rozpoutaná fantazie, pestrá hra rytmů a nevšedních nástrojových barev byl další krok na cestě k plné samostatnosti, předzvěst budoucího výrazového světa jeho hudby, již vzdáleného Dvořákovi. Sukovi vadilo, že tu motivy jen „lepil" a nerozpakoval se dělat repetice, stále opakovat již řečené. Nicméně jakkoli si zjednodušil problém formy, v obsahu předznamenal fantaskní scherza ze svých pozdějších děl (*Asraela*, *Pohádky léta*). Vezměme si jen v úvodu (než nastoupí hlavní melodie) lapidární groteskní motivy, kterými spolu hovoří různé nástroje v měnícím se rytmu[95] – porovnání s prvním dílem scherza *V moci přeludů* z *Pohádky léta* (od č. 2 partitury – *Vivacissimo*)[96] svědčí o podobném typu barvitého „groteskního tance", i když v odlišných výrazových prostředcích.

Symfonická báseň *Praga* pak byla pro Suka příležitost uplatnit ve velké symfonické skladbě své dosavadní výdobytky, ať už jde o individuální řešení velké formy, bohaté využívání možností orchestru nebo lyricko-dramatický účin, který zde opět (po dvou dílech absolutní hudby) prostředkuje vztah hudby k mimohudebnímu námětu. Teze Jana Miroslava Květa, že *Praga* je „studií monumentality",[97] vcelku vystihuje logiku Sukova vývoje – Suk si tu po předchozím hledání v oblasti formy a obsahu vyzkoušel monumentální programní symfonismus, u kterého už pak zůstal. Možná tu již působil příklad robustních symfonických básní Richarda Strausse, který měl pro formování tzv. české moderny počátku 20. století velký význam.

Rozsah této studie neumožňuje podrobnější analýzu všech oblastí, ve kterých se formování Sukova tvůrčího typu odehrávalo, včetně důležité tvorby klavírní, kterou souborně monograficky zpracoval Oldřich Filipovský.[98] Nicméně i výše načrtnuté příklady ukazují, jak si Suk ono dvořákovské pole od počátku osíval po svém a jak se skrze učitelovy vlivy dralo na světlo – spontánní inspirací i tvůrčími zápasy – to, v čem se vyhraňoval jako svébytný typ od Dvořáka odlišný: nová

[93] Sádecký, *Lyrismus*, 20.
[94] Vojtěšková, *Josef Suk: dopisy*, 220.
[95] Josef Suk, *Fantastické scherzo, op. 25: partitura*, ed. Vlastimil Musil (Praha: Supraphon, 1972).
[96] Josef Suk, *Pohádka léta: hudební báseň pro velký orchestr: partitura*, ed. Karel Šrom (Praha: Supraphon, 1974), 103.
[97] Květ, „Josef Suk: život a dílo," 157.
[98] Oldřich Filipovský, *Klavírní tvorba Josefa Suka: rozbory a výklad* (Plzeň: Theodor Mareš, 1947).

barevnost, individuální výstavba linie, přirozený sklon k jemně prokreslenému lyrismu, nové výrazové inspirace, cesta k novému řešení formy; a konečně, umělecká subjektivita, která korespondovala s uměním „fin de siècle".

Po nových cestách

Vše, co Suk dosud probojoval, se zúročilo ve velké skladbě, která otevírá jeho nové období – v symfonii *Asrael* (1905–1906). Podnět jejího vzniku (Dvořákova a Otilčina smrt) poskytl Sukovi pro kvality jeho lyrismu lidsky tragickou, ale z čistě uměleckého hlediska jedinečnou látku. Byla to příležitost zpracovat obsah nové závažnosti ve složité formě velké cyklické skladby. *Asrael* je jasně dílo romantického slohu, zároveň však první, ve kterém již Václav Štěpán popsal podstatu Sukova pozdějšího myšlení. Charakterizoval ji jako volné formování hudební myšlenky v těsném sepětí se subjektivně citovými impulzy; poukázal na to, že Suk je označován za subjektivistu na základě osobních námětů skladeb, ale jádro věci tkví v hudební řeči, nikoli v námětech.[99] Konstatoval u Suka zvláště stavebnou a metrickou volnost melodického myšlení a tíhnutí k volné polyfonii, která vyniká melodickou svobodou každého hlasu (zároveň však schopnost maximálního výrazového účinku polyfonie vázané), to vše při zachování organičnosti tvaru v detailu i celku.[100] Sukovo melodické myšlení přirovnal k volnému verši.[101] „V jeho volné, nepravidelné metrice, v neschematické rytmice, v prudkém střídání vzestupů a poklesů, v tom všem je tolik typického pro melodiku řeči, pro obrys stylizovaného gesta, že někdy mimoděk u něho čekáme, kdy hudba promluví lidskými slovy, pohne se viditelným vlněním."[102] Následoval rychlý vývoj Sukových vyjadřovacích prostředků, který vedl až ke složitým strukturám pozdních děl.

Štěpánův soubor studií, vydaný v knize *Novák a Suk*, přinesl dosud nejdůkladnější analýzu Sukova podvořákovského stylu. Jsou však psány ještě za Sukova života a nemají odpovídající protějšek v pozdější literatuře, podobně jako Sádeckého *Lyrismus*. Nalezneme pouze roztroušené dílčí studie, a i ty mnohdy reprodukují starší literaturu, jak poznamenala Jarmila Gabrielová; další problém, na který upozornila, je naprostý nedostatek analytických srovnání se světovými skladateli, který by Suka zasadil do kontextu nejen české hudby.[103] I Štěpán se v tom omezil na drobné zmínky. V menších biografických statích mají pasáže

[99] Štěpán, *Novák a Suk*, 187–192. V tomto smyslu je nedorozuměním, když je u Suka subjektivismus popírán tím, že se v dílech nezabýval jen sám sebou, ale obecně platnými idejemi.
[100] Ibid., 192–225.
[101] Ibid., 141.
[102] Ibid., 192.
[103] Gabrielová, *Die Orchestrationstechnik,* 39.

o Sukově pozdější tvorbě často nepochopitelně jednostrannou podobu vyprávění o námětech, z něhož se nedozvíme téměř nic o hudbě.

Štěpánovy studie vynikají metodou, pro niž jej Jaroslav Volek označil za prvního průkopníka moderní strukturální analýzy.[104] Štěpán se nevzdává obsahového výkladu hudby (právem, protože většina Sukových děl tohoto období je prokazatelně spojena s mimohudebními inspiracemi či náměty), ale klíčem k dílu je mu analýza kompoziční techniky a formy, kterou považuje za neodlučitelnou od obsahu. Chce postihnout to, co strukturu a obsah pojí v jednotu.[105] Jeho metoda je bezpečně ukotvena v hudebně technické erudici, ale nevyhnula se úskalí přílišné hermeneutiky, vyjádřené někdy až básnickými obraty. Tento jev kriticky komentoval Miloš Štědroň v konferenčním příspěvku „K metodě analýzy v novákovských studiích Václava Štěpána", kde se zmínil i o Sukovi.[106] Štěpánovy stati přinesly řadu opravdu podstatných postřehů a zůstávají dodnes základní literaturou o problematice, podobně jako Sádeckého *Lyrismus*. I jejich hudebně analytickou složku by však bylo třeba nově reflektovat a některé teze konkrétněji podepřít nebo revidovat.

Moderní, souborná, dostatečně komparativní a kontextuální, metodologicky ucelená analýza Sukovy podvořákovské tvorby zůstává nesplněným úkolem sukovského bádání. Pro jednu kapitolu ze studie je to mikrokosmos příliš složitý a jednotlivá díla příliš náročná. Nestačí poukázat na určité individuální rysy tradičně ukotveného myšlení, jako je ranější Sukova tvorba ukotvena ve dvořákovských základech. To, co Suk na tradičních základech rozvíjí po *Asraelu*, už podstatně směřuje k novému myšlení.

Připomeňme si Helfertův výklad, podle něhož je jádrem Sukova vývoje smysl pro autentickou zvukovou představu a individualizaci hlasů.[107] Na počátku 20. století podněty soudobých proudů Sukovi otevřely nové výrazové a tektonické možnosti, jimiž mohl toto umění rozvíjet. Podle *Dějin české hudební kultury 1890–1945* je dokonce (kromě Janáčka) prvním českým skladatelem, který se rozloučil s tradiční cestou pozdního romantismu a zkoušel nové možnosti melodie, rytmu, témbru, dynamiky, agogiky i harmonie jako potenciální nové stimuly napětí, neboť „funkčně bohatě rozmnožované prostředky harmonie mu stále méně dostačovaly jako hlavní nositel vnitřního napětí moderního, psychologicky

[104] Jaroslav Volek, „Václav Štěpán – průkopník sémantické analýzy hudby," *Opus musicum* 11, č. 9 (1979): 257–263.
[105] Štěpán, *Novák a Suk*, 185–187.
[106] Miloš Štědroň, „K metodě analýzy v novákovských studiích Václava Štěpána," in *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka 16* (Praha: Česká hudební společnost, 1990): 27–32.
[107] Helfert, *Vybrané studie I*, 231.

komplikovaného člověka nového století."[108] Přitom v týchž *Dějinách* čteme, že Sukovy partitury „prozrazují sice svého autora jako současníka impresionismu a Richarda Strausse, tyto vlivy však nepřevážily tolik, jako například u Vítězslava Nováka […]."[109] Nicméně i u Suka je třeba věnovat pozornost zvláště kontextu Straussových symfonických básní, uvědomíme-li si robustnost Sukových, expresivitu, monumentalitu a barevnou bohatost jeho podvořákovského orchestrálního stylu i programní obsahy s autobiografickými rysy.[110] Předpokládáme-li Straussův význam pro formování Novákova orchestrálního stylu, nemůžeme totéž u Suka podcenit, vyžaduje to však analýzu. Totéž platí o impresionismu i možných jiných světových podnětech.

Helfert označil Nováka za hlavního, kdo vnesl do české hudby na počátku 20. století perspektivy moderních proudů.[111] Všimneme-li si u Nováka jak orchestrálních děl, korespondujících už se Straussem nebo impresionismem (*O věčné touze*, 1903–1905), tak i přetváření tradičních forem (dvouvětá *Sonata eroica*, 1900, jednověté *Trio quasi una ballata*, 1902), lze konstatovat, že byl první z tehdy vlivných českých skladatelů, kdo otevřel české hudbě nové myšlení. Suk však jen několik málo let nato dospěl k prostředkům, které podstatněji rozrušují tradiční struktury, jsou expresivnější, více překračují klasické principy hudebního krásna než Novákovy. Snad proto je v *Dějinách* označen za prvního, kdo zkoušel nové možnosti jednotlivých parametrů výrazu (viz výše).

Pro ilustraci je výstižné porovnání jejich 2. smyčcových kvartetů.[112] Odlišnosti odpovídají tomu, jak Václav Štěpán popsal rozdíly mezi Novákem a Sukem vůbec.[113] Výstavba myšlenek v Novákovu *Smyčcovém kvartetu č. 2 D dur* (1905) zachovává klasickou pravidelnost, korespondující větné celky o stejném počtu taktů, je i metricky pravidelnější, ať už je řeč o tématu fugy (1. věta), nebo myšlenkách 2. věty (od č. 2, 7 a 13 partitury).[114] Suk v jednovětém *Smyčcovém kvartetu č. 2* (1910–1911) komponuje z valné části asymetrické a neperiodické myšlenky, strukturálně velmi složité a často značně metricko-rytmicky proměnlivé (hlavně

[108] Jaroslav Jiránek, Karel Risinger a Jarmila Doubravová, „Formování stylů," in Jiří Bajer et al., *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, díl I.: 1890–1918* (Praha: Academia, 1972), 223.
[109] Sádecký a Lébl, „Josef Suk," 155.
[110] Tyto autobiografické rysy popsal sám autor v projevu v Českých Budějovicích. Květ, *Živá slova*, 117–118.
[111] Helfert, *Vybrané studie I*, 225.
[112] O analýzu Sukova 2. kvartetu i jeho porovnání s Novákovým jsem se pokusil ve své diplomové práci: Charypar, „Smyčcový kvartet č. 2," 19–30, 67–69.
[113] Štěpán, *Novák a Suk*, 11–13.
[114] Vítězslav Novák, *Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell: Op. 35: Partitur* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906).

myšlenky krajních dílů, ve středním najdeme periodické, viz č. 39–41 partitury).[115] Novák vychází z tradice německé imitační polyfonie, jeho harmonie je přehlednější a předvídatelnější a její tonální ukotvení ihned zřejmé. Suk pracuje zhusta s volným pohybem hlasů, ve kterém mění harmonie velmi rychle a vytváří kaleidoskop průběžných útvarů, které zastírají tradiční tonální základ; často rychle moduluje, ale rád relativizuje tonální určitost volným pohybem hlasů i tam, kde setrvává v téže tónině; pracuje se silně expresivními zlomy a kontrasty v dynamice, rytmu, metru, harmonii i intervalech (ostré skoky vedle půltónových postupů). Odlišný ráz má adagiové téma středního dílu (viz č. 41 partitury), klidné a tradiční, ale jinak tyto znaky v celém kvartetu převládají. V Novákově tektonice více dominuje konstrukce, v Sukově svoboda pohybu. Přitom Suk vtiskl kvartetu pevně semknutou formu; její členění, způsob sepětí stavebných celků a spleť motivických vztahů jsou však velmi složité a orientace ve struktuře zpočátku obtížná.

Suk tu jednovětou formou zpracoval výrazový svět, ke kterému do značné míry dospěl už v klavírním cyklu *Životem a snem* (1909).[116] V něm již jsou přítomny tytéž znaky expresivních, často nečekaných postupů, ve kterých i při zachování tradičního základu vládne svoboda pohybu – např. nezvyklé intervalové skoky, protihlasy a akcenty na poslední osmině v 1. skladbě (sarkastické pokřivení polky), těkavý neklid v rychle proměnlivé harmonii, rytmu i dynamickém průběhu 2. skladby, harmonicky a dynamicky vyhrocené gradace 4. a 7. skladby, ve veselé 6. skladbě metrické nepravidelnosti a rozmarná agogika, spojená s vybočováním z tóniny, nebo pestrý kaleidoskop motivů, které jako jakousi snovou féerii exponuje 9. skladba.[117]

Jak v hudebním romantismu potřeba pronikavě vyjádřit psychologické napětí vedla k markantnímu rozrušování tradičních struktur, dospěl jeho vývoj až před práh expresionismu. Suk tento práh nepřekročil, protože zůstal věren tonalitě, terciové harmonii a tematismu. Nicméně například porovnání jeho *Smyčcového kvartetu č. 2* se Schönbergovým *Smyčcovým kvartetem č. 1 d moll* (1904–1905) svědčí o Sukově vnitřní blízkosti onomu zesílenému subjektivně výrazovému napětí, které v Schönbergově rané tvorbě předpovídalo rozpad tonality.[118] Kolem roku 1910 byl Suk jediný z českých skladatelů kromě Otakara Ostrčila, koho lze takto uvést do kontextu Arnolda Schönberga, i když jen ve vztahu k jeho ještě

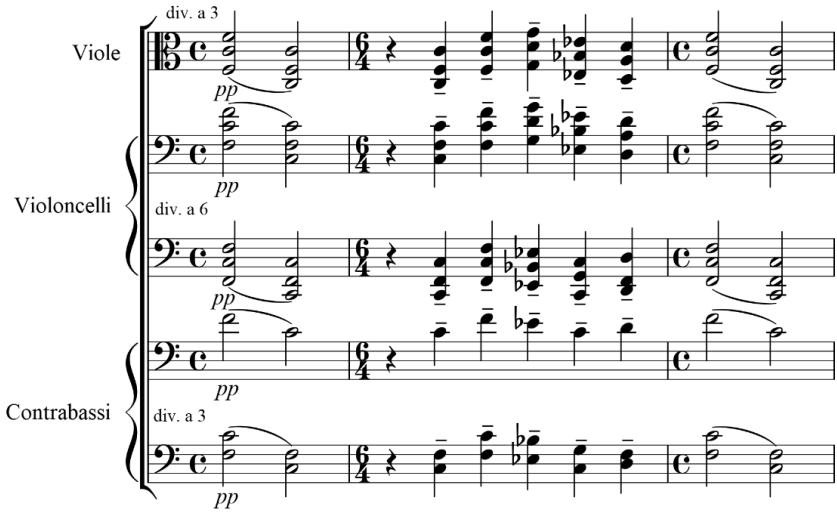
[115] Josef Suk, *Smyčcový kvartet č. 2: op. 31: urtext* [partitura], ed. Zdeněk Nouza (Praha: Bärenreiter, 2015).
[116] Josef Suk, *Životem a snem: op. 30 pro klavír: urtext,* ed. Jarmila Gabrielová (Praha: Bärenreiter, 2015).
[117] Podrobně viz Štěpán, *Novák a Suk*, 163–184, a Filipovský, *Klavírní tvorba Josefa Suka*, 177–238.
[118] Charypar, „Smyčcový kvartet č. 2," 78–81. Zde jsem se pokusil o charakteristiku řady pozoruhodných příbuzností a zároveň odlišností mezi Schönbergovým 1. a Sukovým 2. kvartetem.

tonálnímu období. Schönbergovo a Bergovo zaujetí pro Sukovu tvorbu, o kterém se zmiňuji v první kapitole, v této souvislosti nepřekvapuje.

Mnohem více se však hovoří o Sukovu impresionismu. Před rokem 1905 jeho barevná fantazie jen těžko souvisela s francouzskými impresionisty, ale později už mohla.[119] Relativně nejvíc příbuzností s Debussym nalezneme v *Pohádce léta* (1907–1909), mohl se tu projevit i ohlas např. *Faunova odpoledne*. K rozvolněné linii tíhl Suk odjakživa, ale nikdy předtím nerozvíjel takové plochy otevřeného a volně tvarovaného toku hudby jako zde (zvláště v krajních větách). S periodicitou i symetrií tu přitom pracuje (např. úvodní myšlenka *Poledne* a střední díl scherza *V moci přeludů – Andante*[120]). Impresionistická je barevná role bohaté harmonie (srov. např. účinek obratů septakordů, nónových a tercdecimových akordů na začátku č. 1 partitury *Noci*) a nově odstíněné orchestrální palety (např. *Andante sostenuto* v č. 39–41 partitury 1. věty: houslové sólo, doprovázené rozklady harfy za proměn „světla a stínu" – od svítivých fléten přes sordinované žesťové nástroje po temné témbry smyčců). Všimněme si impresionistických paralelismů prázdných kvint a oktáv (např. hlavní téma *Poledne* od 1. taktu, třetí téma *Noci* od taktu 75, viz příklad 12), častých hypnotických prodlev, metricko-rytmicky nepravidelných úseků (např. v průběhu celé 1. věty) a volného pohybu hlasů, který místy zastírá tonální určitost.

Ve třetím tématu *Noci* Suk v taktu 76 (2. takt příkladu 12) rozdělil společný postup paralelních kvint a oktáv do dvou vrstev, jejichž souzněním utvořil dva septakordy (tvrdě velký a měkce malý). Podle Václava Štěpána rád pracoval s kontrapunktem celých harmonií a vytvářel tak svůj osobitý způsob polyfonie.[121] Výrazně vertikální a témbrový účinek tohoto místa je ovšem z rodu snad nejryzejšího impresionismu u Suka vůbec. Později Suk tento směr opouštěl,[122] ale volné utváření hudebního toku a bohatou proměnlivost harmonií a barev dále rozvíjel.

[119] Poprvé byl v Praze Debussy uveden roku 1905 – František Neumann přivezl z Paříže partituru *Faunova odpoledne* a provedl ji s Českou filharmonií. Lébl, „Názorové boje a vývojové tendence," 120.
[120] Suk, *Pohádka léta*, 73 a 135.
[121] Štěpán, *Novák a Suk*, 136.
[122] Jiránek, Risinger a Doubravová, „Formování stylů," 223.



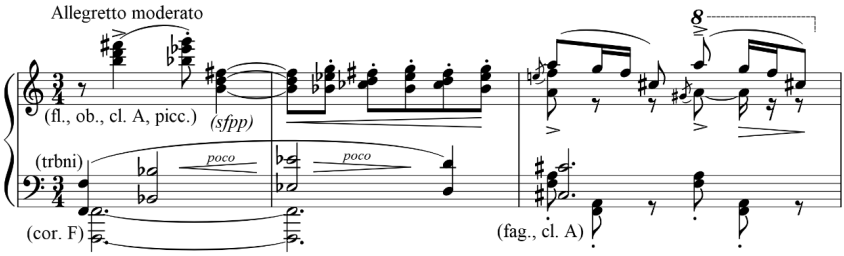
Příklad 12

Nicméně nelze říci, jakou měrou se v tom všem odrazil francouzský vliv. Ve sledech prázdných kvint a oktáv Suk spíše navázal na svou již zmíněnou skladbu *V poledne* z *Letních dojmů* z roku 1902 (příklad 11). K volnému lyrizovanému vedení hlasů, prodlevám a jemné hře vynalézavých barev tíhl již dávno. Ale i pokud tu měl podíl vlivu francouzský impresionismus, je mu poměrně vzdálen Sukův slohový kontext i podoba, jakou u něj zmíněné prvky mají. Sukův sloh má tematickou strukturu na pozadí tradičních forem;[123] jeho myšlení je mnohem lineárnější než Debussyho, zhusta volně polyfonní; prostředků jako celotónové stupnice nebo paralelismů zdaleka neužívá tak podstatně. Robustní orchestrální zvuk a vyhrocené dynamické rozpětí se liší od křehkého zvuku Debussyho skladeb (srov. už gradaci hlavního tématu 1. věty, která vrcholí v č. 5 partitury), rovněž expresivně fantaskní svět scherza *V moci přeludů* a bolestný osobní námět přibližují *Pohádku léta* spíše sféře mahlerovské, i když její hudební jazyk Mahlera nepřipomíná.

Tak či onak znamenala výrazný Sukův posun od tradice 19. století k nové expresivitě. Všimněme si třeba č. 11 partitury 1. věty. Nad melodií v B dur a prodlevami na F_1/F se s akordem Es dur střídá disonující h moll (na třetí čtvrtce prvního taktu navíc zvýrazněné pokynem *sfpp*). Pro ilustraci stačí transkripce dechových nástrojů do dvou osnov (příklad 13). Smyčce doplňují na stejných

[123] Charypar, „Smyčcový kvartet č. 2," 47–50.

akordech synkopické úsečné figury a staccata. Metrická nepravidelnost a rytmická pestrost myšlenky je další ukázka Sukova příspěvku k české moderně.



Příklad 13

Jeho přirovnávání k Mahlerovi je rovněž časté. Vladimír Karbusický napsal studii o jejich duchovní příbuznosti, kterou spatřuje v tragickém a filozofickém obsahu zralých děl (témata smrti a duchovní katarze), ve volné skryté programnosti, v pozitivním vztahu k triviální hudbě, v lásce k lidové hudbě a přírodě, v symfonických formách.[124] *Slepé hudce* a *V moci přeludů* z *Pohádky léta* přirovnává k Mahlerově hudbě a upozorňuje na jeho údajné zaujetí *Fantastickým scherzem*, možná i *Asraelem*, a úmysl provést *Pohádku léta*; podle všeho to byl Mahler, kdo do jejího korekturního archu ve Vídni připsal poznámku: „Smrti, přijď jen tiše!" která pak Suka inspirovala ke stejnojmenné skladbě z klavírních *Ukolébavek*, věnované neznámému pisateli – podobné poznámky obsahuje partitura Mahlerovy nedokončené 10. symfonie. Podle Karbusického mohl také Schönberg považovat Suka (jehož díla prováděl ve svém „Vereinu") za „ideálního pokračovatele Mahlerova dědictví." V tomto bodě lze souhlasit, uvědomíme-li si již zmíněnou Sukovu blízkost předstupni expresionismu, který u mladého Schönberga souvisel právě s Mahlerovým vlivem.

Rozdíly mezi Sukem a Mahlerem však nelze přehlížet a některé Karbusického příměry jsou problematické. Sukovo myšlení není zdaleka tak rozložité, směřuje naopak ke zhuštění (od hodinové pětivěté symfonie po čtyřicetiminutové jednolité kompozice), jeho vztah k triviální hudbě nemá konstitutivní roli v orchestrálním stylu jako u Mahlera (srov. Mahlerovy parodie pochodů v symfoniích apod.), Karbusického tvrzení, že *Epilog* je „subtilně věrná podoba Mahlerovy Osmé, instrumentálně pak Deváté," také vychází spíše z diskutabilní duchovní příbuznosti než stylových rysů. Mezi soustředěností a zhuštěností *Epilogu* a gigantickou pompou Mahlerovy 8. symfonie zeje propast. Karbusický vůbec pomíjí

[124] Vladimír Karbusický, „Josef Suk a Gustav Mahler," *Opus musicum* 22, č. 8 (1990): 245–251.

aspekty výstavby myšlenek (periodicita a symetrie nebo opak), harmonického myšlení, polyfonie apod., které je třeba analyzovat.

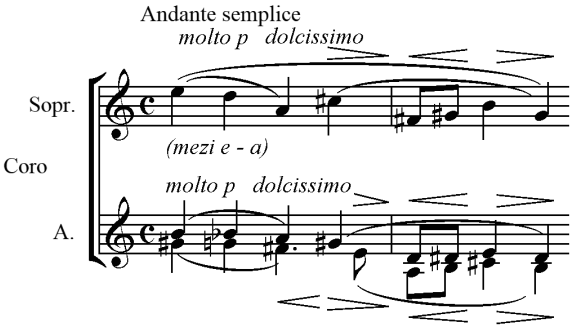
Lze konstatovat, že stylový vývoj, který Suk zaznamenal po Dvořákově smrti během pouze šesti let a na pěti dílech až po *Smyčcový kvartet č. 2*, měl intenzitu skutečného přerodu. Vedle jiných výše zmiňovaných prvků je zvlášť důležitá proměna orchestrace, o které napsala studii Jarmila Gabrielová,[125] nejrůznější mísení témbrů s bohatým užíváním divisi a sól kombinovaných s tutti. Poznatek Gabrielové, že v instrumentaci symfonické básně *Zrání* (1912–1917) převládají plochy relativně tradičního tutti,[126] přitom naznačuje, že (jak ostatně uvádí Štěpán[127]) barevná bohatost Sukovy hudby v ní netkví tolik, jak se zdá, zásadní vliv na ni má jeho styl polyfonie a harmonie. Nicméně právě o této skladbě se psalo, že Suk dospěl „až k principu relativně autonomní témbrové dramaturgie, poprvé v české hudbě a ve zřetelné neodvislosti od francouzského impresionismu či orchestrální palety straussovské."[128] Instrumentace je tamtéž označena za jeden z jeho největších přínosů české moderně. Ve *Zrání* k ní užil obrovského aparátu, který na 17 taktů ke konci skladby (č. 88 partitury[129]) zapojuje i malý ženský sbor na prázdný vokál. Osobité barevné bohatství zvuku *Zrání* bylo už po premiéře označováno za geniální.[130]

Zrání má v Sukově tvorbě význam ideální stylové syntézy, ve které se zúročilo vše, k čemu dospěl.[131] Harmonii *Zrání* označil Emil Hradecký za „nejvyšší skutečně dosažený stupeň organického domýšlení tradiční harmonické zákonitosti;" podle Hradeckého se v něm „spojují nejvyvinutější formy harmonicky založené hudební řeči s dokonalou čistotou vedení hlasů, vynikajícím polyfonním myšlením, opojivým zvukovým kouzlem a živelnou silou melodické vynalézavosti."[132] Ještě dále šel Suk v *Epilogu* (1920–1933). Nejde jen o to, že zapojil i velký vokální aparát, který zpívá na text i bez textu (tři sólové hlasy a dva sbory), ale především o složitost struktury. Podrobná analýza *Epilogu* na úrovni Štěpánových studií dodnes chybí a zůstává velkým dluhem Sukovi (Štěpán už ji pro zrakové postižení nemohl zpracovat). Podrobnější stati o něm tehdy napsal jen Jan Miroslav Květ – tradiční výklad před premiérou[133] a stať ve své velké sukovské biografii.[134]

---

[125] Gabrielová, „Die Orchestrationstechnik."
[126] Ibid., 57–58.
[127] Štěpán, *Novák a Suk*, 143.
[128] Sádecký a Lébl, „Josef Suk," 156.
[129] Josef Suk, *Zrání, op. 34: symfonická báseň pro velký orchestr: partitura*, ed. Karel Šrom (Praha: Supraphon, 1967).
[130] [Antonín Šilhan], „Sukovo ‚Zrání'," *Národní listy* 58, č. 120 (1918): 4.
[131] Štěpán, *Novák a Suk*, 260–305.
[132] Hradecký, *Úvod do studia tonální harmonie*, 174.
[133] Jan Miroslav Květ, „Epilog, vrcholné dílo Josefa Suka," *Tempo* 13, č. 4 (1933): 97–104.
[134] Květ, „Josef Suk: život a dílo," 213–219.

Struktura *Epilogu* se jeví jako nejzazší realizace principů Sukova podvořákovského myšlení. Např. *Andante semplice*, které začíná 2 takty před č. 26 partitury ženským sborem beze slov (příklad 14),[135] má typické znaky: polymelodika, jež vyniká individualizací hlasů s volnými harmonickými spoji a členitou pohybovou složkou – metrum je zcela nepravidelné, rytmus se po počáteční koordinaci hlasů stále více komplikuje, objevuje se vertikální polyrytmika (např. od strany 59 partitury rozsáhlá souběžná vrstva v triolách); myšlení ve více současných pásmech vede k uvolnění tonality a vrcholí dvěma vyhrocenými gradacemi s hutnou fakturou.



Příklad 14

Neobyčejná intenzita a mnohost souběžného dění, která graduje v až horečných vrcholech, charakterizuje celou skladbu. Výraz úsilí o velkou duchovní katarzi[136] tu nespočívá v gigantické pompě, ale v soustředěné důsledné polyfonii, která si vysloužila Helfertův obdiv jako „mistrovská komplikace, spojená s nevysýchající zpěvností, připomínající poslední kvarteta Beethovenova."[137] Došla tu dotvoření vícevrstevnost Sukova myšlení, o které čteme od Sádeckého a Lébla: někdy samostatné hlasy „přinášely celé nebo částečné harmonické vybavení s sebou: zejména v těchto místech se Sukova faktura komplikovala natolik, že z vlastních východisek dosahovala až k mezním hranicím tonality a stýkala se tak volně s tvorbou mladého Schönberga."[138]

[135] Josef Suk, *Epilog, op. 37: symfonická skladba pro orchestr za účasti velkého a malého smíšeného sboru, sopránového, barytonového a basového sóla: partitura* (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1939). Jan Miroslav Květ ve výkladu dle informací autora tuto část nazval *Píseň matek*. Květ, „Epilog."
[136] Charypar, „Náboženské motivy," 61–62.
[137] Vladimír Helfert, „Řeč prof. dr. Vladimíra Helferta," *Tempo* 13, č. 5 (1934): 134.
[138] Sádecký a Lébl, „Josef Suk," 156.

Nedostatek analytické literatury nejen o *Epilogu*, ale o autorovi vůbec, neodpovídá Sukovu významu pro českou hudbu doby „fin de siècle" a počátku 20. století. Už projev, který přinesla 1. věta *Pohádky léta* z roku 1907, byl v české hudbě v mnohém tak nový, že Suk rozhodně nebyl méně inovátorem než Vítězslav Novák. Při rychlosti Sukovy progrese je nepochopitelné, že byl označován za nenápadně se vyvíjejícího, umírněného tradicionalistu. Ke svým inovacím dospěl nejen „intuitivně", ale i zápasem o nový výraz, hledáním nových prostředků, experimentováním s formou (zvláště ve *Smyčcovém kvartetu č. 2*), úsilím o nový tvar. Už od *Radúze a Mahuleny* lze pozorovat nepřetržitý a dalekosáhlý vývojový oblouk, ve kterém nalezl pro každé velké dílo nové vyjádření, novou formu a zvuk, byl protikladem těch, kteří se neustále opakovali. Navíc právě on jako světoběžník, člen Českého kvarteta, měl možnost se přímo setkávat se soudobým repertoárem; a je nepravděpodobné, že by hudebník tak vnímavý a schopný se nově inspirovat byl tyto podněty u sebe eliminoval. Jinými slovy, obraz Suka jako nevýbojného typu, který se vyvíjel jen sám ze sebe v relativní izolaci od soudobých světových podnětů, je podle všeho umělý a nereálný.

Suk a česká moderna

Nejasné řazení Suka do okruhu tradice nebo modernity plyne nejen z nejednotné představy o jeho hudebním myšlení, ale vůbec o významu těchto pojmů i o periodizaci dějin tehdejší hudby. V češtině navíc vznikla dualita výrazů „moderna" a „modernismus". V angličtině nemá analogii, existuje v ní jen výraz „modernism" nebo přídavné jméno „modern". Přechod od romantismu 19. století k modernismu 20. století neproběhl naráz, nýbrž měl své fáze a mezidobí. Považuje-li se za modernismus teprve atonální hudba, neoklasicismus atd., pak jsou progresivní zjevy generace Gustava Mahlera předchůdci modernistů. Jiný výklad reprezentuje pojednání Carla Dalhause o periodě 1889–1914, dle kterého již sami představují modernu.[139] V českém umění má pojem „moderna" specifickou konotaci směrů „fin de siècle" a z literárního *Manifestu české moderny* se přenesl i na hudbu. Takto je o Sukově generaci pojednáno v *Hudbě v českých dějinách*;[140] v *Dějinách české hudební kultury 1890–1945* se o ní hovoří jako o generaci „zakladatelů české moderní hudby".[141]

V hodnocení modernity tehdejší hudby se srážejí dvě spojená hlediska – estetické a kompozičně technické. Hudbu Mahlerovu, stejně jako Sukovu nelze

[139] Carl Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, překlad J. Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989), 330–388.
[140] Lébl a Ludvová, „Nová doba," 408–409.
[141] Vladimír Lébl, „Tvůrčí vrstvy," in Jiří Bajer et al., *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, díl I: 1890–1918* (Praha: Academia, 1972), 129.

označit za modernistickou, pokud hlediskem modernity zůstává opuštění romantické estetiky nebo radikální rozbití tradice (např. atonalita). V Dalhausovu pojetí z výše zmíněné práce je však dobově modernistická již změna myšlení, k níž došlo koncem romantické éry před příchodem avantgardy a kterou připravoval již Richard Wagner. Kontext této změny tvoří směry jako dekadence, secese, Jugendstil, myšlenkové kořeny ve Friedrichu Nietzschem, Henri Bergsonovi, Maurici Maeterlinckovi apod. V hudbě tato éra začíná podle Dalhause Mahlerovou 1. symfonií a *Don Juanem* Richarda Strausse a je spojena s verismem, impresionismem, postwagnerismem, počátky expresionismu, prozaizací melodie, emancipací disonance a rozkladem tonality.

Josef Suk esteticky zůstal romantikem (symfonická báseň, subjektivní obsahovost v protikladu k estetice neoklasicismu a Nové věcnosti), jeho orchestrální zvuk spíše zachovává romantický ideál splývání barev v harmonickou plnost (jak dovozuje Jarmila Gabrielová),[142] i když jej Suk často dosahuje slučováním nových zvukových skupenství – nepřechází tedy k ostrým kontrastům komorního pojetí; v harmonii neopouští terciový systém a tonalitu a zůstává tematický na pozadí tradičních forem, i když si je přetváří. Na druhou stranu jeho pozdější tvorba vykazuje řadu prvků nového myšlení, pro něž je v *Dějinách české hudební kultury 1890–1945* řazena do „epochy nového výrazového slohu", odlišné od starší „epochy pozdního romantismu";[143] v jiné kapitole pak do „přechodného postimpresionistického mezidobí, ve kterém se nový výrazový sloh teprve formoval."[144]

Nešlo o opuštění romantické estetiky, ale o proměnu kompozičních prostředků. Suk podstatně uvolňuje a obohacuje techniku vedení hlasů, tonálně-harmonické myšlení, stavbu melodie a její metrický průběh, poslední velká díla komponuje v jednolitých plochách otevřeného polymelodického proudu; pracuje ve více vrstvách, s polyrytmickými prvky, expresivními zlomy v harmonii, rytmu, dynamice apod., v orchestru užívá bohatě divisi a sóla kombinovaná s tutti, mísí nově témbry, utváří si nově formu, ve které dospívá ke složitým jednovětým syntézám cyklu apod. Jeho zrání bylo stimulováno podněty z okruhu hudby Richarda Strausse, Mahlera, Debussyho apod.

V širším uměleckém kontextu je těsně spjat s českou generací „fin de siècle". Význam subjektivity a její vliv na uvolňování linie byl příznačný i ve výtvarném umění,[145] uzavřené a v sobě harmonické klasicizující tvary již neodpovídaly

[142] Gabrielová, „Die Orchestrationstechnik," 58.
[143] Sádecký a Lébl, „Josef Suk," 155.
[144] Jiránek, Risinger a Doubravová, „Formování stylů," 223.
[145] Petr Wittlich píše o dobové umělecké subjektivitě: „Tato ‚nálada', mající hodnotu moderního existencionálu a vyznačující se symbolistickými významovými konotacemi, vedla i ve figuře k uvolnění tradičních klasicizujících kánonů." Petr Wittlich, „Tíseň těla," in *!křičte ústa!: předpoklady expresionismu*, ed. Marie Rakušanová (Praha: Academia, 2007), 21.

ztvárnění vnitřního života; Štěpánovo přirovnání Sukovy melodiky k volnému verši[146] je obdobné tomu, jak jeho význam formuluje Tomáš Vlček: „hluboké oživení rytmu básně, otevření její metrické skladby i tematiky bohatému světu konkrétního vjemu a niterné představivosti.“[147] Význam senzuality v tehdejším umění koresponduje s významem zvukové barvy v Sukově tvorbě.[148] Jarmila Doubravová[149] a Rudolf Pečman[150] dovozovali podobnost morfologie Sukových děl se secesí, je však třeba kriticky hodnotit některá „krátká spojení“ (slovy Zdeňka Nouzy[151]), ke kterým se uchýlili (údajná analogie prázdných intervalů se secesním „amor vacui“ nebo secesní dekorativnost Sukových linií). Zřejmé je Sukovo sepětí s literaturou jeho doby (Julius Zeyer, Antonín Sova, Otokar Březina) a tendence k symboličnosti s množstvím autocitací, patrně i ozvuky dekadence, i když světonázorově k ní měl Suk daleko. Tyto souvislosti jsou významné i přesto, že s literární a výtvarnou modernou zásadně nesdílel revoltu, umělecké programy, manifesty, příslušnost k nějakým hnutím. Totéž lze říci o Vítězslavu Novákovi a české hudbě této generace vůbec.

V české hudbě se perioda analogická onomu období světové hudby, které začíná Mahlerem a končí příchodem avantgardy, datuje až zhruba od doby Dvořákovy smrti po konec 1. světové války. Navíc u českých skladatelů s výjimkou Janáčka zůstaly těsnější svazky s tradicí, uvědomíme-li si např. podobu impresionismu u Nováka a Suka. Zmíněná teze v *Dějinách* o „postimpresionistickém mezidobí“ má smysl právě u nich: impresionismus se jen spolupodílel na vývoji jejich myšlení, které vyrůstalo z novoromantických a formově tradičních východisek, zatímco u Debussyho měl podobu zcela nových. Suk nicméně dospěl k novému výrazovému slohu, kterým se přiřadil k progresivním představitelům moderny přelomu století. Bylo to však v době, která byla spjata nejen s Debussyho *Preludii* či Mahlerovými symfoniemi, ale už i s rodící se avantgardou, neoklasicismem, atonalitou apod. – ve stejném období píše Igor Stravinskij své přelomové balety, Sergej Prokofjev 1. klavírní koncert a 1. symfonii „Klasickou“, Béla Bartók 2. smyčcový kvartet, Schönberg první atonální skladby, začíná se prosazovat Janáček. Tehdejší rychlý vývoj a změna vkusu tedy pozici Sukovy progresivity podstatně ztížily: status modernity brzy získala jiná východiska a jiná estetika.

Modernitu skladatele generace přelomu století však nemá smysl měřit avantgardou, ale jeho poměrem k vlastní generaci a k předchozímu vývoji. Dnes máme

[146] Štěpán, *Novák a Suk*, 141.
[147] Tomáš Vlček, *Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914* (Praha: Panorama, 1986), 172.
[148] Vlček, *Praha 1900*, 166–167.
[149] Doubravová, „Secesní rysy.“
[150] Pečman, *Josef Suk a hudební secese.*
[151] Nouza, „Josef Suk – a hudební secese?“

příležitost s plným odstupem docenit progresivitu, osobitost a světovou úroveň Sukova skladatelského umění, onen dar instrumentálního cítění, jak jej vystihl Vladimír Helfert,[152] a sílu jeho lyrismu, který rostl z dvořákovských počátků až k novému strukturálnímu a barevnému myšlení. A věnovat Sukovi pozornost odpovídající tomu, kolik nového přinesl svými díly české hudbě před nástupem avantgardy a jak daleko v nich dokázal dojít.

Josef Suk's Creative Progress in the Stream of Modern Styles

Abstract

The study deals with the progress of the works by Josef Suk the composer (1874–1935) and its context with Czech and European modern music of the time. The goal is to show the dynamics of Suk's compositional progress, his creative struggles, stylistic means, and their significance for Czech music. The study is an attempt to answer the question, whether – or how – was Suk a representative of artistic modernity of his time, or stayed in tradition.

Tvůrčí vývoj Josefa Suka v proudu moderny

Abstrakt

Studie se zabývá vývojem díla skladatele Josefa Suka (1874–1935) a jeho kontextem s ohledem na českou a evropskou moderní hudbu dané doby. Cílem je ukázat dynamiku Sukova kompozičního vývoje, jeho tvůrčí zápasy, stylové prostředky a jejich význam pro českou hudbu. Studie se pokouší zodpovědět otázku, zda – případně jak – Suk reprezentoval uměleckou modernu, či zda setrval v rámci tradice.

Keywords

Czech music; modernism; tradition; Josef Suk

Klíčová slova

česká hudba; moderna; tradice; Josef Suk

Jan Charypar
Ústav hudební vědy, Masarykova univerzita v Brně
Arna Nováka 1/1, 602 00 Brno
jan.charypar@gmail.com

[152] Helfert, *Vybrané studie I*, 231.