Pedagogická fakulta
Faculty of Education
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
University of South Bohemia in České Budějovice

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Fakulta pedagogická

Katedra hudební výchovy

Klavírní dílo Josefa Suka

Diplomant: Vendula Kaluzsná

Vedoucí práce: doc. Mgr. František Hudeček

České Budějovice: 2015

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Menharticích 27.4.2015

Vendula Kaluzsná

Poděkování

Chtěla bych poděkovat panu doc. Mgr. Františku Hudečkovi za odborné vedení práce a cenné rady, které mi pomohly tuto práci zkompletovat.

Abstrakt:

Práce pojednává o dobových souvislostech na kulturně společenské rovině vztahů v Čechách ve 2. polovině 19. a na počátku 20. století. Zmiňuje význačné osobnosti doby, následně viděné zúženým prismatem hudebního života ve význačných hudebních institucích. Odkazuje na souvislosti těchto osobností s Josefem Sukem a detailně se zaobírá Sukovým klavírním dílem, zasazeným do celkového kontextu jeho tvorby.

Klíčová slova: Kulturně historická situace v Čechách 2. poloviny 19. a začátkem 20. století – Hlavní hudební instituce – Významné hudební osobnosti doby – Josef Suk

Abstract:

This dimploma thesis deals with the contemporary context of the social andcultural relations in Bohemia in the second half of 19th century and at the begining of 20th century. The thesis highlights essential personalities of those times as they were seen through the prism of musical life within the boundaries of leading musical institutions of those times. Furhtermore the thesis refers to relations of these giants with Josef Suk and focuses on Suk's piano compositions in detail within the context of his complete works.

Key words: the social and cultural relations in Bohemia in the second half of 19th century and at the begining of 20th century – main musical institutions – essential personalities of the second half of 19th century and at the begining of 20th century – Josef Suk

Obsah:

Úvod 1

1. Historická a společenská situace 2. poloviny 19. a začátkem 20. Století 2

2. Hlavní hudební instituce Národní divadlo, Pražské německé divadlo, konzervatoř a klíčové hudební osobnosti doby 5

3. Významné osobnosti spojené s J. Sukem 10

4. Josef Suk- život 15

5. Josef Suk- klavírní dílo 20

6. Závěrečné shrnutí klavírní tvorby Josefa Suka 51

Úvod:

Úvod práce je věnován širší historicko - společenské situaci ve 2. polovině 19. století, tak jak se vyvíjela v Rakousko--Uherské monarchii se všemi společensko-politickými aspekty v době postupného národně obrozeneckého sebeuvědomování.

S tímto procesem souvisí vznik hudebně kulturních institucí koexistující v mnohonárodnostní společnosti. Mám na mysli především zřízení pražské konzervatoře, položení základního kamene ke stavbě Národního divadla a existenci Pražského německého divadla. S těmito institucemi je spojena celá řada významných kulturních osobností, hudební nevyjímaje. V poslední etapě existence Rakousko-Uherska jde již o skladatele, kteří měli menší či větší vliv na formování celé generace tzv. zakladatelů české moderní hudby, k nimž bezesporu patří i osobnost Josefa Suka, jehož klavírnímu dílu bych se chtěla v této diplomové práci věnovat.

Z užšího zorného úhlu se zaměřím především na Sukova učitele skladby A . Dvořáka a také na jeho spoluvrstevníky z období studií na konzervatoři, s nimiž ho pojilo celoživotní přátelství, ať už máme na mysli skladatele či interprety.

Práce zahrne základní biografické údaje, zasadí jeho klavírní dílo do celkového kontextu tvorby a analytickým pohledem se zaměří na klíčová autorova klavírní díla, v nichž bude spočívat také těžiště celé práce.

1 Historická a společenská situace 2. poloviny 19. a začátkem 20. století

V druhé polovině 19. století byly české země součástí Rakousko-Uherské monarchie, absolutistická vláda ministra Alexandra Bacha silně omezovala český veřejný život. Docházelo k potlačování českého jazyka na školách a k pronásledování významných českých osobností.

Po únorové ústavě a pádu vlády ministra Alexandra Bacha se situace pro české země začala mírně zlepšovat. František Ladislav Rieger (dále jen F. L. Rieger) nastínil český politický program, který byl sice do jisté míry říšskou radou schválen, svébytné postavení zemí Koruny české však nezaručoval, nicméně český živel se začal postupně prosazovat ve svém deníku Národní listy. F. L. Rieger se dále profiloval na poli kulturně politickém, když se zasadil o vybudování Prozatímního divadla, ve kterém byla uváděna odpoledne česká představení, což vedlo postupně i k většímu prosazování českého jazyka. F. L. Riegera bychom tak mohli označit jako pokračovatele myšlenky národního obrození, jež kulminovala v první polovině 19. stol.

Tyto tendence svědčící o vzepětí českého jazyka a české kultury se staly aktuální i v dalších letech a postupně zapustily své kořeny a stále nabývaly na své aktuálnosti. Velikým počinem bylo například položení základního kamene ke stavbě Národního divadla, jež se stalo architektonickým skvostem Josefa Zítka, ale svou existenci spojilo i s mnoha dalšími osobnostmi, ze skladatelské oblasti především s Bedřichem Smetanou, Antonínem Dvořákem, Zdeňkem Fibichem a dalšími. Po stránce výtvarné a architektonické se na stavbě podíleli umělci jako například František Ženíšek, Mikoláš Aleš, Josef Mánes, Vojtěch Hynais, Josef Václav Myslbek, Bohuslav Smirch a Josef Schulz. Budova Národního divadla se tak stala nejen koncertní síní, ale současně i pýchou architektury a výtvarného umění své doby.

Četné snahy lze pozorovat i ve vznikajících spolcích, z nichž mnohé přes různé dějinné peripetie fungují dodnes. Jmenujme alespoň tělovýchovný spolek Sokol či pěvecký spolek Hlahol.

V Praze, kde probíhal asi nejbohatší kulturní život, byl podíl Němců oproti Čechům asi třetinový. Tento nepoměr vyústil ve vzájemném soupeření o svébytnost každé z kultur. To se projevovalo například ve školství, kdy vznikaly souběžně školy české a německé. Soupeření spočívalo v tom, že školy měly tendence si žáky přebírat, takže do českých škol chodili žáci čeští i němečtí a naopak.

Systém školství ve druhé polovině 19. století byl rozsáhlý. Kromě soukromé sféry, která se v tomto období značně rozrostla, mohli žáci po obecné škole pokračovat na škole měšťanské, gymnáziu či obchodní akademii. Vysokoškolské vzdělání po rozdělení Karlo-Ferdinandovy univerzity v roce 1882 bylo možno získat i v českém jazyce.

Na přelomu 19. a 20. století se stále více prosazovala myšlenka vymanění se z Rakousko-Uherské monarchie. K tomu velice pomáhal ekonomický a kulturní vzestup česky mluvící společnosti. Sám císař František Josef I. chtěl podpořit české obyvatelstvo svou korunovací na českého krále, ale k realizaci této myšlenky nikdy nedošlo. Za prosazení českých zemí v Rakousko-Uherské monarchii se tak postavily dvě české strany - Strana staročechů a mladočechů. Přes různé stranické neshody tyto dvě strany spojovala idea svobodného českého státu. S prosazováním českých zájmů na říšském sněmu se začaly objevovat obavy ze stran německého obyvatelstva žijícího v Čechách. Výsledkem soupeření o české či německé prosazení byly lednové punktace, které hrály ve prospěch německého obyvatelstva.

Českou politiku na sklonku století začalo hájit hned několik vzniklých politických stran, z nichž asi největší působnost měly strana Agrární a Sociálně demokratická.

K samostatnosti Českého státu dopomohl až výsledek první světové války a český odboj. Na vzniklou situaci reagovali také čeští spisovatelé, kteří v čele

s Jaroslavem Kvapilem napsali dopis adresovaný českým poslancům v říšské radě ve Vídni. Manifestem spisovatelů tak žádali o hájení zájmů českého národa v Rakousko-Uherské monarchii. Po dlouhých vyjednávacích akcích Tomáše Garrigue Masaryka, Eduarda Beneše, Milana Rastislava Štefánika a dalších spojenců v zahraničí došlo k vyhlášení Československé republiky v roce 1918. Prvním prezidentem nově vzniklé Československé republiky se stal T. G. Masaryk. Československá republika tak získala své autonomní postavení a svá veřejná práva.[1] [2]

[1] Bělina P. a kol.: Dějiny zemí koruny české, Paseka Praha, 1992.
[2] Bělina, P. a kol.: České země v evropských dějinách, Paseka Praha, 2006.

2 Hlavní hudební instituce Národní divadlo, Pražské německé divadlo, konzervatoř a klíčové hudební osobnosti doby

Druhá polovina 19. století pokračovala vzestupem zájmu o českou kulturu reprezentovanou převážně divadlem. Pro příklad uveďme Stavovské divadlo, kde se hrálo dosud německy, ale postupně se ochotou českých členů začalo hrát i česky. Tento model však dlouho nevydržel. I když byly snahy uvádět česká představení, české publikum ještě nebylo natolik uvědomělé, aby tato představení podpořilo hojnější účastí.

Za český národ se stále zarputileji zasazoval F. L. Rieger, který vystupoval s myšlenkou samostatného českého národního divadla. Po mnoha nezdarech u říšského sněmu se mu podařilo tuto myšlenku prosadit. Český národ tak dostal povolení k realizaci vlastní kulturní instituce. Jako předvoj samostatnému národnímu divadlu si F. L. Rieger prosadil Královské zemské české divadlo tzv. Prozatimní divadlo.

Na rozdíl od ostatních divadel, která z velké části dotovala šlechta, si finanční prostředky pro postavení Národního divadla musel F. L. Rieger spolu s radou pro postavení Národního divadla sehnat sám. Samotným impulsem byla veřejná sbírka, která zmobilizovala české obyvatelstvo. Prvním krokem k českému svébytnému divadlu, jak už bylo zmíněno v první kapitole, bylo položení základního kamene. Samotná stavba budovy však trvala ještě několik let a její otevření se tak posunulo až na rok 1881. Pro představení divadla a zahájení provozu byla vybrána velkolepá opera Libuše Bedřicha Smetany.

Český národ tímto završil potřebu vyjadřovat se rodným jazykem i ve sféře umělecké. Česko-německé vztahy se tak po otevření Národního divadla přinejmenším vyrovnaly. Německá divadla se musela smířit s velkou konkurencí a úpadkem zájmu o jejich představení. Svébytné postavení si Národní divadlo vybudovalo díky řediteli Františku Adolfu Šubertovi, který otevřel Národní divadlo i široké veřejnosti. Pro nižší

sociální vrstvu zavedl odpolední zvýhodněná představení a zorganizoval také divadelní vlaky, jež zpřístupnily divadlo i vzdálenějším regionům. Tento model později převzal i ředitel Pražského německého divadla Angelo Neumann, který se snažil i pro německé divadlo zajistit širší publikum.

Tímto začíná konkurenční boj mezi Národním divadlem a Pražským německým divadlem. Do karet Národnímu divadlu hrálo, že velká část členů a publika německých divadel odešla do nového českého Národního divadla. Německé divadlo si svoji vyjímečnost snažilo udržet výsadním právem na některé opery, například velikána oper Richarda Wagnera. Národní divadlo mělo zase provozovací práva česká. Soupeření mezi ředitelem A. Neumannem a F. A. Šubertem vyústilo ve vzájemnou oficiální dohodu, v níž byla jasně stanovena výsadní práva na opery, podmínky pro druhotné uvedení a další pravidla pro provoz divadla. Národní divadlo a Pražské německé divadlo tak dokázalo v určité pracovní rovině spolupracovat. Výlučného postavení Pražské německé divadlo však už nikdy nedosáhlo.

Pro zajištění kvalitní náplně nově otevřeného Národního divadla musela být angažována celá řada kvalitních hudebníků. Jak už bylo zmíněno výše, část přešla z německých divadel, což však pro provoz Národního divadla nestačilo, proto byli povoláni další hudebníci z pražské konzervatoře nebo případně z vojenských kapel. Konzervatoř jako ústav i jako důležitý organizátor hudebního života Prahy zaujímala velmi důležité místo. V době, kdy bylo Národní divadlo založeno, měla za sebou mnohaletou existenci (založena v roce 1811) a starala se o hudební vzdělání hudebníků, kteří získali uplatnění nejen v Česku, ale také v zahraničí. Prvotním cílem pražské konzervatoře bylo vychovat dobré hudebníky pro potřeby orchestrů. Na její půdě se postupně objevilo mnoho významných osobností, z nichž jednou z nejvýznamnějších byl Antonín Dvořák, učitel celé generace skladatelů, jakými byli například Josef Suk, Vítězslav Novák, Oskara Nedbal a další.[3] [4] Mimo tyto hlavní

[3] Ther, P.: Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin, Dokořán Praha, 2008.
[4] Ludvová, J.: Až k hořkému konci, Pražské německé divadlo 1845-1945, Academia Praha, 2012.

hudební instituce v Praze fungovalo ještě mnoho dalších menších, zůstaly však ve stínu zmíněných.

Pro vymezení z područí německé kultury bylo zapotřebí mít dostatečný repertoár děl českých. Asi nejvlivnější hudební formou se tak stala opera, která mohla dobře reprezentovat českou kulturu. Operou mohl autor v divákovi vzbudit určité emoce a edukativně na něj působit. Jedním z nejvýznamnějších autorů 2. poloviny 19. století byl vedle Antonína Dvořáka Bedřich Smetana, jehož význam netkví pouze ve skladatelské činnosti, ale také v hudebně pedagogické. V roce 1848, po vzoru soukromých hudebních škol a kvůli existenčním problémům, založil v Praze vlastní hudební ústav, kde začal vyučovat. Jeho hudební vedení bylo výborné, nechyběla mu propracovanost a soustavnost. Jeho vzorem byly velké hudební osobnosti, například Robert Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, ale také jeho učitel skladby Josef Jan Proksch (1794-1864). Pro potřeby svých koncertních turné, ale také pro svůj hudební ústav složil množství instrumentálních skladeb, cvičení a jiných děl. Svědčí o tom rozsáhlé množství polek, črtů, variací, lístků do památníku, charakteristických kusů a další. Nejpočetnější skupinu klavírních děl tvoří polky, které autor dokonale stylizoval. Příkladem mohou být Louisina polka, Jiřinková polka, Tři polky salonní, Tři polky poetické, Vzpomínky na Čechy ve formě polek a další. Klavírní tvorba Bedřicha Smetany má spíše salonní charakter, ale nechybí jí ani koncertní brilantnost. Její inspirativní základ vychází z lidové tvorby, především lidové písně. Z tohoto úhlu pohledu se Bedřich Smetana jeví jako zakladatel české národní hudby. Z jeho žáků můžeme jmenovat například Augustu Kolárovou-Auspitzovou, Leopolda Hruše nebo Ludevíta Procházku. Krátce jeho vyučovatelskou praxí prošel také Zdeněk Fibich. Bedřich Smetana však nebyl doceněným autorem. Dobová kritika mu dosti ubírala na jeho hudebním talentu a zvláště pak znepřátelení se s F. L. Riegrem mu jeho hudební angažování dost znepřístupňovalo. Jeho opery jako například Prodaná nevěsta

a zvláště pak Libuše byly publikem později velmi kladně přijímány a staly se tak symbolem nejen české opery, ale české národní hudby vůbec.[5] [6]

Stejně uváděným skladatelem vedle Bedřicha Smetany byl i Antonín Dvořák, zvláště pak v Národním divadle. Zatímco Bedřich Smetana sice krátce, ale propracovaně působil na žáky ve svém hudebním ústavu, kde vyučoval hře na klavír, vyučovatelská praxe Antonína Dvořáka směřovala k výchově nových hudebních skladatelů. Když přijal místo učitele kompoziční třídy na pražské konzervatoři v roce 1891, dostala se mu do rukou řada talentovaných adeptů, z nichž někteří vytvořili celou novou generaci označovanou později jako Česká hudební moderna. Antonín Dvořák jako hudební skladatel a učitel byl velmi náročný, takže pro méně nadané žáky bylo studium náročné. Nicméně pro šikovné žáky byl dobrým rádcem, který svými poznámkami žáky inspiroval k samostatnosti a vlastní autokritičnosti. Práce žáků tak pod jeho vedením získávaly optimální podobu. Díky svému individuálnímu přístupu k žákům se z nich staly originální hudební osobnosti, nejen víceméně zdařilé kopie svého učitele. Vyučovatelská praxe Antonína Dvořáka byla však krátká kvůli jeho odchodu do ciziny. I přesto však po sobě v Čechách zanechal perspektivní skladatelskou generaci. Mezi její nejvýznamnější členy patřili Julius Fučík, Oskar Nedbal, Otto Berger, Rudolf Karel, Vítězslav Novák a zvláště pak Josef Suk.[7]

Po vzoru dvou významných osobností Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany se v Praze začala hudebně uplatňovat nová generace hudebníků. V interpretační rovině na půdě konzervatoře vzniklo významné hudební těleso, které se začalo postupně prosazovat nejen v hudebním životě Prahy, ale i jiných měst. Šlo o smyčcové kvarteto, které vzniklo v roce 1892 ve třídě Hanuše Wihanna ve složení Josef Suk, Oskar Nedbal, Karel Hoffmann a Otto Berger. Svůj název „České kvarteto“ získalo až prvním vystoupením pro studenty pražské konzervatoře v Rychnově nad Kněžnou dne 13. 11 1892. Kvarteto sklízelo obrovské úspěchy nejen u nás, ale také v zahraničí. Mezi prvními zahraničními městy to byla Vídeň, kde si kvarteto získalo velkou popularitu a

[5] Holzknecht, V.: Bedřich Smetana, Panton Praha, 1984.
[6] Ottlová, M, Pospíšil, M.: Bedřich Smetana a jeho doba, Nakladatelství Lidové noviny Praha, 1997.
[7] Šourek, O.: Dvořák ve vzpomínkách a dopisech, V. rozšířené vydání, Topičova edice Praha, 1941.

později se tam ještě několikrát vracelo. S rostoucí popularitou kvarteta se rozšiřovaly i jeho koncertní obzory, takže kvarteto vystupovalo po celé Evropě.[8] [9]

[8] Berkovec, J.: Josef Suk, Státní hudební nakladatelství Praha, 1956.
[9] Jiránek, J. a kolektiv: Dějiny české hudební kultury 1890-1945, Academia Praha, 1972.

3 Významné osobnosti spojené s J. Sukem

Po vzoru dvou významných osobností Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany se v Praze začala hudebně uplatňovat nová generace hudebníků. V této nové generaci vzniklo celoživotní pouto mezi spolužáky Oskarem Nedbalem (1874 – 1930) a Josefem Sukem (1874 – 1935). Vše začalo studiem na pražské konzervatoři, kam byli oba studenti přijati v roce 1885. Zatímco Suk byl přijat do houslové třídy Antonína Bennewitze, pro Oskara Nedbala, který se ke zkouškám dostavil později, už místo nezbylo, ale aby mohl studovat na konzervatoři, využil nabídku ředitele Antonína Bennewitze a nastoupil na trubku k profesoru Filipu Bláhovi (1841 - 1911). Oskar Nedbal tak obstojně ukončil první ročník konzervatoře hrou na trubku a druhý rok po uvolnění místa v houslové třídě s velkým nadšením přestoupil do houslové třídy. Od druhého ročníku tyto dva studenty spojovalo také společné bydlení v Jindřišské ulici. Veselý, bujarý a rozhodný živel Oskara Nedbala skvěle doplňoval Sukovu tichou a klidnou povahu, takže společné bydlení žákům vyhovovalo a našli v něm výhody i při společných přípravách do školy. Z dostupné literatury víme, že Josef Suk zprvu Oskarovi Nedbalovi pomáhal při hře na housle a naopak Oskar Nedbal byl nápomocen Sukovi při opisování not.

Po sloučení konzervatoře s varhanickou školou se oba žáci věnovali také hudební kompozici, zprvu u Karla Steckera (1861 - 1918), později po koncertě odchovanců 15. 1. 1891 jako jedni z nejlepších postoupili do třídy Antonína Dvořáka a v posledních studijních ročnících jim přibyla ještě komorní hra, jejímž učitelem byl nově přijatý profesor Hanuš Wihan (1855-1920), sám výborný kvartetní hráč. Pod jeho přísným vedením, kdy velmi dbal na kvalitu a interpretaci díla, se vystřídalo mnoho studentských sestav. Jako nejlepší se zdál být čtyřlístek hráčů: Karel Hoffman - první housle, Josef Suk - druhé housle, Oskar Nedbal - viola, Otto Berger - violoncello.

Kromě koncertů na konzervatoři se tito mladí kvartetisté ocitli také 12. 11. 1891 na koncertě Jednoty pro komorní hudbu, kde zastupovali kvarteto svého učitele Hanuše Wihana. Zprvu se setkali s opovrhujícím přístupem, ale svými profesionálními

výkony přesvědčili jak organizátory, tak publikum. Tito absolventi konzervatoře si vzali za svůj název České kvarteto až koncertem v Rychnově nad Kněžnou dne 13. 11 1892. Kvarteto sklízelo obrovské úspěchy nejen u nás, ale také v zahraničí. Mezi prvními zahraničními městy byla Vídeň, kde si kvarteto získalo velkou popularitu a později se tam ještě několikrát vrátilo.

Po organizační stránce se o koncerty, zájezdy a turné staral Oskar Nedbal. Pracovní nasazení hráčů bylo maximální, což se bohužel velmi rychle začalo podepisovat na zdravotním stavu Otty Bergera, který mu nedovoloval zůstat dále v kvartetu a v roce 1894 byl vystřídán u pultu violoncella Hanušem Wihanem. Členové ve věci Bergerovy nemoci však provedli velmi obdivuhodné gesto, když mu na léčení posílali finanční podíly z koncertů.

Hanuš Wihan jako starší kolega a profesor prosadil v repertoáru kvarteta nějaké změny, raději volil lehčí repertoár perfektně zvládnutý než těžké skladby nedodělané, což od svých spoluhráčů vyžadoval už při studiu na konzervatoři. Letní měsíce členové kvarteta trávili pracovně v Brandýse nad Labem. Kromě příprav na koncertní cesty se v tomto městě scházelo také mnoho hudebníků, z nichž zejména František Ondříček (1857- 1922) navázal s členy Českého kvarteta blízký vztah.

Roční plán Českého kvarteta byl vždy nabitý koncertními cestami, na kterých zaznívaly skladby od Ludwiga van Beethovena, Wolfganga Mozarta, Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Josefa Suka a dalších. Pro Oskara Nedbala to však nebylo naplňující a začal se poohlížet po dirigentských možnostech, jichž často využíval už při konzervatorních studiích. V roce 1906 u něj dirigentská dráha převážila a s Českým kvartetem se tak navždy jako hráč rozloučil i on a na jeho uprázdněné místo v Českém kvartetu byl přijat Jiří Herold. S rostoucí popularitou kvarteta se rozšiřovaly i jeho koncertní obzory, takže kvarteto vystupovalo po celé Evropě. Josef Suk svoji koncertní kariéru v kvartetu ukončil v roce 1933. [10]

Nedbalovy dirigentské úspěchy byly stejné jako v Českém kvartetu a ve své době se zasloužil o propagaci děl nejen autorů zakladatelské generace české národní hudby, ale i autorů soudobých, k nimž patřil i Josef Suk.

[10] Vratislavský, J.: České kvarteto, Supraphon Praha, 1984.

O přátelství Josefa Suka s Oskarem Nedbalem svědčí i velké množství korespondence, která mezi nimi během života probíhala jak v rovinách pracovních, tak i osobních. V následujícím dopise Josef Suk vypisuje Oskarovi Nedbalovi svoji nespokojenost s pražskou hudební společností a hlavně s osobností Zdeňka Nejedlého, který celoživotně kritizoval dílo Antonína Dvořáka a jeho žáků. Kvůli těmto okolnostem se Josef Suk ke sklonku svého života snažil co nejvíce vyhýbat Praze. :[11] [12] Ve svém dopise z 13. 1. 1913 píše

„ Milý příteli!

Nemysli, že jsem zapomněl na svůj slib poslat Ti rukopis „ Pohádky léta“, ačkoliv nemyslím, že by Ti rukopis ten mohl přinésti nějaké radosti. Jen ta naše „ pohnutá“ doba byla příčinou, že jsem se k poslání nedostal. Zatím se hádáme, - ubožáci! – zda je Dvořák dobrým skladatelem, a já mimoto ještě dokazuji lidem, že jsem docela hodným člověkem, ačkoliv mám Dvořákovu hudbu rád. Klesli jsme hluboce v Praze a mám jen pocit hnusu! V nejbližších dnech pošlu Ti rukopis a někdy v březnu – doufám – vyhledám si Tě ve Vídni. Ruku líbám milostpaní a Tebe srdečně pozdravuji Tvůj Suk.“[13]

Kromě Oskara Nedbala a Karla Kovařovice (1862 – 1920), který jako šéf opery Národního divadla uváděl do koncertního programu díla českých autorů, to byl pak zvláště Václav Talich (1883 – 1949), významný český dirigent. Jeho cílem bylo prosazovat vedle významných světových a českých osobností umělce České hudební moderny a zvláště pak díla Josefa Bohuslava Foerstera (1859 – 1951), Vítězslava Nováka (1870 – 1949) a Josefa Suka. Právě Josef Suk našel ve Václavovi Talichovi výborného dirigenta pro svá orchestrální díla, ale také dlouholetého kamaráda, jehož všemožně podporoval například doporučujícími dopisy u významných institucí a hudebníků. Doba a politická situace všakVáclavu Talichovi moc nepřála, a proto své první dirigentské úspěchy získával hlavně v zahraničí, ale ani po roce 1948 nebyla situace Talichovi nakloněna.

[11] Šulc, M.: Oskar Nedbal, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění Praha, 1959.
[12] Vojtěšková, J.: Josef Suk, dopisy o životě hudebním i lidském, Bärenreiter Praha, 2005.
[13] Vojtěšková, J.: Josef Suk, dopisy o životě hudebním i lidském, Bärenreiter Praha, 2005, s. 112.

Významným dnem, který spojoval Václava Talicha a Josefa Suka byl 30. říjen 1918, kdy pod řízením Václava Talicha zazněla poprvé Sukova symfonická báseň Zrání. Vše začalo velikonočním setkáním:

„ O velikonocích na počátku českého jara 1918 mne při návštěvě Prahy pozval (Suk) k sobě a předehrál mně Zrání. Při prvním poslechu uvědomil jsem si jen to, že tu jde o veliké české hudební dílo, ohromného rozpětí a významu, aniž bych si troufal dohlédnouti do dna. Jako dirigent jsem si ovšem uvědomil ještě i technickou stránku díla, jeho reprodukční obtíže, které jsem shrnul v jedinou větu: „ Nešťastný dirigent, který toto dílo bude musit provést!“ Načež Suk odpověděl: „ A ten nešťastný dirigent budeš ty!“ Na dotvrzení toho zamířil ukazovákem na mé srdce. Suk slovo dodržel.“[14]

Slavnostní premiéře zmíněného díla předcházelo mnoho schůzek a setkání nad plánem zkoušek a samotným provedením skladby, na kterých nechyběl ani Sukův přítel a dvorní opisovač skladeb Roman Veselý (1879 - 1933) nazývaný též „Rondo“. K perfektnímu provedení premiéry tohoto velkého díla přispěli také ostatní hráči Českého kvarteta, kteří zasedli k jednotlivým pultům jako součást orchestru. Dílo Václava Talicha natolik nadchlo, že se zasloužil o jeho postupné prosazení na hudební scéně české i zahraniční.

Pod dirigentskou taktovkou Václava Talicha ožívala i jiná orchestrální díla Josefa Suka, ke kterým patří například Epilog op. 37, Dramatická ouvertura op. 4, Fantastické scherzo op. 25, Křečovická mše B dur, Praga op. 26, Legenda o mrtvých vítězích op. 35 b, Meditace na staročeský chorál sv. Václave op. 35 , ale také pětivětá symfonie Asrael, po jejímž provedení Václavem Talichem malíř a přítel Josefa Suka Hugo Boettinger (1880 – 1934) napsal:

„Tak mocných dojmů, jako z Vašeho Asraela si člověk za život odnese z koncertní síně málo. Sláva Vám a čest!“[15]

Hugo Boettinger patřil k dobrým přátelům nejen Josefa Suka, ale i dalších hudebníků. Díky tomuto malíři máme dnes několik podobizen a obrazů Josefa Suka.

[14] Kuna, M.: Václav Talich, šťastný i hořký úděl dirigenta, Academia Praha, 2009, s. 136.
[15] Kuna, M.: Václav Talich, šťastný i hořký úděl dirigenta, Academia Praha, 2009, s. 165.

O provozování klavírního díla Josefa Suka, ale nejen jeho, se zasloužil především Václav Štěpán (1889 – 1944), významný hudební pedagog, muzikolog, publicista, kritik a skladatel. Jemu také vděčíme za známou a uznávanou publikaci Novák a Suk (1945).[16]

Často se setkáváme v literatuře se srovnáním osobnosti Josefa Suka a Vítězslava Nováka. Ti spolu procházeli jak studiem na konzervatoři, tak v kompoziční třídě Dvořákově. Přesto spolu nikdy nenavázali hlubší vztah. Josef Suk skloubil po značnou část svého života skladatelskou a interpretační dráhu, zatímco Vítězslav Novák se věnoval pouze kompozici, k níž později přibral ještě profesi pedagogickou.[17]

Hojná korespondence probíhala také mezi Josefem Sukem a sbormistrem pardubického pěveckého sdružení Františkem Michálkem (1895- 1951). Tento soubor si vzal do svého názvu jméno „Suk“. Pěvecký sbor Suk autora navštívil také v Křečovivích a o Sukově velké náklonosti pro tento soubor svědčí i dopisové oslovení: „Má zlatá Součata! nebo „Milovaná Součata!“[18]

Seznam Sukových adresátů je velmi široký, a proto není možné jej jmenovat v úplnosti, omezím se tedy už jen na drobný výčet jmen: Hugo Boettinger, Johannes Brahms (1833 – 1897), Jan Branberger (1877 – 1952), Josef Bohuslav Foerster, Jiří Herold, Karel Hoffmann, Leoš Janáček (1854 – 1928), Karel Kovařovic, Jan Miroslav Květ (1887 – 1961), Oskar Nedbal, Otakar Šourek (1883 – 1956), Václav Talich, Roman Veselý, Julius Zeyer (1841 – 1901) a další.[19]

[16] Kuna, M.: Václav Talich, šťastný i hořký úděl dirigenta, Academia Praha, 2009.
[17] Štěpán, V.: Novák a Suk, Hudební matice umělecké besedy Praha, 1945.
[18] Svobodová, M.: Josef Suk, dopisy nejbližším, Supraphon Praha, 1976.
[19] Vojtěšková, J.: Josef Suk, dopisy o životě hudebním i lidském, Bärenreiter Praha, 2005.

4 Josef Suk – život

Mezi významné osobnosti, které dokázaly přesvědčivým způsobem skloubit skladatelskou i interpretační činnost, patřil nepochybně Josef Suk. Narodil se 4. ledna 1874 jako druhý syn manželů Sukových. Matka rodným jménem Emilie Baumannová pocházela z kantorské rodiny z Prahy. Otec Josef Suk přišel do Křečovic z Neustupova. Po příchodu začal vyučovat na místní škole. Pro zlepšení finanční situace se Josef Suk starší začal živit ještě hudbou, při mších hrál v kostele na varhany a o významných svátcích koncertoval na housle. K jeho dalším hudebním aktivitám patřilo založení kapely v Křečovicích. Díky svému aktivnímu přístupu k hudbě se tak postaral o hudební vzdělání svého syna Josefa. Mladý Josef Suk se díky otci už od útlého věku seznamoval s hudebními nástroji, naslouchal hudbě v kostele, na zkouškách křečovické kapely a při výuce ve škole, kde bylo mnohdy až 200 žáků. (poznámka: Berkovec Jiří: Josef Suk, Praha 1956)

Významným rokem byl pro Josefa Suka rok 1885, kdy byl přijat na pražskou konzervatoř. V době přijetí bylo mladému Sukovi pouhých jedenáct let. Od tohoto útlého věku musel snášet odloučení od rodiny a bylo potřeba se postavit na vlastní nohy. Začátky pro Josefa Suka nebyly jednoduché, ale studium zvládal dobře. Na konzervatoři studoval hru na housle u Antonína Bennewitze. Rozhodl se ještě pro studium skladby, kde se ho ujal zprvu Karel Stecker, později sám Antonín Dvořák. Slova Josefa Suka o svém učiteli zní: „Dvořák mne vedl, ale neučil vlastně – málokdy mně co opravil -, byl mi tedy spíše rádcem než učitelem.“[20] Studium skladby u Antonína Dvořáka bylo pro Suka velmi inspirující, ale často také náročné. Pod jeho vedením se postupně osamostatňoval, i když jeho prvé opusy nesou patrný vliv svého učitele. Svědčí o tom skladby Trio c moll, rozsáhlá Mše B dur, Klavírní kvartet a Dramatická ouvertura op. 4, jež uzavírala studium sedmého ročníku. Se svým učitelem se mladý J. Suk velmi sblížil a v letních měsících k němu jezdíval na letní sídlo Vysokou u Příbrami.

[20] Hanuš, S., Vomáčka, B.: TEMPO, Listy hudební matice, ročník 13., Praha, 1934, s. 143.

Tam také poznal jeho dceru Otylku, která se později stala jeho ženou a velkou inspirací v jeho tvorbě.[21]

Od roku 1892 byl Josef Suk odkázán sám na sebe, protože jeho vzor a učitel Antonín Dvořák se svojí rodinou odjel do Ameriky, kde získal místo ředitele Národní konzervatoře hudby v New Yorku. Před odjezdem dal za úkol J. Sukovi složit něco radostného. Josef Suk vytížen koncertními cestami s kvartetem si však vždy našel čas pro své komponování, aby mohl svého učitele Antonína Dvořáka po příjezdu z Ameriky uvítat novými skladbami. Na jeho požadavek složil Serenádu Es dur, Klavírní skladby op.7, Klavírní kvintet g moll, programní ouverturu k Pohádce zimního večera a další. Přes rok koncertoval s Českým kvartetem a prázdniny trávil v Křečovicích nebo u Antonína Dvořáka na Vysoké. Když se role hráče v Českém kvartetu ujal jejich učitel Hanuš Wihan, zkoušeli hráči o prázdninách u něho v Brandýse na Orlicí, kde pečlivě a intenzivně připravovali svoje skladby pro koncertní cesty. Josef Suk ukončil svoji činnost v Českém kvartetu v roce 1933, tedy dva roky před svou smrtí a krátce potom skončili i ostatní členové, což znamenalo zánik Českého kvarteta.[22]

Významným datem v životě Josefa Suka byl den 17.11.1898, kdy si vzal dceru Antonína Dvořáka Otylku. Sňatkem se jeho dobrý vztah k Antonínu Dvořákovi ještě prohloubil. Život Otylky s Josefem Sukem nebyl jednoduchý. Otylka často zůstavala sama doma, zatímco její manžel jezdil po koncertních cestách (Rusko, Německo, Rakousko, Španělsko a další). Na letní měsíce se však vracel domů ke své ženě a od roku 1901 i ke svému synovi Josefovi. Ten se manželům Sukovým narodil 19. 12. 1901. Do tohoto období spadají díla, která zrcadlí rodinnou pohodu a radost. Deset zpěvů pro ženský sbor op. 15, Čtyři skladby pro housle a klavír op. 17, suita Pohádka ze scénické hudby k Radúzovi a Mahuleně, Suita pro klavír op. 21, hudba k činohře - Pod jabloní, klavírní skladby Jaro op. 22 a a Letní dojmy op. 22 b [23]

[21] Jiránek, J. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890-1945, Academia Praha, 1972.
[22] Berkovec, J.: Josef Suk, Státní hudební nakladatelství Praha, 1962.
[23] Berkovec, J.: Josef Suk, Státní hudební nakladatelství Praha, 1962.

Mimo účinkování v Českém kvartetu a vlastní komponování byl Josef Suk také členem a později i starostou Klubu mladých. Tento klub byl založen v roce 1895 v Praze. Sdružoval mnoho umělců, například Vítězslava Nováka, Oskara Nedbala, Ottu Bergera, Karla Hoffmeistra a mnoho dalších. Kvůli velké škále různých osobností však tento klub nemohl najít společnou ideu a po čase zanikl.[24]

Zatímco Josef Suk ve svém hudebním životě sklízel samé úspěchy, velkým bolestným zásahem pro něj byl telegram o smrti jeho učitele a tchána Antonína Dvořáka, který dostal 1. 5. 1904 na cestě do Španělska. „Vraťte se ihned. Dvořák mrtev".[25]

Zpráva o smrti Antonína Dvořáka se bohužel podepsala i na zdravotním stavu jeho dcery Otylky, která zemřela o rok později 5. 7. 1905. Reakcí na vzniklou situaci bylo velkolepé symfonické dílo o pěti částech Asrael.[26]

Zdrcující stav Josefa Suka nám přibližuje dopis, který napsal v roce 1905 svému kolegovi Hanuši Wihanovi:

„ Drahý můj příteli! Po strašné oné chvíli, kdy hvězda mého života zhasla v mém náručí, jest to dnes poprvé, co opět béřu pero do ruky. Nemluvím s nikým, má bolest nesmírná žene mne s místa na místo – ale srdce bolí mne čím dále, tím více – jest to nad lidské síly, co trpím. Kdyby zdravotní stav můj to dovoloval, chtěl bych zajeti k Vám, Vy drahý můj příteli, k Vám, který jste dobře znal Její ušlechtilou, vznešenou duši, a na věrných prsou Vašich povolil bych proudu slzí, jež uzavírají má prsa a mé hrdlo. Jsem sám a sám v tom světě, té ručky teplé, něžné, která tvořila divy, spočinula-li na mé hlavě, není více – kde mám zahřáti hrůzou a bolestí strnulé své srdce. …"[27]

Život Josefa Suka po smrti dvou blízkých lidí byl naplněn cele hudbou. Pro svého syna jako vzpomínku na matku napsal klavírní cyklus O matince. Své niterné prožitky vložil také do rozsáhlého klavírního cyklu Životem a snem. Velkým symfonickým dílem pak bylo Zrání. Do doby komponování se však promítla další nepříjemná životní

[24] Jiránek, J. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890-1945, Academia Praha, 1972.
[25] Jiránek, J. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890-1945, Academia Praha, 1972.
[26] Berkovec, J.: Josef Suk, Státní hudební nakladatelství Praha, 1962.
[27] Svobodová, M.: Josef Suk- dopisy nejbližším, Supraphon Praha, 1976, s. 15.

událost, a to smrt jeho otce a krátce na to i jeho matky. Na následný rok 1914, který přinesl válečné období, reagoval Josef Suk Meditací na staročeský chorál Svatý Václave a později skladbami Legenda o mrtvých vítězích op.36 a pochodem V nový život op.35

Dne 30. srpna 1922 se mu dostalo jmenování řádným profesorem mistrovské školy pražské konzervatoře hudby pro obor skladby. Později byl také několikrát na pozici rektora konzervatoře. V jednom z jeho rektorských projevů zazněla slova. „Kolik z Vás se stane zázračnými virtuosy? Nevíme to ještě, ale i u virtuosa žádáme především inteligenci, uměleckou a tvořivou duši, jakož i úctu k velikým tvůrcům a plné jich pochopení.“[28]

Mezi Sukovy skladatelské odchovance patřili například: Bohuslav Martinů, Pavel Bořkovec, František Pícha, Klement Slavický, Václav Kálik, Emil Hlobil, Jaroslav Ježek, Julius Kalaš, Miroslav Ponc, Pavel Šivic, Mihovil Logar a další.[29]

Ze vzpomínek Emila Hlobila na svého učitele víme, že vyučovací čas se mnohdy z jedné hodiny vyhoupnul až k desítce vyučovacích hodin týdně. Ve své vyučovatelské praxi šel stejně jako Antonín Dvořák po tvůrčí práci, kdy svým žákům ukazoval možnosti hudby a nutil je k přemýšlení o každé notě, protože v hudební partituře má každá nota své správné místo. Mnohdy museli žáci své skladby několikrát přepisovat až došli k definitivní podobě. Od žáků vyžadoval systematickou práci a nerad viděl přeskakování ze skladby na skladbu. Josef Suk nikdy v hodinách kompozice neopomíjel také teoretický základ a učil žáky pracovat například s hudebním nápadem. Největší část vyučování však probíhala prakticky u klavíru přehráváním a hledáním správné podoby díla. Mezi Sukovy pedagogické výroky patří: „Nesmí se zaměňovat smělost s neumělostí!“, „Obecenstvu jest jedno, co tam techniky je, do toho nikomu nic není.“, „Nikdy nezapomínej na ducha a na duši – při tom všem, co musíme umět!“ [30]

Posledním velkolepým dílem završujícím Sukovu tvorbu byl Epilog. Skladatelova slova zněla: „Dílo prochází zase celým lidským životem, do přemýšlení o smrti a do

[28]Květ J.,M. : Živá slova Josefa Suka, Praha, 1946,s. 79.
[29]Berkovec, J.: Josef Suk, Státní hudební nakladatelství Praha, 1962.
[30] Hanuš, S., Vomáčka, B.: TEMPO, Listy hudební matice, ročník 12., Praha, 1933, s. 179, 180.

hrůzy z ní zazní píseň pozemské lásky a vše to vyústí v nadšený zpěv osvobozeného lidstva. Není smrti, to, oč usilujeme, o to usilujeme a bude usilovati lidství od věčnosti do věčnosti. Beze smrti nemohl by povstati život nový a věčný, a proto dle slov Písma: Smrti, kde hrot tvůj, kde osten tvůj?“[31]

Ke sklonku svého života se Josef Suk přestěhoval z Křečovic do Benešova u Prahy, jeho syn s dvěma vnuky „Pepulou“ a „Tonulou“ zůstal v Křečovicích. Josef Suk tak mohl pohodlně jezdit vykonávat svoji učitelskou a rektorskou povinnost do Prahy a zároveň navštěvovat svoji rodinu v Křečovicích. Po jednom večerním návratu vlakem byl Josef Suk raněn srdeční mrtvicí. Po tom, co mu několik mužů pomohlo do jeho bytu Josef Suk ve večerních hodinách zemřel. Jeho posledními slovy bylo: „To je konec. Jdou na mne mrákoty.“[32]

Slavnostní rozloučení se konalo dne 3. června 1935 v Panteonu Národního muzea v Praze, kde Česká filharmonie pod vedením Václava Talicha zahrála Smuteční pochod Josefa Suka.[33]

[31] Květ, J. , M.: Živá slova Josefa Suka, Praha, 1946, s. 118.
[32] Květ J. , M.: Živá slova Josefa Suka, Praha, 1946, s. 202.
[33] Berkovec, J.: Josef Suk, Státní hudební nakladatelství Praha, 1962.

5 Josef Suk- klavírní dílo

Počáteční klavírní tvorba Josefa Suka vychází z dobových autorů a představitelů klasicko-romantické syntézy, kterými byli např. učitel a tchán Antonín Dvořák, Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) či Petr Iljič Čajkovskij (1840-1893). Svědčí o tom jeho první opusy, ve kterých můžeme rozpoznat jisté hudební a hudebně stylistické prvky vycházející z principu identity s výše uvedenými autory. S postupujícími léty můžeme na jeho opusech spatřovat určitou sebereflexi a analogii s jeho vlastním životem. Svými díly často reagoval na své životní radosti či strasti, důkazem nám mohou být názvy některých děl s věnováním osobám mu blízkým. Dvorními nakladateli Sukových klavírních děl byli: Fr. A. Urbánek, M. Urbánek, Hudební matice umělecké besedy, N. Simrock (na doporučení A. Dvořáka a J. Brahmse) a Breitkopf und Härtel. V chronologickém pořadí jdou klavírní skladby Josefa Suka následovně:

1. Polka G-dur, 1882

2. Sonata C-dur,1883

3. Ouvertura, 1884 nebo 1885

4. Klavírní skladby jindřichohradecké, 1887

5. Fuga c-moll, 1888

6. Drei Lieder ohne Worte, 1891 (Albumblatt, Träumerei, Melodie)

7. Fantasie-Polonaise C-dur, 1892

8. Klavírní skladby, op.7, 1892-1893

Mezi jednotlivé části patří dnes velmi oblíbená Píseň lásky, Humoreska, Vzpomínky, Idylky, Dumka a Capriccietto

9. Humoreska C-dur, 1894

10. Nálady, op.10, 1895:

Výše jmenovaný opus začal Josef Suk skicovat již začátkem roku 1895 na cestách s Českým kvartetem po Rusku, Rakousku, Itálii a Německu, odkud občas čerpal staroslovanské náměty. Celkového dokončení se skladby dočkaly až v letních měsících během prázdninového odpočinku na Vysoké a v Křečovicích.

Opus čítá pět skladeb: Legenda, Capriccio, Romance, Bagatela, Jarní idyla

11. Klavírní skladby, op.12, 1896

Části: Andante, Allegro moderato, Adagio, ma non troppo, Allegro, ma non troppo, Andante noc moto, Allegro vivace, Allegretto, Andante

12. Sonatina g-moll, 1897

13. Vesnická serenáda, 1897

14. Bagatella, 1898

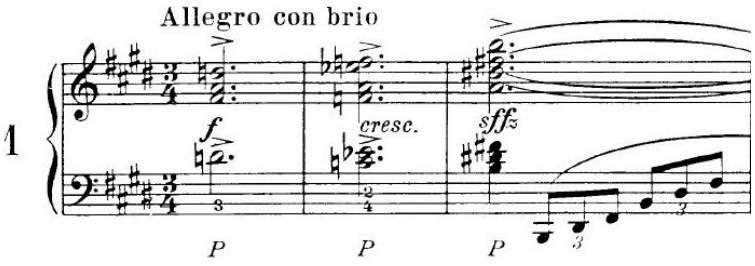
15. Suita op.21, z roku 1900, je dílem otevírajícím Sukovu osobitost v tvoření.

1. Adagio - Allegro vivace, 2. Menuetto, 3. Dumka, 4. Allegro ma non troppo

16. Jaro, op. 22a, 1902

Pětidílný cyklus Jaro je podobně jako ostatní skladby projekcí skladatelova života do hudby, o čemž svědčí i konkrétní názvy jednotlivých částí vyjma čtvrté části s označením Andante. Cyklus otevírá Jaro, následují části Vánek, V očekávání, Andante a celý cyklus vrcholí skladbou V roztoužení. O premiéru díla stejně jako u pozdějšího opusu 22b se postaral klavírista a korepetitor, žák Josefa Jiránka, Josef Faměra (1883 – 1914). Vzhledem k tomu, že cyklus Jaro patří k nejznámějším a nejhranějším Sukovým skladbám, pokusím se na něj nahlédnout detailněji.

První část Jaro:



Bujaré Jaro se nám v úvodu představí třemi vznešenými stoupajícími akordy, jenž jsou podpořené akcenty a dynamickým odstupňováním, což nám jasně naznačuje jejich důležitost v celé skladbě. Akordické téma je dále doplněno rozloženými akordy, které na nás působí jako příval svěžího jarního vánku s doplněním hravých sestupných oktáv. Od taktu třináct si dominantní postavení získávají vrchní hlasy svým skotačivým pohybem v tečkovaném rytmu. Atmosféra a napětí spolu s dynamickým crescendem stále stoupá, čímž se dostává k první sforzátové kulminaci na akordu v F dur, od kterého přichází postupné uklidnění. První část bychom mohli charakterizovat jako svěží jarní veselou píseň v tónině E dur.

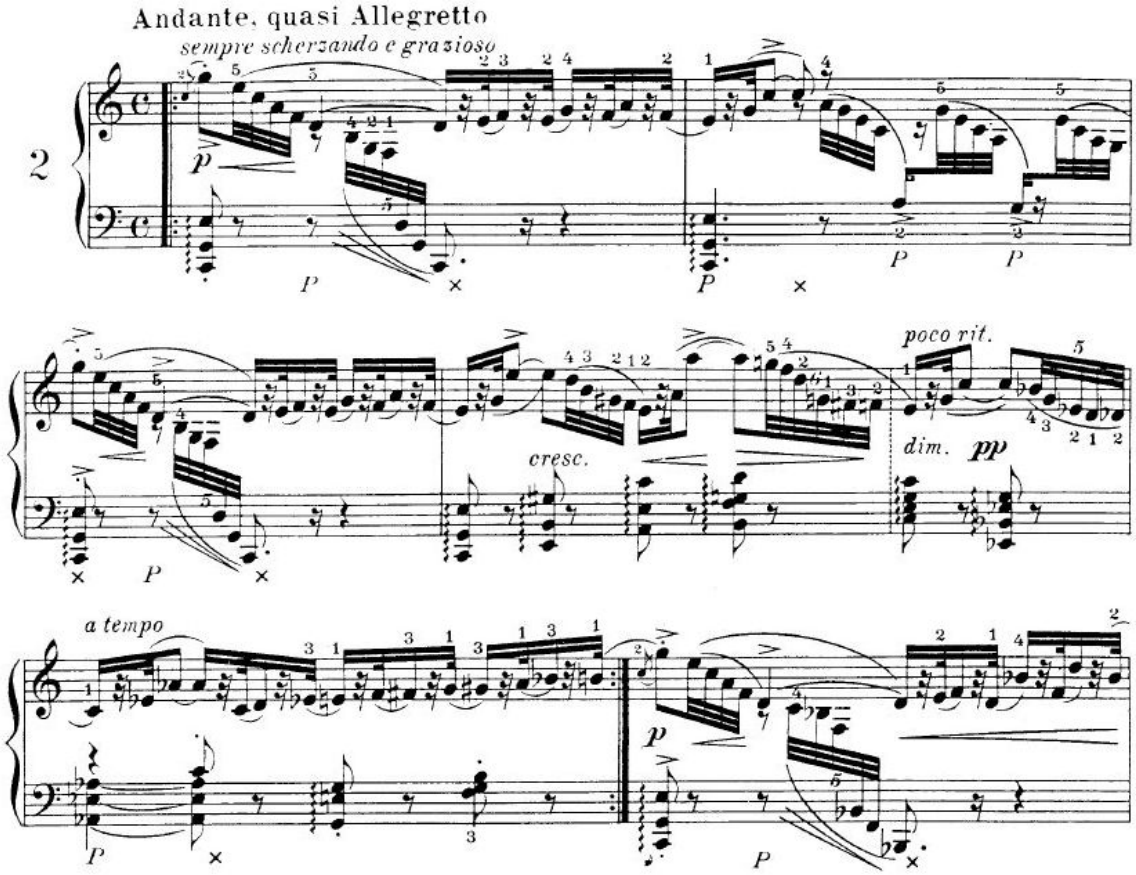
Opatrnější a vřelejší charakter nám přináší další část skladby, jejímž základem jsou rovněž tři akordy připomínající začátek skladby. Tento motivek se třikrát opakuje se stupňující tendencí, až vrcholí oktávovým tečkovaným sforzátem na tónech cis h fis stejně jako v úvodu. Pokračování úvodní vznešené tečkované melodie je dále hráno o oktávu výše. Neustálá přítomnost třech charakteristických akordů v harmonických a melodických obměnách představuje notový základ úvodní části cyklu, jež pevně stmeluje celou skladbu, s níž autor tematicko- motivicky pracuje. Pro kontrastnost jednotlivých částí bychom mohli skladbu označit jako třídílnou. První oddíl končí taktem 46 na citlivém tónu k hlavní tónině, střední oddíl od taktu 47 přináší zmíněnou tematicko-motivickou práci a směřování celé skladby k dynamickému vrcholu ve třech fff. Závěrečný reprízový oddíl nastupuje taktem 127 v hlavní tónině E dur. Posledních

devět taktů kody skladbu uzavírá několika dlouhými arpeggiovými akordy s tempovým označením Meno mosso.

Důležitým stmelovacím prvkem pro interpreta musí být udržení hlavních třech akordů jako opěrných bodů v celé skladbě. I přes kontrastnost jednotlivých formálních dílů je třeba udržet tektonické stmelení celku a tempový nadhled. Vše musí být v mezích provázanosti na celek skladby a se zřetelem na průběžný „tah“.

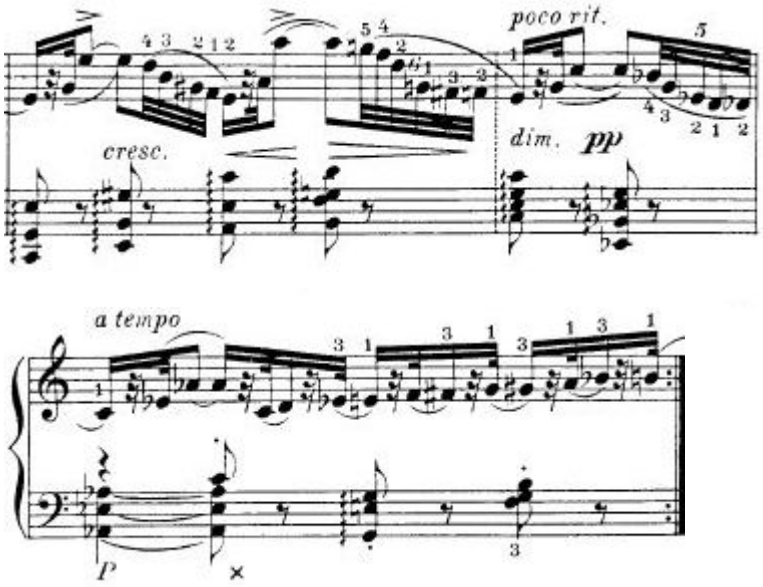
Skladba skýtá pro hráče mnoho technických nástrah. Nejčastější jsou oktávové a obsáhlejší akordy, které se objevují v celé skladbě, takže je nutné mít dobře zvládnutou oktávovou techniku. Další technickou záležitostí skladby jsou široce rozložené triolové akordy, drobná pasážová technika či rychlé trylky. Nezastupitelné místo ve skladbě má také agogika. Tempové změny a rubatová místa jsou pro skladatele velmi příznačné, v této skladbě s nimi skladatel pracuje jen občas, svoje nezastupitelné místo však získávají například ve skladbě „V očekávání“ a v pozdějších Sukových klavírních opusech. Interpretačně je část Jaro z cyklu nejsložitější, proto bych skladbu doporučila spíše pro starší a vyspělejší žáky.

Vánek:



Veselou a z cyklu nejrozsáhlejší skladbu Jaro vystřídá poněkud kratší skladba Vánek s tempovým označením Andante, quasi Allegretto, ve čtyřčtvrťovém taktu. Jak už je patrné z názvu skladby. Tato část nám může připomínat svěží jarní vánek, hudebně vyjádřený v různých dynamických odstínech. Skotačivé téma připomínající hravost vánku a nesvázanost přírodního živlu je postaveno na dvou opěrných notách g2 a d1, jimiž jako fouknutí svěžího jarního vzduchu prochází sestupná řada tónů. Pokud se dobře zaměříme na první takt, můžeme spatřit intervalovou podobnost s motivem z první skladby cyklu. První část nabývá počtu šesti taktů (5. Zkrácený), které jsou ohraničené repeticí. Tóninu pro druhou skladbu cyklu zvolil autor C dur. Josef Suk mistrně využívá charakteristického barevného spektra zejména terciově spřízněných tónin. Velmi často kolem hlavní tóniny „krouží“ a oddaluje tak její zaznění, tím zmnožuje celkové napětí skladby a očekávání posluchače.

Harmonizace klavírních skladeb Josefa Suka by mohla představovat samostatnou kapitolu. Její nesvázanost se projevuje částečně už v díle Jaro op. 22a, ale vrchol přichází až s dílem Životem a snem. Když se vrátíme k prvním taktům skladby Vánek, narazíme na harmonicky zajímavé a pro Suka vlastní místo, kdy ve čtvrtém taktu harmonie směřuje k a moll, pokračuje modulačně do As dur, což dodá místu na tajemnosti s dynamikou v pp.

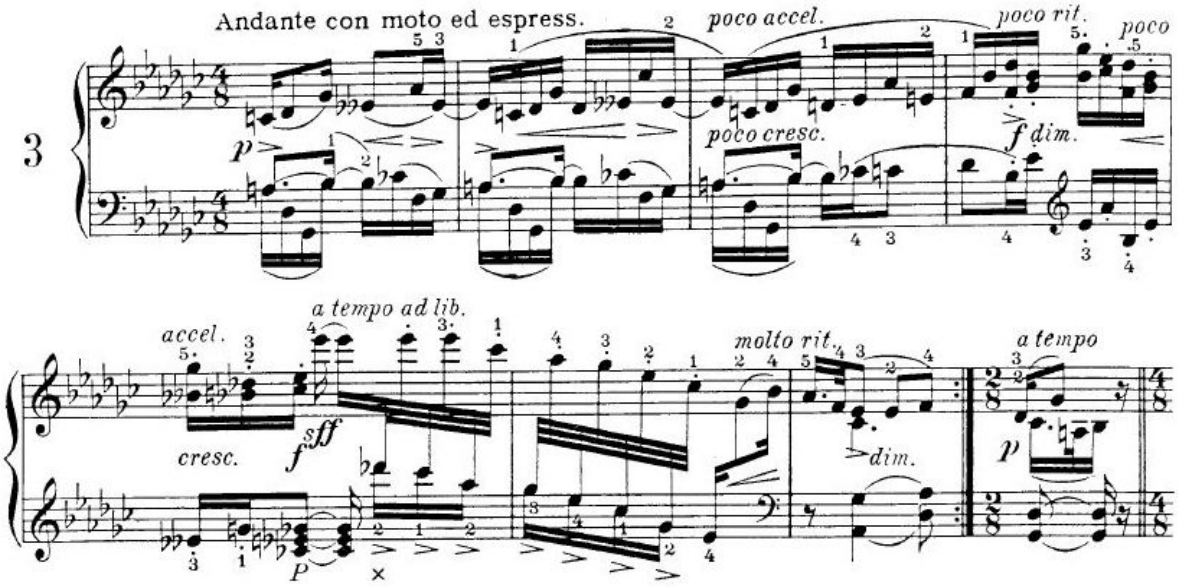


Po repetici, od taktu 7, navazuje druhá část podobná první s tím, že už nezůstává v tónině C dur, ale hned od počátku moduluje do B dur a dostává se na mimotonální dominantu k F dur. Třetí takt směřuje do Es dur a vyústění přijde v D dur. Vrchol skladby nalezneme na konci střední, mírně kontrastní čtyřtaktové části, kde vítr nabírá na intenzitě, podpořen přidaným hlasem v tenoru, ve vysokých polohách. Toto „větrné běsnění“ je zakončeno chromatickým crescendovým vzestupem k úvodní části na g2 (takt 17). Šestitaktová repríza ještě přináší mírné „vzplanutí větru“ s melodií v tenoru a protimelodií v sopránu. Závěr skladby patří už jen jednotaktovým arpeggiovým sestupům vyplněnými sekundovými postupy vzhůru a vyústění na závěrečném trylku, s „odfouknutím“ na poslední notu c4.

Jedinečnost Vánku v rámci cyklu tkví v jeho barevnosti s impresivně pojatými místy, na rozdíl od dalších emotivně vypjatých skladeb cyklu. I když skladba plně nespadá do

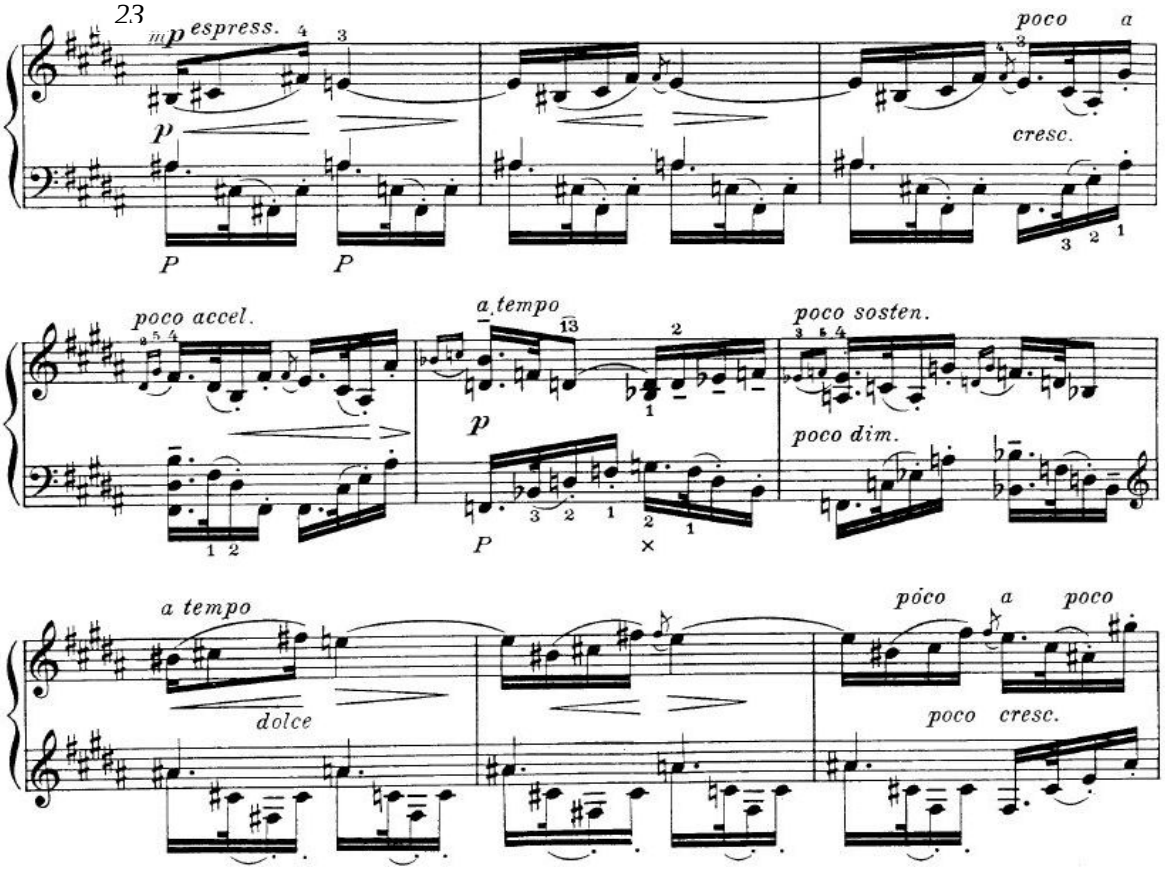
impresionismu a ani to nebyl záměr skladatele, přesto bychom o skladatelově impresivním „vidění“ mohli hovořit. Rozsahem je skladba velmi krátká a hlavní téma se několikrát opakuje, takže se dá poměrně rychle osvojit. Skladbu z velké části tvoří drobná prstová technika, proto musí interpret dbát na její brilantní zvládnutí, aby posluchač zřetelně slyšel každou „drobnou“ notu z pasáže. V nácviku těchto míst by nemělo chybět staccato či velmi pomalý pevný úhoz se sluchovou kontrolou. Přestože je skladba relativně krátká, opět musí interpret pracovat na jejím celku, aby nedocházelo k rozdrobení na jednotlivé části. Zvláštní pozornost zasluhuje pedalizace, která by měla podpořit všechny impresivní prvky ve skladbě.

V očekávání:



Tempové označení Andante con moto e espressivo ve čtyř osminovém taktu patří třetí, prostřední části cyklu, V očekávání. Prvních sedm taktů silně rubatových nás vtahuje do mírně nervózního očekávání. Jak můžeme vidět z ukázky, zprvu skladbu otevírá stoupající, jakoby tázající se interval, na což nepřichází uspokojivá odpověď, nýbrž několik dalších hudebních „otázek“ v podobě stoupajících intervalů. Jistá opatrnost je v této skladbě vyjádřena sekundovými postupy. Oddíl plyne v Ges dur až na vybočení do Es dur a Ces dur. Při opakování je díl pak rozšířen o jeden dvou osminový takt v hlavní tónině Ges dur. Jak je patrné z notové ukázky, skladatel velmi hojně využívá agogických a tempových změn. Je tedy povinností interpreta na tyto záměry aktivně při hraní reagovat. Jak už bylo předesláno v předchozích částech cyklu, i skladba V očekávání má spojitost s úvodním Jarem, díky materiálové podobnosti. Synkopovaný rytmus z úvodu se dále promítá do částí Poco piú mosso (takt 9), kde je stejný motiv několikrát opakován s nedočkavým postupem kupředu. Skladatel si své posluchače drží v napětí i tempovými značkami poco sostenuto, poco accelerando, a tempo, molto ritardando a dalšími změnami. Po vygradované sekunda voltě nastupuje část střední (takt 23) v tónině H dur a přináší změnu charakteru, avšak se stejným tematicko-motivickým materiálem.

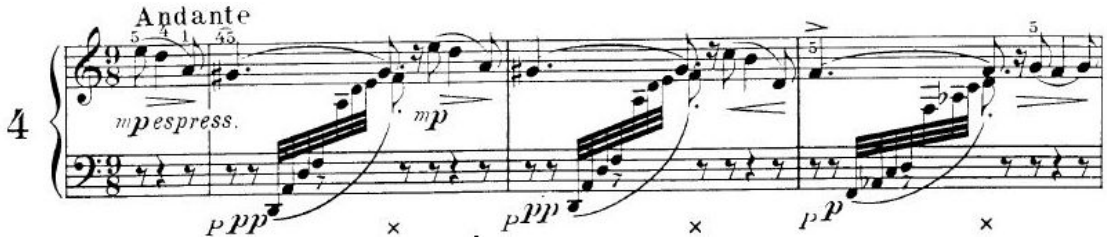
materiálem.



Spodní hlas nyní postupuje odlehčeně se staccaty, zatímco vrchní hlas protipohybem v legatu espressivu. Zastřený nádech získá střední část po přesunu o oktávu výš. Po repríze první části přichází v závěru kody, kdy se těžiště tématu přesunuje do spodních hlasů, které přebírají hlavní melodii. Postupným opakováním krátkého úvodního motivku dochází k pozvolnému zklidnění a smíření na dynamice ppp. Ne vždy je u klavírních děl Josefa Suka možné přesně definovat jejich formu, i vzhledem k nesymetričnosti jednotlivých částí a volnosti práce s tématy. Tato skladba však jasně prokazuje znaky třídílnosti s introdukcí a závěrečnou kodou. Celá skladba by se dala označit jako interpretačně nejjednodušší. Po technické stránce v ní není nic nadmíru složitého. Kámen úrazu tkví spíše v celkovém pojetí. Buď skladbu pochopíme jako plně romantickou a budeme se vyžívat v gradacích a romantických zpomalení a zrychlení, což může vést k nekontrolované příliš angažované hře s přemírou agogiky. V ideálu je lépe, když si interpret udrží celkový nadhled a skladbu hraje, „jakoby ji

vyprávěl“. Ve skladbě, stejně jako i v jiných dílech Josefa Suka je mnoho tempových a jiných označení zanesených přímo od něj, takže hráč má tak dokonalý přehled o záměrech skladatele v jednotlivých částech. Prvních sedm taktů skladby je tomu příkladem, kde na tak krátké ploše přichází mnoho tempových změn. Na to navazuje romantická část se svými dlouhodechými frázemi. Kontrast přijde ve střední části, kdy spodní hlasy získají více taneční charakter ve staccatu, zatímco melodie horních hlasů udržuje opačný pohyb melodie v espressivu. Pedalizace celé části není nijak komplikovaná až na prvních sedm taktů, kde je třeba vážit každé jeho sešlápnutí, kvůli případným sekundovým nečistotám. Zároveň pro udržení znělosti některých tónů v levé ruce je místy nezbytný. Doporučila bych využití legatissima. Pro svoji líbivost a relativně dobrou hratelnost je skladba použitelná i pro vyspělejší žáky vyšších ročníků na ZUŠ.

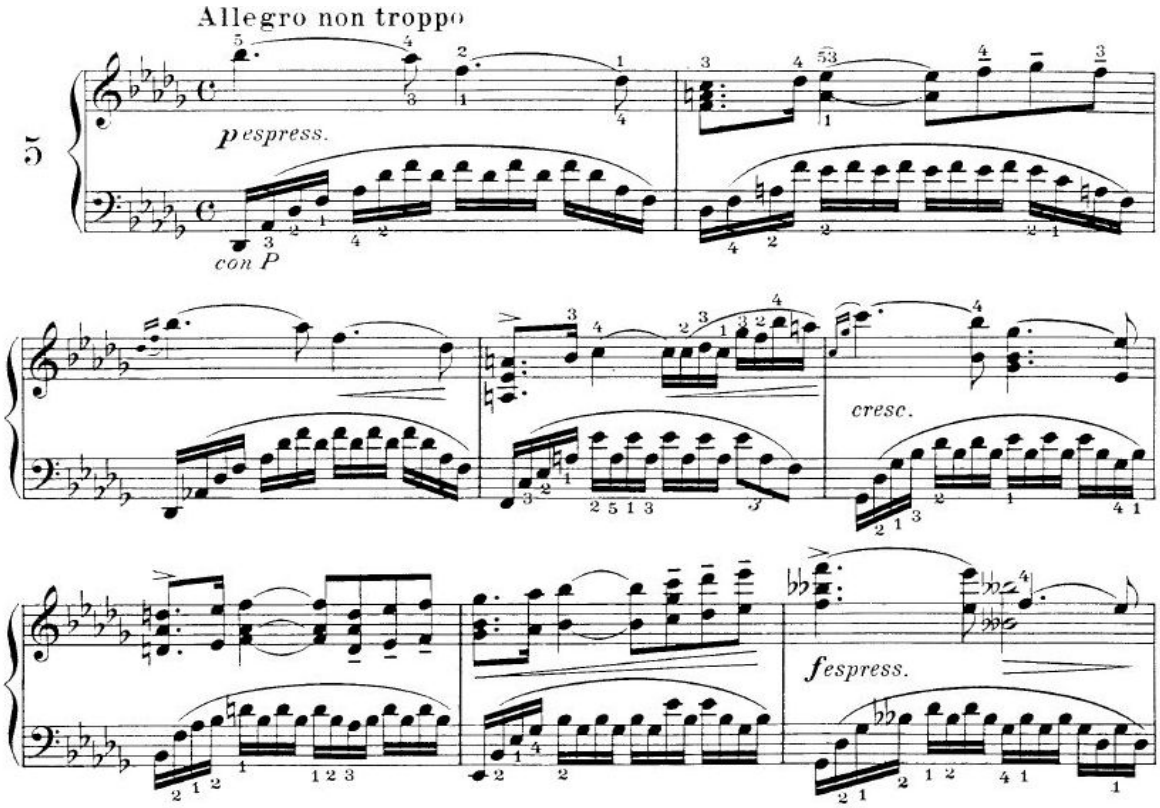
Andante:



Romantickou část cyklu V očekávání vystřídá dramatická skladba Andante. Tu autor napsal jako předehru k části poslední, která by měla nastupovat attaca. Čtvrtá část je plná strachu, beznaděje, zuřivosti a dalších emočně vypjatých stavů. Svým rozsahem je skladba krátká, ale náplní velmi obsažná. Cyklický princip je patrný i z této části. O dramatickém záměru skladatele svědčí i mnoho tempových a dynamických označení. Celou skladbou se prolínají arpeggiové akordy s prodlevou. Zprvu se skladba pomalu rozbíhá ke svému vypjatému vrcholu, ze kterého se zase rychle navrací k pomalému závěru, který jakoby smířením končí sestupnými arpeggii. Celá skladba vychází z jednoho tématu a nenajdeme v ní kontrastní místo, které bychom mohli vnímat jako díl b. Proto bych skladbu označila jako jednodílnou. Interpretačně je tato část velmi vypjatá a na krátké ploše je potřeba pružně reagovat na změny. Už první sekundový

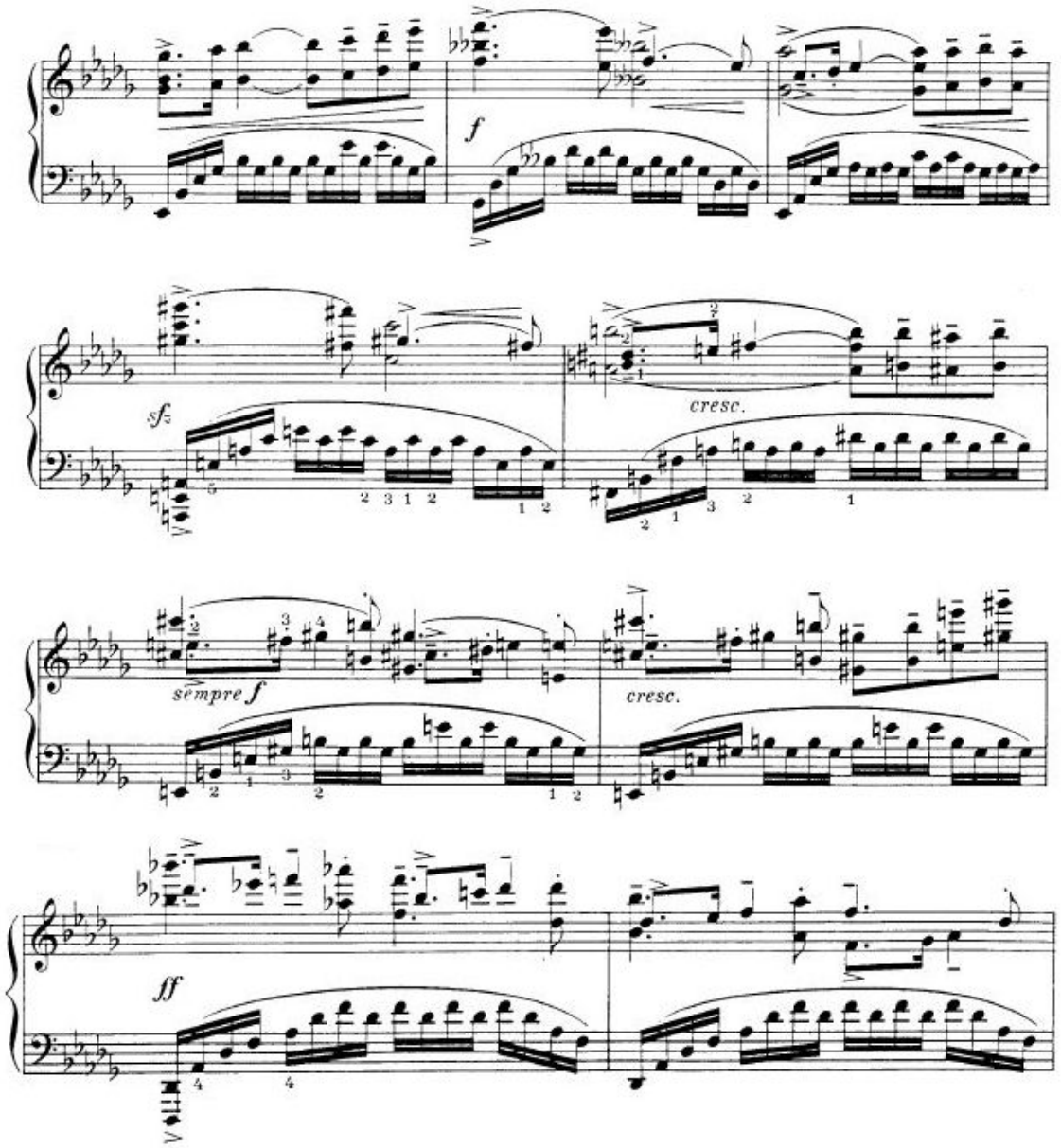
krok musí v sobě nést bolest nebo beznaděj a i každý další tón je nositelem důležitého prožitku. Technicky náročnějšími místy jsou dvaatřicetiny v levé ruce, které musí být zahrány velmi zřetelně, ale zároveň ve velmi slabé dynamice. Je to podobná technická záležitost, jako byla ve Vánku. Pro celkové zvládnutí hudebně-obsahové roviny, zbývá ještě vyřešit pedalizaci, která by v této části mohla být hustější, což přidá na tajemnosti a hrůzném očekávání, z kterého na konci vysvitne durová harmonie jako světlo na konci tunelu, proměněním původní mollové tóniny do stejnojmenné durové.

V roztoužení:

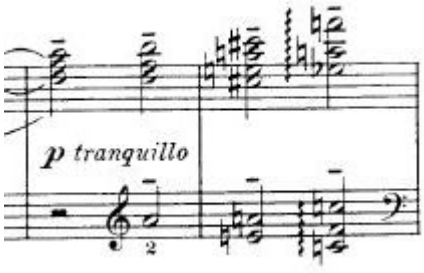


Závěrečná část V roztoužení je opět odvozena z první části Jara. Jak už bylo užíváno v předchozích, i v této poslední části cyklu se střídá melodie sestupná se vzestupnou za šestnáctinového akordického doprovodu v levé ruce. Po dramatické čtvrté části nastupuje část pátá attacca líbeznou nekomplikovanou melodií. Při opakování hlavního tématu je melodie doplněna drobnými notami připomínající závan jarního větru. Jak se zahušťuje hlavní melodie, skladba postupně graduje a nabírá na intenzitě. Kromě

klasické dur-mollové harmonie skladatel využívá i církevních tónin. Dvoutaktové vystupňování do ff přinese návrat do hlavní tóniny Des dur a pozvolné zklidnění v altu.



Jako vzpomínka na skladbu Jaro je nyní použito tří dlouhých arpeggiových akordů s označením tranquillo. Stejné akordy již Suk využil v páté části Klavírních skladeb op. 12 nebo později v Letních dojmech op. 22b. Postup akordů vychází z tóniny Des dur, pokračuje do A dur a dominantním akordem z B dur je nastaveno další pokračování v B dur.



To se po dvou taktech změní do G dur a dalších tónin až dojde k druhé velké gradaci v reprize první části v hlavní tónině ff molto appassionato. Dále se melodie stále stupňuje a graduje k závěrečné kodě, ve které se hlavní melodie přesune opět do altu a skladbu ukončují tři akordy ve fff a poslední sfff.

Svojí náročností je poslední část hned po úvodním Jaru nejsložitější z celého cyklu a také si asi nejvíce z celého cyklu žádá plynulé a dlouhodeché fráze. Téměř v celé skladbě spodní hlasy tvoří příjemné vlnění rozloženými akordy. To znamená, že je nutné levou ruku nacvičit kvalitně zvlášť, aby mohla tiše a plynule podbarvovat melodii pravé ruky. Zdánlivě jednoduché široké rozložené akordy se při nácviku promění ve složitý úkol, tyto akordy musí melodii pravé ruky téměř po celou skladbu nerušeně doprovázet, proto si zaslouží při nácviku zvýšenou pozornost a je dobré si tato místa velmi dobře zafixovat tak, aby se pozornost hráče mohla věnovat celku skladby a frázování láskyplné hlavní melodii. Hned první fráze je v notovém zápisu legatovaná po dvou tónech a to je podle mého názoru málo. Pokud budu dodržovat zápis, vznikne mi spíše udýchaná fráze, budu-li hrát po větších celcích, docílím širšího „dechu“. Celá skladba by měla být hrána v jediném toku, který kulminuje dvěma hlavními vrcholy ve skladbě bez zbytečných zastavení či zpomalení. Proto je potřeba správně rozvrhnout dynamický plán skladby, aby nedocházelo ke zbytečnému rozkouskování a dynamika správně reagovala a postupovala ke zmíněným dvěma hlavním vrcholům. Pedalizace opět musí být zvážena, aby stmelila rozklady v levé ruce, ale zároveň nerozmazávala sekundové postupy v pravé a dobře podpořila frázování. Celý cyklus patří k vyspělejším dílům Josefa Suka a skladatelsky je velmi zdařilý.

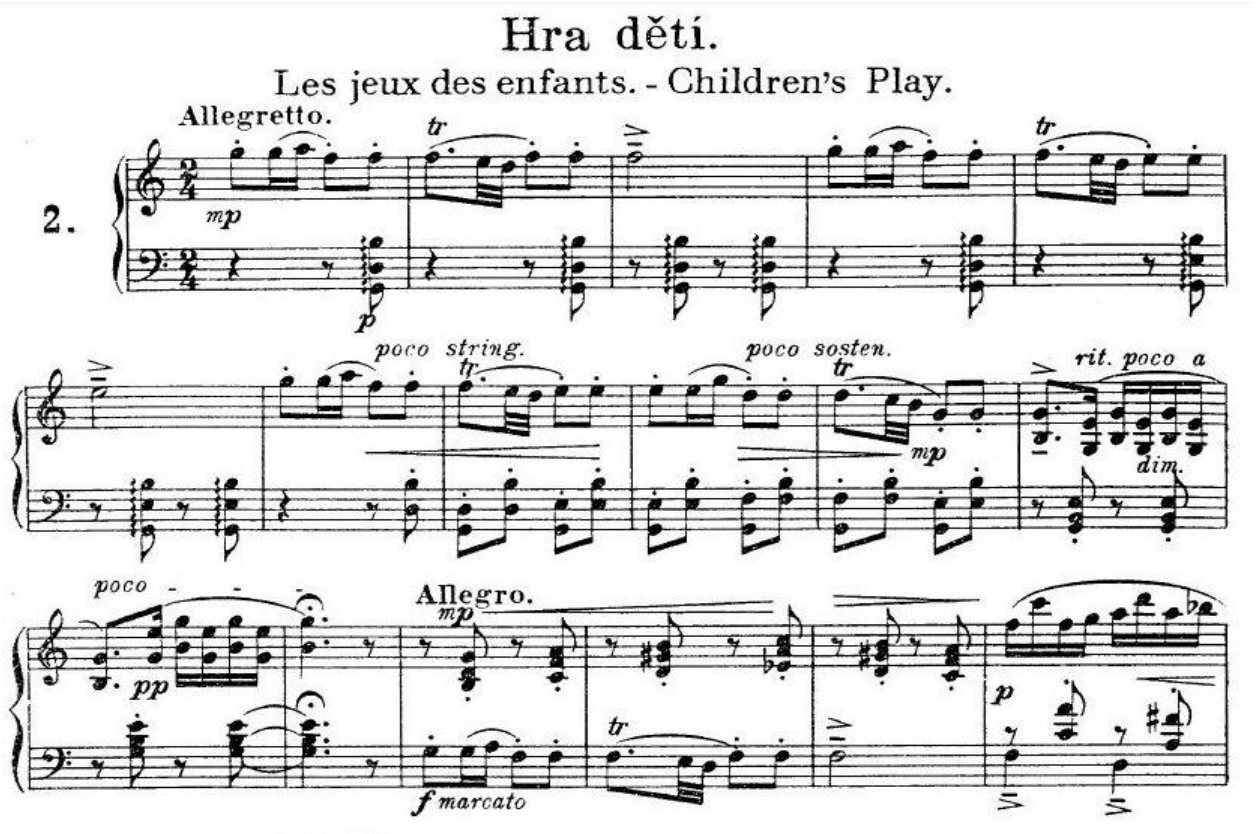
17. Letní dojmy, op.22b, 1902

Ve stejném roce zkomponovaný cyklus Letní dojmy op. 22b, jak sám skladatel označil, je velmi úzce spojen s cyklem předešlým. Celý cyklus Jaro by se dal vnímat jako radostný, mladistvý, bujarý, nedočkavý, oproti tomu Letní dojmy klidnější, promyšlenější. Je s tím spojen i vývoj životních situací Josefa Suka. V Jaru se ukazuje skladatelovo očekávání a těšení se na syna, zatímco do Letních dojmů se promítá také strach o nemocnou manželku a obava smrti. Tento cyklus, který čítá skladby: V poledne, Hra dětí a Večerní nálada, je velmi dobře dramaturgicky složen, co se týká charakteru skladeb a jejich temp. Proto je téměř nemožné skladby interpretovat jednotlivě, neboť svůj smysl dávají jako celek.

V poledne:

První skladba cyklu má tempové označení Moderato a plyne ve čtyřčtvrtečním taktu v tónině H dur. Jedno hlavní téma se nese v poledním klidu celou skladbou, za velmi klidného akordického doprovodu spodních hlasů. Hlavní téma si udržuje svoji důležitost a dominanci neměnným rytmem. Počáteční klid a metričnost celé skladby se rozvolní při pozměněném opakování první části, která dále vrcholí a mění svoji harmonii. Krátký střední díl z klidné nálady přináší další vrchol skladby pomocí sekvencí. V závěrečné repríze první části se pozmění faktura a šestnáctinový pohyb se přesune na chvíli do altu, zatímco levá ruka vytváří kontrast staccatovými osminami. Skladba končí třemi dlouhými akordy, jak bylo typické pro celý předchozí cyklus. Tato skladba bývá často označována pro svoje dynamické zabarvení jako impresionistická, avšak sám Josef Suk tento termín pro označení svých děl nerad slyšel.

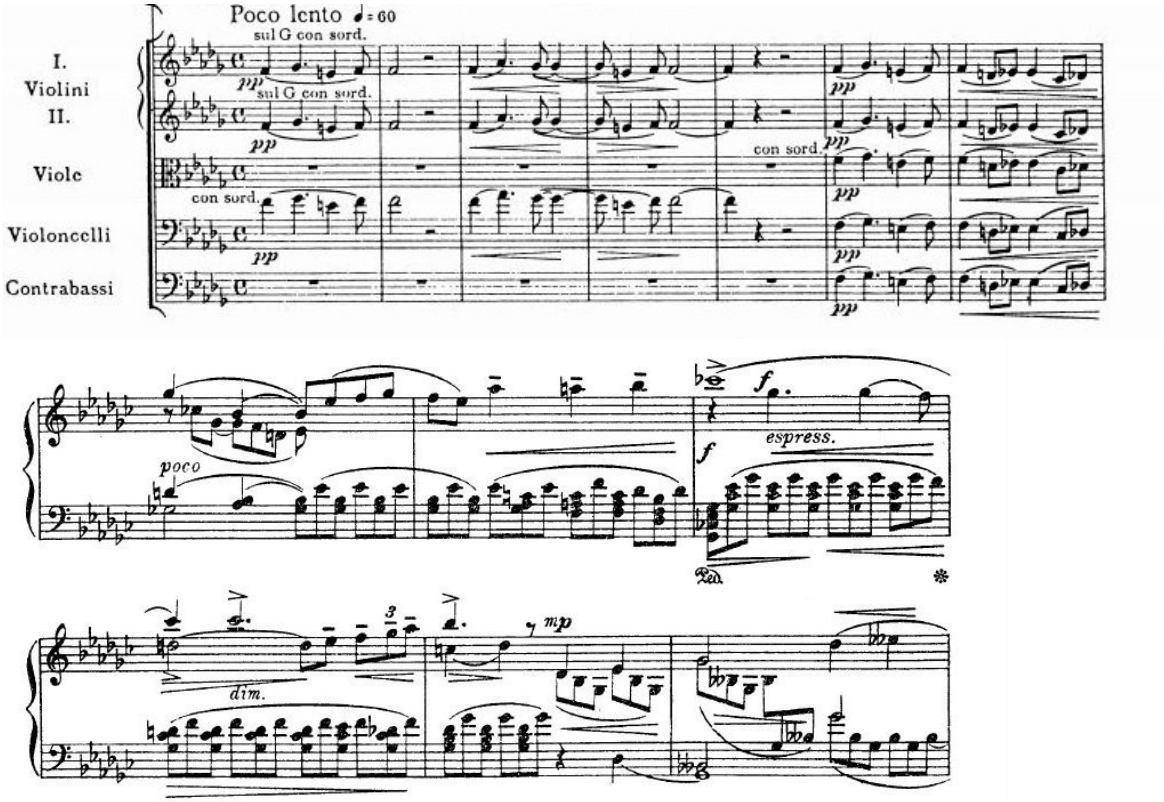
Hra dětí:



Jako kontrast po klidné a zároveň trochu tajemné skladbě přichází rozverná a veselá Hra dětí. Celá skladba má třídílnou formu s tempovým označením Allegretto, v tónině G mixolydické ve dvoučtvrťovém taktu, jak je patrné z notové ukázky. Charakter této skladby je velmi skotačivý, rozverný a humorný, což je v notách zaznamenáno množstvím trylků, staccat, arpegií či tečkovaných rytmů. Po několika úvodních taktech se původní středně rychlé tempo posune kupředu a k hlavnímu tématu se přidá vzletné trojtaktí v šestnáctinách. Rozvernost a skotačivost vystřídá v krátké střední části trocha razance a striktního marcata v e moll tónině. Díl může připomínat kárání rodičů, při hře dětí, jež se stupňuje až k návratu dětských her a skotačení. Formálním výsledkem je třídílná forma s reprízou, což je u Suka časté.

Večerní nálada:

Po dvou předchozích skladbách, jedné pomalé a druhé rychlejší, přichází poklidná závěrečná skladba Večerní nálada s tempem Andante espressivo, v klidné a polotemné tónině Ges dur v celém taktu. Na začátku skladby najdeme již zmíněnou podobnost se třemi akordy z páté části cyklu Jaro op. 22a. Dále po osmi úvodních taktech melodie přináší dvouapůltaktovou vzpomínku na Píseň lásky op.7, na kterou dále navazuje citace z úvodní části Requiem od Antonína Dvořáka. A právě tyto dva motivy se stanou základem pro celou skladbu. Můžeme tedy vidět kontrast láskyplné a milostné Písně lásky s velmi dramatickým motivem Requiem (sekundový krok nahoru, tercie dolů a půltón vzhůru - v druhé ukázce ve druhém řádku ve středním hlase) jako předzvěstí strachu a obav ze smrti. Právě spojení těchto dvou velmi citově vypjatých témat činí skladbu interpretačně velmi náročnou.



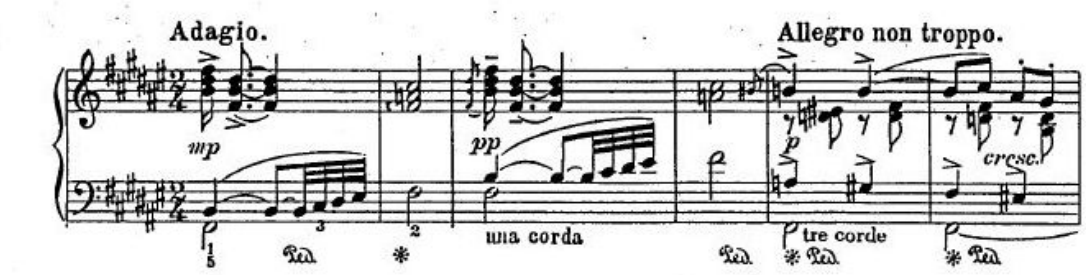
18. O matince, op. 28, 1907

Po pěti letech od posledního klavírního opusu a po krystalizaci vlastního skladatelského stylu v opusech Jaro a Letní dojmy, vznikl pro skladatele velmi osobní a intimní cyklus - O matince op. 28. Po tragických životních událostech a dlouhé klavírní odmlce se skladatel vydal již vlastní uměleckou mluvou. Jak sám název cyklu prozrazuje, jde o vnitřní pohnutky zachycující vzpomínky na milovanou ženu Otilku, manželku a maminku svého syna Josefa, kterému Suk cyklus věnoval. Po životních zkušenostech autora by se dal očekávat dramatický a velmi bolestný cyklus, autor však šel cestou komornějšího ladění a spíše meditativních vzpomínek. Cyklus byl dokončen v roce 1907 v Křečovicích. Premiéra celého cyklu se konala o tři roky později. Za klavírem usedl sám Josef Suk v Umělecké Besedě v Praze. Cyklus obsahuje pět částí s názvy: Když byla matinka ještě děvčátkem, Kdysi z jara, Jak zpívala matinka za noci chorému děcku, O matinčině srdci a Vzpomínání. Stejně jako v předešlých cyklech je i zde patrné propojení jednotlivých skladeb v cyklu a využívání vlastních již použitých motivů.

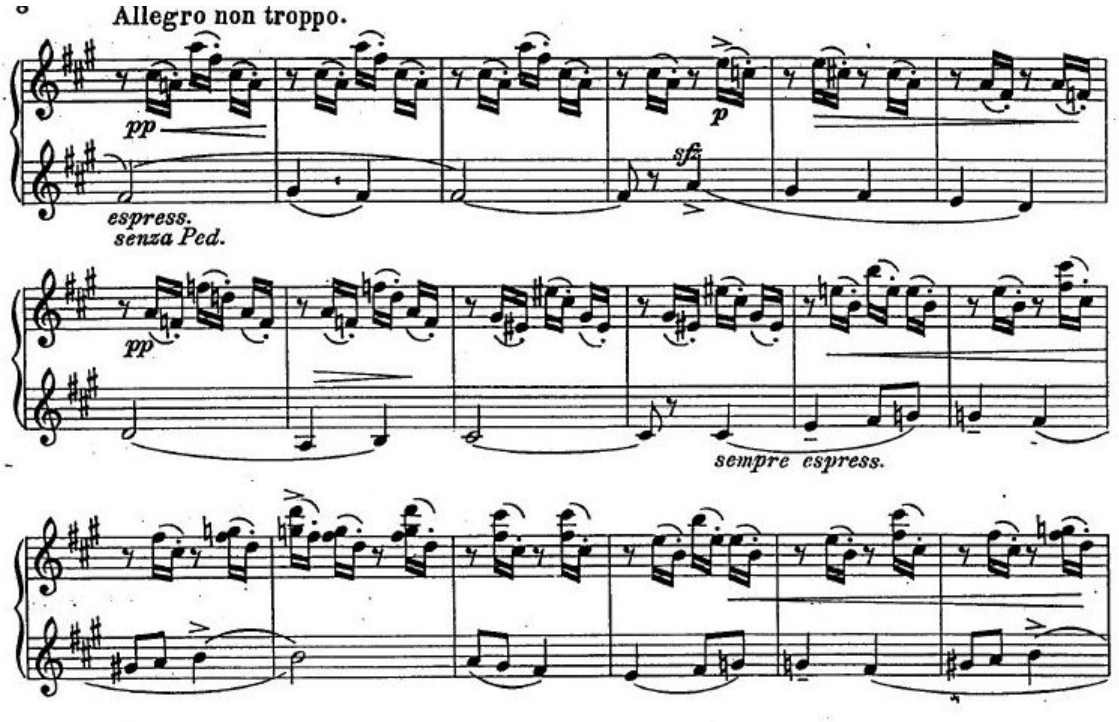
Když byla matinka ještě děvčátkem:

Kolíbavá, pomalá a láskyplná melodie je základem první skladby vzpomínkového cyklu. Ta má jako jediná z celého cyklu tříčtvrteční takt. O její tichý a klidný začátek se stará kolíbavá melodie v tečkovaném rytmu bez doprovodu v mírně zastřené B dur tónině. Tato něžná a poklidná houpavá melodie se stane základem pro celou skladbu. První část skladby plyne nerušeně ve slabší dynamice v sametové tónině B dur s malým „zesmutněním“ do stejnojmenné mollové. Následující část přináší dynamickou gradaci, a klidný ráz skladby je rozdroben na drobnější fráze až k pronikavému zaznění citátu z Písně lásky za pianissimového doprovodu. Naléhavost a důležitost motivu stále stoupá, vrcholí při třetím opakování v dynamice forte molto espressivo e appassionato, což dojde až do dynamiky fortissimo. Postupným sostenutem a diminuendem se skladba navrátí do reprízy, která plyne stejně jako na začátku jen s drobnými změnami. Zde si můžeme všimnout, že Suk velmi často využívá citací vlastních motivů, s čímž se můžeme setkat v mnoha jeho skladbách.

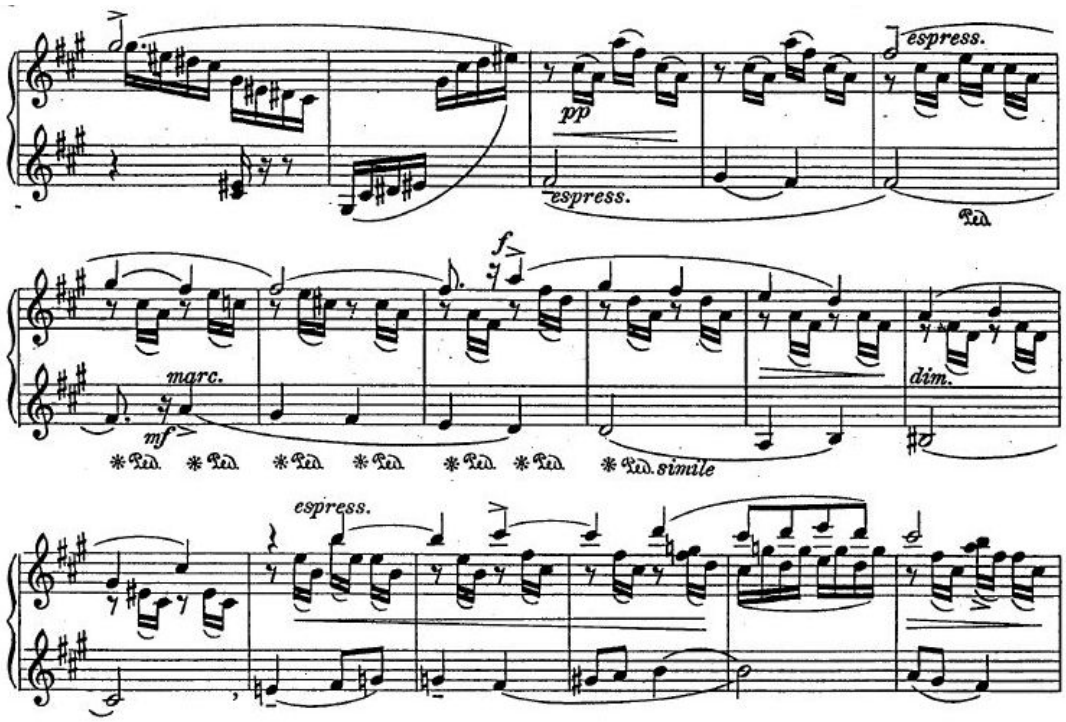
Kdysi z jara:



Základem celé této svěží jarní skladby je motiv kukačky, hudebně vyjádřeno sestupnou tercií. Vzdušný a pomalý začátek je dále vystřídán rychlejším tempem s větší dravostí a žertem. Tato kombinace pomalé části adagio a rychlejší Allegro non troppo se ještě v prvním díle skladby objeví. Střední díl (takt 58) přináší tóninu fis moll a téma je přeneseno do spodního hlasu. Zápis skladatele v této části není svázán taktovými čarami, nýbrž svobodně rozprostřen do nesouměrných úseků, které však dohromady tvoří dokonalý celek.



Druhá část středního dílu přináší rozložené akordy v pianissimu dolce s postupným dynamickým vlněním až k opakování začátku středního dílu s tématem ve spodním hlase, na nějž se připojí jakoby odpověď v hlase vrchním.



Formálně třídílnou skladbu uzavírá mírně pozměněné opakování první části, od taktu 125.

Jak zpívala matinka za noci chorému děcku:

Z milované dívky se ve třetí skladbě cyklu stane pečující matka. Již po zaznění prvních tónů na nás dýchá tichý a tajemný charakter v tónině B dur. Stmelujícím prvkem v celé skladbě je synkopický rytmus spodního hlasu, který nám může připomínat kolébání. Nepravidelnost skladatel využil k zachycení smutku a obav u nemoci své ženy (Nepravidelný tlukot srdce). Skladba je monotematická, jediným kontrastním místem ve skladbě jsou tři dvojhmatové sestupné vzdechy, jako symbol závažnosti nemoci. Harmonicky je skladba velmi pestrá, což je pro skladatele velmi charakteristické, nevyhýbá se ani svému oblíbenému postupu podle terciové příbuznosti (Ges – Es - C). Tónový materiál se pohybuje v intenzivně využitém malém intervalovém rozsahu. Vzhledem k jednotnému tematickému materiálu a ne příliš dlouhé délce bych se přikláněla k jednodílné skladbě, která i přes svoji lehce stereotypní melodii přináší obsahově velmi hlubokou a přesvědčivou hudbu.

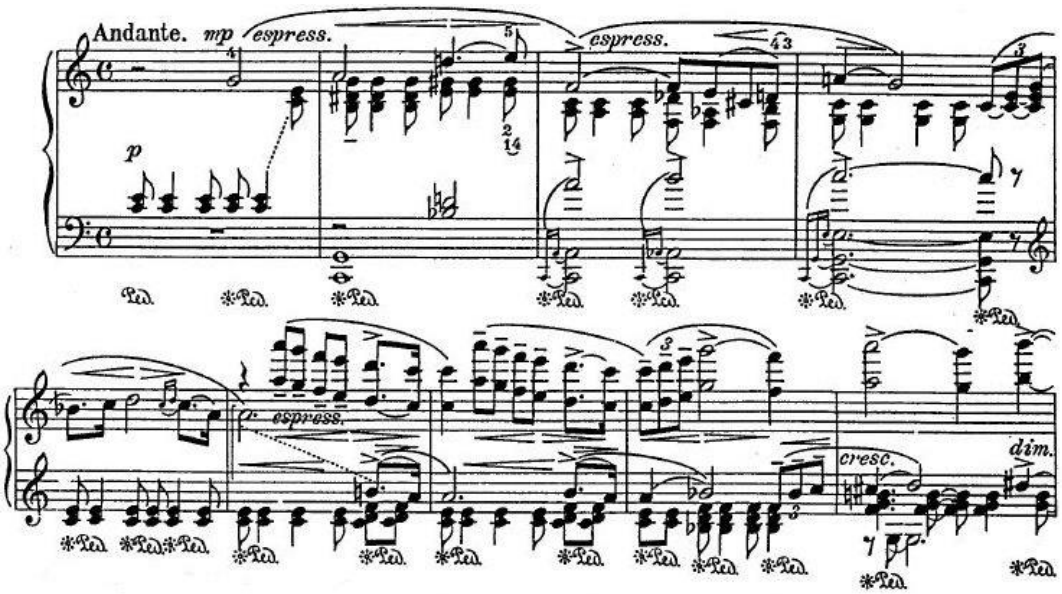
O matinčině srdci:

Jak už předznamenala část třetí nepravidelným rytmem nemoc milované ženy Otylky, část čtvrtá nepravidelnosti využívá ještě mnohem více, což místy vede k polyrytmii. V této skladbě autor nepravidelným rytmem ve vrchním hlase popisuje nepravidelnost tlukotu srdce své ženy. Bolest, nejistotu, strach a mnohem více je hudebně vyjádřeno již v začátku skladby velmi nepravidelným místy synkopovaným rytmem, který se začíná v pianu ozývat po první osminové pomlce s tečkou. V začátku je postup v paralelních kvintakordech a dále pokračují postupy v terciové příbuznosti. Skladba má třídílnou formu s reprízou. V krajních dílech je téměř stále udržovaná prodleva na as1 s tématem ve spodních hlasech. V kratším středním dílu (takt 24) přichází zjemnění a melodie se přesune do vrchních hlasů. Drama přichází až s příchodem reprízy (takt 37), kdy v kodě prodleva klesne na tóniku z hlavní tóniny Des dur a celá skladba končí smrtí. Opět se tedy ve skladbě promítl motiv smrti. Část O matinčině srdci je nejsložitější skladbou celého cyklu nejen po stránce dynamické, ale hlavně také technické.

Vzpomínání:

Vzpomínání je závěrečná část celého cyklu a zároveň smírným zakončením. Můžeme v ní nalézt motiv smrti, stejně jako v předešlých částech, nejde však už o tak dramatickou skladbu. Hlavním tématem je zmíněný motiv smrti, ale přináší svým zpracováním jiný charakter. Opět i v této skladbě autor použil synkopovaný rytmus, prodlevy, sekundové postupy a další prvky charakteristické pro celý cyklus. Stejně jako v předchozí skladbě je forma třídílná s reprizou a závěrečnou kodou. Celé Vzpomínání má charakter smíření a uchování krásné vzpomínky na maminku, tak aby to bylo pochopitelné malému synkovi. V předešlých částech se Suk držel více ve spodních polohách, nyní přichází čas projasnění a s tím i využití vyšších poloh na klaviatuře. Střední díl od taktu 18 přináší krátké již zmíněné zatemnění a drama jako ozvěnu špatných časů. Celá skladba se v reprize (takt 34) vrátí do původního klidného proudu a

postupuje tak až k závěrečné kodě. Tam ještě před úplným závěrem skladby zazní smířený motiv smrti a skladba končí tónikou C.



Celý cyklus je velmi dobře vystavěn. Jak už slýchával Suk jako žák u Dvořáka, každá nota ve skladbě má své místo, a v tom je Suk excelentním komponistou. Každá nota má svůj význam a v rámci celku je důležitá. Harmonická mluva Josefa Suka se s každým dalším dílem komplikuje a obohacuje. Dále prohlubuje volnost frází, nesvázané taktovými čarami. Cyklus O matince patří k vrcholným dílům Sukovy tvorby, avšak limitován názvem a věnováním synkovi mu nedovolovalo tolik uvolněnosti a nesvázanosti, kterou dal do svého životního cyklu Životem a snem op. 30.

V mezidobí dvou velkých opusových čísel (op.28 a op.30), vznikly ještě dvě drobné Sukovy skladbičky.

19. Ella polka, 1909

20. Španělský žertík, 1909

21. Životem a snem, op. 30, 1909

Jedná se o velký životní cyklus o deseti částech, které reflektují život a vzpomínky Josefa Suka. Šířka názvu celého cyklu se promítla do celkového hudebního obsahu, což

vede k naprosté skladatelské volnosti tvůrčí práce. Plně v tomto cyklu autor využíval všechny již zmiňované hudební prvky, jakými jsou například: bohatá agogika, změny temp, harmonické modulace, oddalování tóniky, polyrytmie, neperiodicita taktů, volnost frází a mnoho dalších. U předešlých skladeb bylo mnohdy těžké se uspokojit s nějakou hudební formou, nicméně u většiny skladeb to byla forma třídílná. Cyklus Životem a snem je formálně podobný, ale více uvolněný a charakterově vyhraněný. Proto bych se věnovala spíše místům a částem hudebně či charakterově zajímavým.

Tento rozsáhlý cyklus autor věnoval paní Olze Drtinové s původním názvem Nové skladby pro klavír.

Součástí cyklu je, jak jsem již zmínila výše, deset skladeb, osm z nich je bez konkrétního názvu, pouze s tempovým a charakterovým popisem. Část pátá a desátá, tedy poslední části dvoudílného vydání, mají konkrétní názvy: K uzdravení mého syna a Zapomenutým rovům v koutku hřbitova křečovického.

I. Allegretto moderato, S humorem a ironií, místy rozdurděně

Polkový dvoučtvrteční takt již naznačuje hravost a lehkost první skladby. Zdvihová akcentovaná nota nám skladbu zahajuje, což se dále ve skladbě projevuje důrazem na čtvrté osmině. V celé skladbě autor používá většinou základní harmonie, avšak originální spojení těchto akordů z nich dělá zajímavou kombinaci. Skladba obsahuje množství paralelních terciových akordů, chromatiky a skoků. Formálně je skladba třídílná v základní tónině G dur.

II. Allegro vivo, Neklidně a nesměle bez silnějšího výrazu

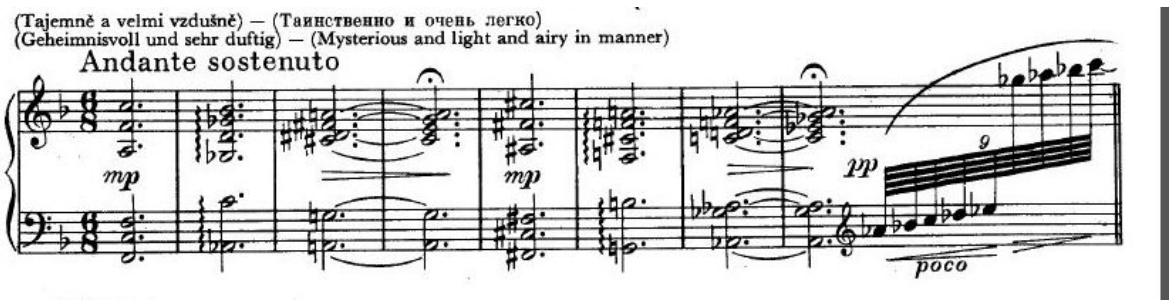
Skladba má dvanácti šestnáctinový takt, v závorce čtyř osminový. Zatímco předešlé Sukovy skladby byly tematické, u této skladby najdeme spíše výrazný rytmický motiv. Tónina celé skladby je as moll, avšak velmi zřídka skladatel používá tóniku, často postupuje v jiných tóninách a nevyhýbá se ani modálním tóninám.

Skladbu bychom mohli dělit po osmi taktech, kdy prvních osm taktů končí polovičním závěrem a druhé osmitaktí hlavní tóninou as moll, což nám dohromady dá periodický první díl. V něm jsme se mohli setkat s terciovými postupy tónin či enharmonickými záměnami akordů. Následující část (takt 17 a dále) přináší taktové změny. Některé takty jsou zkrácené na šesti šestnáctinové. Tato střední část vychází z podobného motivického materiálu, tedy tečkovaný model s malými změnami. Závěrečná část připomínající úvodní periodu (takt 42) skladbu uzavírá. Nejprve slyšíme stejný rytmus jako na začátku skladby, ale pak se tento rytmus pazastaví na trylku na notě e2 a dále se skladba uklidňuje, až končí dlouhými akordy.

Celá skladba má vcelku veselý charakter. Neklid má na starosti rytmus skladby, který je téměř v celé skladbě stejný a tím autor vyřešil formálně ucelenost skladby. Nepotřeboval tedy žádného hlavního ani vedlejšího tématu, ale jako stmelovací prvek použil rytmické ostinato. Nesmělost by mohla symbolizovat spíše slabší dynamika v celé skladbě, čímž je zároveň splněn požadavek autora - bez silnějšího výrazu.

III. Andante sostenuto, Tajemně a velmi vzdušně

Skladba inspirovaná lesem přináší dvě hlavní roviny celé skladby a těmi jsou části akordické - tajemné a rozvernější synkopované - jak autor sám doporučuje - velmi vzdušně. Ve skladbě nejsou žádné tragické ani smutné okamžiky, jedná se spíše o zachycení klidné, ale také tajemné představy, co se děje v lese. Z akordů symetricky rozdělených do taktů na nás dýchá přesný řád lesa, pohyblivé nesymetrické synkopované části zase symbolizují spíše proměnný život v něm.



V ukázce vidíme důkaz o originálním využití harmonických spojů. Začátek patří akordu

tónickému, který se dále zahuštěnými akordy mění na dominantní septakord z D dur, ten je veden do tercově paralelní Fis dur, následuje chromaticky zahuštěný G7 s přidanou alterovanou kvartou a nónou do průtažně rozvedeného D7 z Des dur. Stejně významově zásadní jsou melodické chromatické postupy v basu.

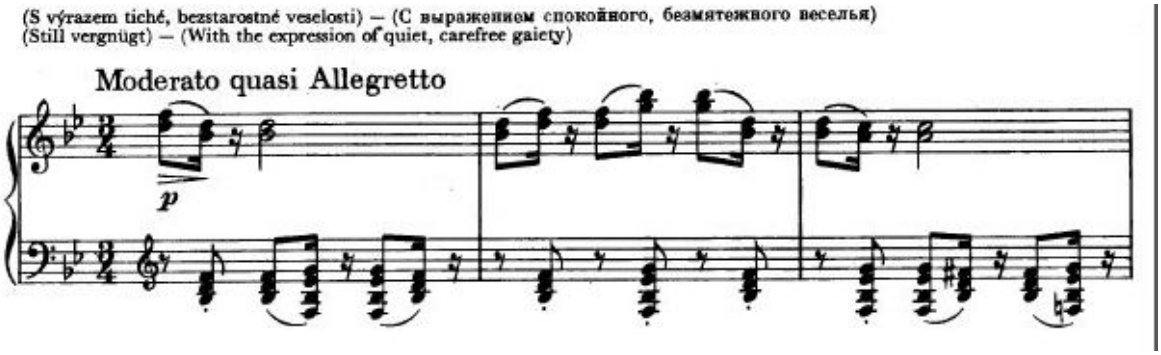
IV. Poco Allegretto, Zamyšleně, později stále výbojněji

Tóninu čtvrté skladby bychom jen těžce určovali podle předznamenání, protože to v této části chybí. Z posuvek a závěrečného enharmonicky zaměněného akordu bychom však mohli tóninu určit jako Des dur. O tom, že skladatel nechtěl nechat interpretaci svých skladeb volně na hráčích, svědčí velké množství artikulačních zápisů v jeho skladbách. Na každém řádku v této skladbě jich nalezneme hned několik, včetně tempových a jiných upřesňujících označení. Zamyšlení je v začátku vyjádřeno úmyslnými zastaveními s akcentováním tónu a a fes po šestnáctinové pomlce, což může působit jako opravdové přemýšlení.

V. Adagio, Klidně, s hlubokým citem

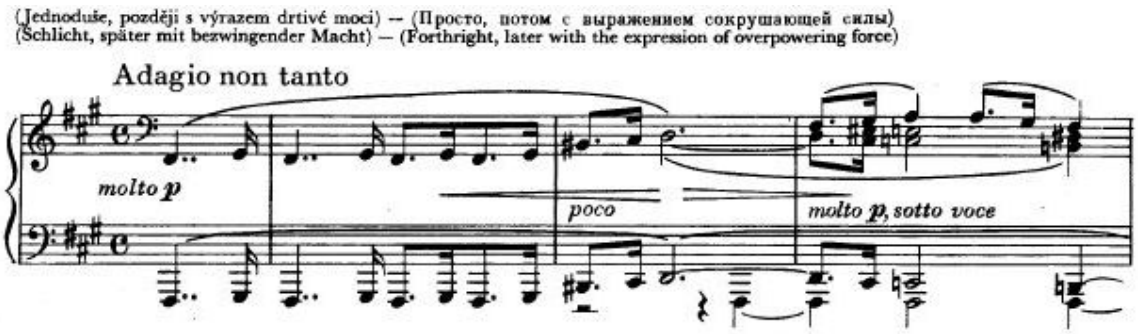
Základní C dur tóninu přiřadil Josef Suk páté části cyklu, která má podnázev K uzdravení mého syna. Hlavní motiv autor využil již podruhé, poprvé jej využil jako motiv smrti v Radúzovi. Zatímco v Radúzovi byl motiv nositelem tragické události, v této části jde spíše cestou tragédii zdolat. K uzdravení mého syna je část charakteristická velkým množstvím chromatických postupů, které tvoří ono zvláštní napětí spolu s prvními intervaly kvinty a zmenšené kvarty. Ve skladbě nenalezneme mnoho nesysymetričnosti, nicméně třídílná forma je v ní patrná.

VI. Moderato quasi Allegretto, S výrazem tiché, bezstarostné veselosti, Toužebně a snivě



Lehká vzdušná bezstarostná „písnička“ na nás čeká v části šesté. Jako v předešlých skladbách tohoto cyklu nenajdeme ve skladbě ústřední motiv, se kterým skladatel pracuje a ve skladbě ho dál rozvíjí a obměňuje. Tím je ztížená práce pro analytika, který by chtěl zachytit přesné motivy či témata. Skladby Josefa Suka tuto symetričnost a periodicitu často postrádají. Neznamená to však, že by tím trpěla kvalita, hodnota či kompaktnost jeho skladeb. Jde cestou svého osobitého stylu a pro soudržnost skladeb využívá různých hudebních prostředků. Někdy vychází z jednoho motivu, jindy je to rytmický prvek, v jiné skladbě například charakteristický interval. Ve skladbě, opět jako v předešlých, můžeme zachytit formu třídílnou s reprízou, kdy hlavním pojítkem celé skladby je rytmické ostinato. (osmina svázaná s šestnáctinou a šestnáctinová pomlka) Kontrastním dílem je střední část, ke které autor napsal označení Toužebně a snivě. Ten přináší novou tóninu z původní B dur do fis moll, výsledkem je i změna celého charakteru. Skladba již neplyne tak samovolně, ale můžeme v ní zaslechnout opatrnost a zároveň touhu.

VII. Adagio non tanto, Jednoduše, později s výrazem drtivé moci

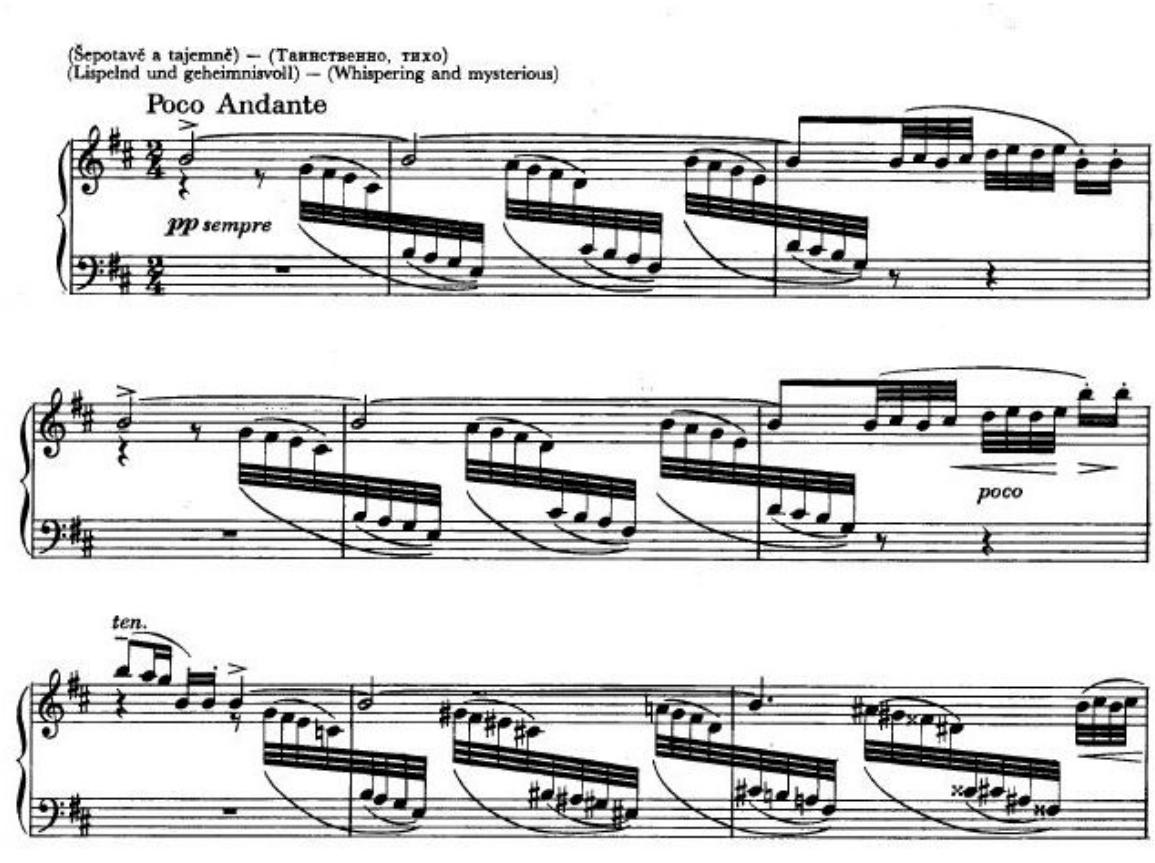


Sedmá část přináší vzdor a sílu, kterou můžeme zachytit v prvních taktech, jež vytvoří motivický základ pro celou skladbu. Sekundové kroky spolu s tečkovaným rytmem vytváří pocit nadvlády.

VIII. Vivace, Jemně, švitorně

S durovou tóninou přichází k předešlé skladbě kontrastní hravá část osmá. U skladeb celého cyklu je patrný velký kontrastní rozdíl jednotlivých částí. Základem kontrastu však nejsou velké dynamické rozdíly, ale spíše charakterová rozlišení. Hravost této skladby autor vidí spíše v skotačivém rytmu s přírazy, jak je tomu v hlavním motivu za doprovodu téměř ostinátních akordů ve spodních hlasech. Nejen rytmus, ale také rychlé tempo udává autorem žádanou švitornost skladby.

IX. Poco Andante, Šepotavě a tajemně

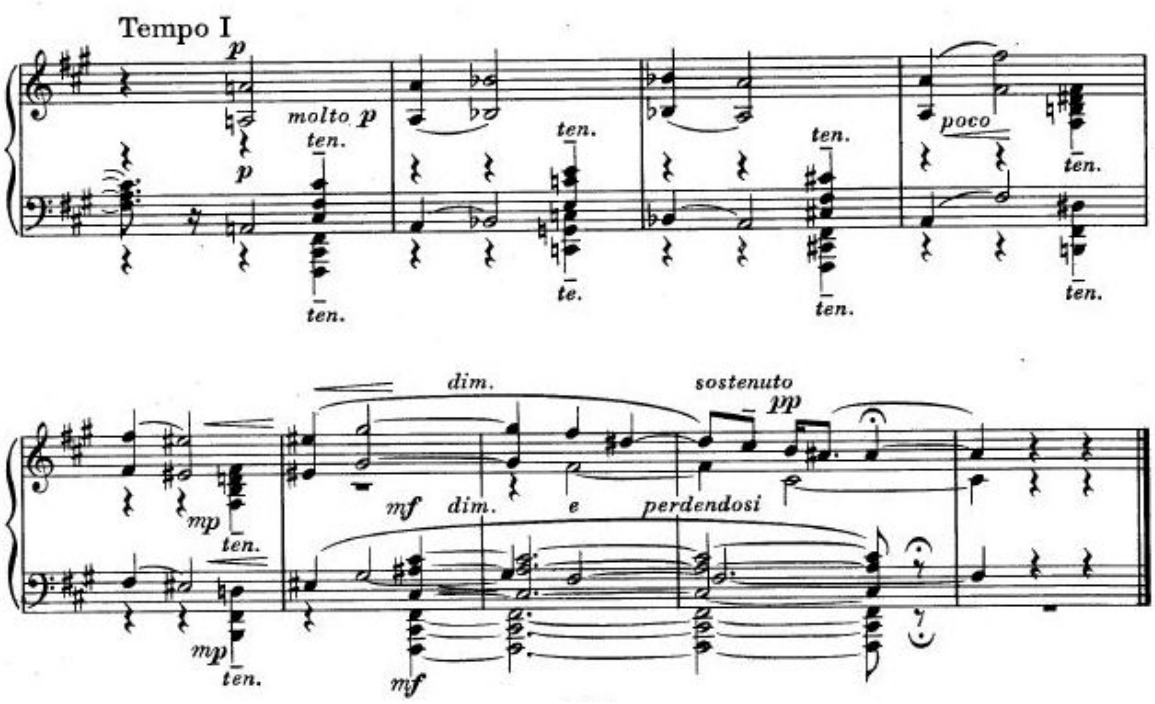


Devátá část značně delší než všechny ostatní přináší změnu v celém cyklu. Nepřináší totiž žádný dominantní motiv, ale skládá se z 8 částí přinášejících nové motivy s jednou reprízou. Oproti předchozím ranějším cyklům např. Jara se v cyklu Životem a snem nepromítá hlavní téma, které se určitým způsobem cyklicky projeví ve všech částech. Každá část tohoto cyklu tak přináší něco nového. Devátý kus však nese znaky reminiscence, protože přináší jisté hudební vzpomínky a motivy z předchozích Sukových děl. Ne, že by se v jiných částech sem tam již použitý motiv neobjevil, ale v deváté části je to markantní.

Jednotný a spojovací prvek celé skladby je šestnáctinový a dvaatřicetinový pohyb, který tak skladbu stmeluje. Jak jsem již naznačila výše, skladbou se linou vzpomínky na cyklus O matince či hojně užívaný motiv smrti z Radúze a Mahuleny, jež přichází v závěru skladby citací. Ve skladbě můžeme najít množství sekvencí, změny taktů či mnoho harmonických změn.

X. Adagio, Snivě

Desátá skladba uzavírající celý cyklus nese název Zapomenutým rovům v koutku hřbitova křečovického. Upřesňující označení snivě nám dává velkou svobodu v pochopení celé skladby. Nicméně celá skladba plyne ponurou vznešeností a s úctou právě k těm, kterým je věnována. V této závěrečné části nalezneme opět třídílnou formu. Tato místy ponurá a tichá píseň plyne v tónině fis moll, v závěru celé skladby, která by mohla připomínat modlitbu za mrtvé, přichází usmíření ve Fis dur. Na začátku je otevřena kvintakordy v tečkovaném rytmu, postrádá však jistou netrpělivost či rozvernost, jak tomu bylo u tečkovaných rytmů v částech předešlých. Nositelem hlavní melodie je soprán podpořený oktávou. Vytržení z ponurosti a statického rytmu přinese střední díl s označením animato, jako vzpomínku ze života na zemi. Reprízou se vrátí opět do ponurosti, jež je v závěru vysvobozena durovým akordem.



22. Ukolébavky, 1910-1912

V opusovém čísle 33 nám autor přináší 6 skladeb, kdo by však čekal další vývoj od cyklu Životem a snem, bude zklamán. Po cyklu Životem a snem již nenalezneme tak obsáhlý a myšlenkově tektonicky sevřený celek, proto je také cyklus Životem a snem považován za vrchol tvorby Josefa Suka. To, že skladby opusu 33 nejsou myšlenkově spjaty, však neubírá na jejich kvalitě. Jsou jimi: Nad spícími děcky, Popěvek, Sentimentální sebeparodie na pouliční písničku, K uzdravení, Vánoční sen a Smrti, přijď jen tiše!

1. Nad spícími děcky:

Jednoduchá a poklidná kolébavá „písnička“ v tónině F dur je věnována Paní Jitce a děťátkům. První oddíl nese dvojhlasá stoupající melodie s prodlevovým doprovodem na tónice a kvintě f c. Kolébavost této části je dána tečkováním některých not. Následující oddíl přináší více pohybu v tečkovaném rytmu a celkovou rozvernost.

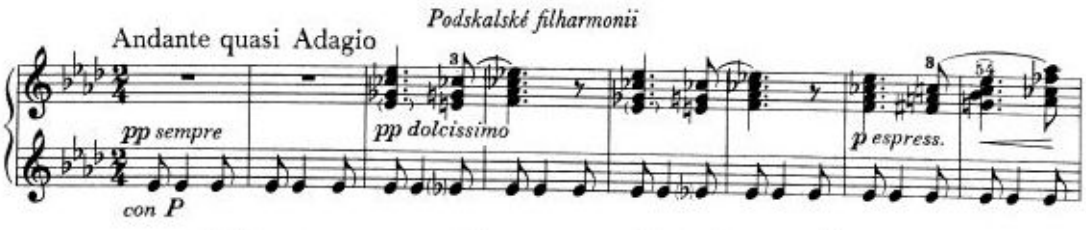
Příhodná je pro tento oddíl sestupná tercie. Ještě jednou se nám ve skladbě vystřídá první a druhý oddíl, první ve vyšších polohách s triolovým doprovodem, druhý zkrácen. Skladbu uzavírá čtyřtaktová koda s označením tranquillo, molto diminuendo, čímž se dostaneme až k poslednímu akordu F dur v dynamice ppp. Vnější formální uspořádání je symetrické, vnitřní počty taktů však nesymetrické. Stějně jako u mnohých předešlých skladeb se v této objevují časté změny taktů, které jsou další příčinou vnitřní nesymetričnosti.

2. Popěvek:

Druhá skladba věnovaná Paní Olze a děťátku patří k méně závažným skladbám tohoto opusu. Svědčí o tom nejen malý rozsah, ale i její jednoduché téma, stále se opakující až do konce skladby. V Popěvku zazní celkem čtyřikrát, stejně jako předešlé můžeme vidět i v této jasnou vnitřní nesymetričnost. Přesto však celá skladba plná sekundových napjatých postupů působí velmi kompaktně.

3. Sentimentální sebeparodie na pouliční písničku:

Rytmické ostinato na notě es1 je příznačné pro třetí skladbu Ukolébavek, kdy doprovází melodii téměř celé skladby. Můžeme tak vidět podobnost s třetí částí cyklu O matince op.28, kde jsme se s ním mohli setkat taktéž. Tuto skladbu autor napsal na požádání Jaroslava Křičky (1882-1969) pro Podskalskou filharmonii. Melodie této čtyřiceti osmi taktové skladbičky ve dvou čtvrťovém taktu je velmi ponurá. Skladba vychází opět z jednoho tématu, které prostupuje celou skladbou v drobných obměnách a směrem ke konci stoupá do vyšších poloh až končí vysokými arpeggiovými akordy.



4. K uzdravení

Sladba čtvrtá věnovaná Paní Olze Šourkové je stejně jako skladba předešlá v tónině As dur. Na rozdíl od prvních třech kratších skladeb jsou druhé tři skladby rozsáhlejší a závažnější. Oddíl A, který je ve skladbě třikrát opakován přináší chromaticky sestupnou melodii ve čtvrťových hodnotách, kterou po jednom taktě imitačně opakuje spodní hlas. Notový zápis působí jednoduše, ale zároveň nastoluje rozhodný charakter. Tento striktně daný začátek vystřídá dvakrát ve skladbě kontrastní spíše žertovný oddíl B. Chromatika zůstane ve spodních hlasech, přičemž melodie je rozdrobena do menších hodnot s čímž přichází i posun tempa k rychlejšímu. Opakováním jednotlivých částí vzniká formální plán skladby A B A´B A´´.

5. Vánoční sen

Třídílná skladba věnovaná Paní W. Loewenbachové je nositelkou obrovské tajemnosti a očekávání, které jsou ukryty ve stálem pohybu not osminových. Motiv krajních dílů sestávající z not osminových s tečkovaným rytmem u předposlední noty připravuje základ v hlavní tónině e moll. Kompaktnost motivu udržují dlouhé akordy ve spodních hlasech. K tomuto základu se po několika málo taktech přidává hlavní melodie tématu chromatickým postupem vzhůru. Posmutnělý mollový tónorod se v kratším středním díle mění v durový a skladbu dostává do pohybu chromatickým postupem akordů (sextakordy, kvartsextakordy). Po opakování prvního dílu skladbu uzavírá krátká koda sestávající ze švitorného šestnáctinového pohybu s opakovanou základní notou e3 doplněného arpegii ve středních a stmeleného dlouhou akordickou prodlevou ve spodních hlasech.

6. Smrti, přijď jen tiše!

Název této skladby má určitou tajemnost, jsou to slova neznámého autora, který je vepsal do korekturního archu „ Pohádky léta“ a jemu patří také tato skladba. Opět Josef Suk využil napětí chromatiky a oktávových postupů. Skladba je plná strachu, deprese, obav, ale také představou věčného odpočinku. Skladba využívá maximálních

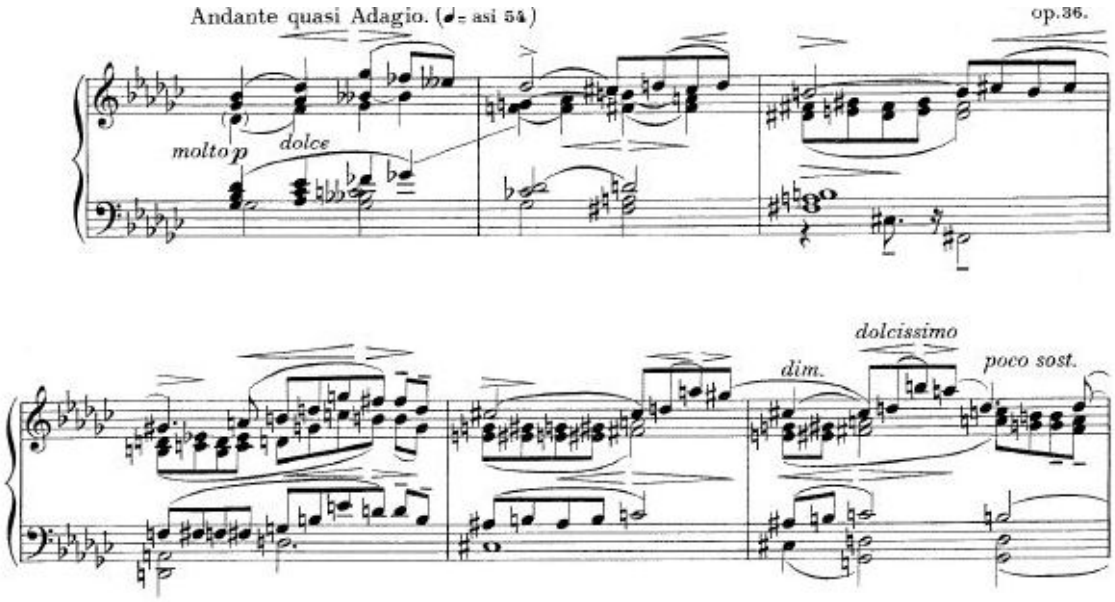
zvukových možností klavíru, který je v některých zvláště zahuštěných akordových místech téměř nedostačující. Svou závažností a technickým zpracováním je skladba z tohoto opusu nejsložitější.

23. Lístek do památníku, 1919

Drobnější skladba věnovaná paní K. Růžičkové

24. O přátelství, op. 36, 1920

Jde o skladbu, kterou autor věnoval svým dobrým přátelům - manželům Boettingerovým. Skladba má třídílnou formu a určitým způsobem navazuje na cyklus Životem a snem. Jedná se také o jedinou samostatnou skladbu, která si získala opusové číslo, což upozorňuje na její důležitost v tvorbě Josefa Suka. Důkazem autorovy kompoziční nesvázanosti je i chybějící určení taktu.



25. O štědrém dni, 1924

26. Episody, 1924

3435

[34] Květ, J. M.: Josef Suk, Praha, 1936.

6. Závěrečné shrnutí klavírní tvorby Josefa Suka

Přestože se nyní pokusím shrnout hlavní znaky Sukovy klavírní tvorby, bylo by nepatřičné se ani nezmínit o Sukovi jako o skladateli velkých symfonických děl, mezi které patří: Pohádka léta, Asrael, Zrání, Epilog a další, protože jednotlivé skladby spolu neodmyslitelně souvisí. Vždy jde o díla pevně spjata s jeho vnitřním životem a reagující na něj. Velká symfonická díla patří velkým koncertním síním, zatímco klavírní tvorba jde spíše cestou komorního ladění.

Klavírní tvorbu Josefa Suka bychom mohli rozdělit na tři etapy. První vychází z romantismu a učitelského vzoru Antonína Dvořáka, druhá etapa zachycuje osamostatnění a hledání vlastního stylu a třetí etapa již představuje Suka jako osobitého skladatele klavírní literatury.

Hlavní a nejvýznamnějším rysem je Sukovo plné využití zvukových možností klavíru. Plně ovládá celou klaviaturu a využívá její „barevné“ a harmonické možnosti. Zároveň je posluchač stále držen v „napětí“ oddalováním hlavní tóniny a modulačním „kroužením“ kolem ní. Svojí klavírní stylizací popírá myšlenku, že by klavír mohl být vnímán pouze jako bicí nástroj. Naopak vyzdvihuje možnosti klavírní hry s ohledem na maximální hratelnost skladeb.

Formálně se oprošťuje od strojené symetričnosti a uvolňuje formy pro volný průběh jeho pronikavých a vroucích témat, s kterými dokonale pracuje a pozměňuje je. Mnoho skladeb vychází z jednoho tématu, která jsou dále zpracovávána a pozměňována, což vždy tvoří dokonale spjatý celek.

Rytmika většiny skladeb je dost pestrá. Velmi často se autor vyžívá v tečkovaných či jiných nepravidelných rytmech, což využívá jako prostředek programnosti. V jeho oblibě často nacházíme rytmická ostinata jako vhodný stylizační prostředek doprovodné složky.

[35] Filipovský, O.: Klavírní tvorna Josefa Suka, Theodor Mareš Plzeň, 1947.

Celkové ladění jeho děl je spíše pochmurné a smutné, důvodem není to, že by se skladatel vyžíval v tragédiích, ale tím, že dílo reflektuje jeho životní události a tragédie. Z hlediska harmonické vybavenosti jeho skladeb pracuje v duchu rozšířené tonality rozvíjejíce Dvořákův skladebný odkaz. Jako pedagog ovlivnil celou generaci skladatelů, kteří prošli jeho kompoziční třídou, i když každý z nich se profiloval zvlášť a genealogií své tvorby šel vlastní cestou (Bohuslav Martinů, Pavel Bořkovec, František Pícha, Klement Slavický, Václav Kálik, Emil Hlobil, Jaroslav Ježek, Julius Kalaš, Miroslav Ponc, Pavel Šivic, Mihovil Logar a další).

Seznam literatury:

Berkovec, J.: Josef Suk, Státní hudební nakladatelství Praha, 1956.

Bělina P. a kol.: Dějiny zemí koruny české, Paseka Praha, 1992.

Bělina, P. a kol.: České země v evropských dějinách, Paseka Praha, 2006.

Filipovský, O.: Klavírní tvorna Josefa Suka, Theodor Mareš Plzeň, 1947.

Hanuš, S., Vomáčka, B.: TEMPO, Listy hudební matice, ročník 13., Praha, 1934.

Holzknecht, V.: Bedřich Smetana, Panton Praha, 1984.

Jiránek, J. a kolektiv: Dějiny české hudební kultury 1890-1945, Academia Praha 1972.

Kuna, M.: Václav Talich, šťastný i hořký úděl dirigenta, Academia Praha, 2009.

Květ J.,M. : Živá slova Josefa Suka, Praha 1946.

Ludvová, J.: Až k hořkému konci, Pražské německé divadlo 1845-1945, Academia Praha, 2012.

Ottlová, M, Pospíšil, M.: Bedřich Smetana a jeho doba, Nakladatelství Lidové noviny Praha, 1997.

Svobodová, M.: Josef Suk, dopisy nejbližším, Supraphon Praha, 1976.

Šourek, O.: Dvořák ve vzpomínkách a dopisech, V. rozšířené vydání, Topičova edice Praha, 1941.

Štěpán, V.: Novák a Suk, Hudební matice umělecké besedy Praha, 1945.

Šulc, M.: Oskar Nedbal, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění Praha, 1959.

Ther, P.: Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin, Dokořán Praha, 2008.

Vojtěšková, J.: Josef Suk, dopisy o životě hudebním i lidském, Bärenreiter Praha, 2005.

Vratislavský, J.: České kvarteto, Supraphon Praha, 1984.