

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda

Bc. Jan Charypar, DiS.

**Smyčcový kvartet č. 2 Josefa Suka
v kontextu hudby přelomu 19. a 20. stol.**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

2016

*Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracoval
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....

Rád bych tímto poděkoval vedoucímu mé práce prof. PhDr. Lubomíru Spurnému, Ph.D., i ostatním, kteří mi byli čímkoli nápomocni.

Obsah

Úvod.....	2
1. Stav bádání.....	4
2. Okolnosti vzniku a ohlasy	
2.1 Sukova předchozí tvorba pro smyčcové kvarteto.....	7
2.2 Zrod Smyčcového kvartetu č. 2.....	8
2.3 První provedení a ohlasy.....	11
2.4 Pozdější ohlasy.....	13
3. Stylová charakteristika skladby	
3.1 Forma a motivická struktura.....	19
3.2 Výrazové prostředky.....	27
3.3 Obsah a estetika.....	30
4. Styl skladby v kontextu Sukovy tvorby	
4.1 Smyčcový kvartet č. 1 B dur.....	33
4.2 Jednovětá forma – Fantazie g moll pro housle a orchestr.....	38
4.3 Kontext Sukova podvořákovského vývoje.....	43
4.4 Předcházející opusy – Pohádka léta a Životem a snem.....	45
4.5 Pozdější opusy – Zrání a Epilog.....	52
5. Styl skladby v kontextu české hudby	
5.1 Kvartetní tvorba starší generace – Smetana a Dvořák.....	56
5.2 Komorní skladby Vítězslava Nováka.....	63
5.3 Další vývoj české kvartetní tvorby.....	70
6. Styl skladby v kontextu světové hudby	
6.1 Proudny evropské hudby.....	72
6.2 Debussyho Smyčcový kvartet g moll.....	74
6.3 Raná tvorba Arnolda Schönberga.....	77
7. Otázky historického zařazení a recepce skladby.....	82
Závěr.....	88
Resumé.....	89
Seznam pramenů a literatury.....	91

Úvod

Práce zkoumá styl a vývojový význam Sukova *Smyčcového kvartetu č. 2*, op. 31, JSKat 62 (1910–11). Cílem práce je určit význam tohoto kvartetu pro dozrávání stylového vývoje Sukovy tvorby a jeho místo ve vývoji české a světové hudby. Za tímto účelem je třeba nejen zachytit charakteristické stylové prostředky díla, ale také zasadit je do kompozičně technického a hudebně estetického kontextu doby.

Na příkladu tohoto díla jako jednoho ze středobodů Sukova stylového vývoje bude zachycena stylová a estetická problematika Sukovy tvorby vrcholného období. Srovnávací literatura proto zahrnuje předně Sukova předcházející díla, která vývojově vyústila v kompozici *Smyčcového kvartetu č. 2*, díla následující, která vývojově na kvartet navazují, a též Sukův *Smyčcový kvartet č. 1 B dur*, op. 11 (1896). Vzájemné srovnání těchto dvou kvartetů nejlépe dokládá rozsah a dosah Sukova stylového vývoje. Další srovnávací literatura zahrnuje tehdejší významné smyčcové kvartety českých a světových skladatelů. V české hudbě je nejdůležitější stylové srovnání se *Smyčcovým kvartetem č. 2 D dur* Vítězslava Nováka. Specifický srovnávací aspekt přináší jednovětá forma Sukova kvartetu, která podněcuje též porovnání s Novákovým *Triem d moll quasi una ballata*. Kontext vývoje české hudby je třeba sledovat už od kvartetů Smetanových a Dvořákových.

Za úkol si kladu rovněž stylové a estetické porovnání Sukova *Smyčcového kvartetu č. 2* s moderními proudy tehdejší doby. Protože jde o kvartet progresivní, je třeba jeho styl porovnat se styly nejvýznamnějších tehdejších progresivních autorů smyčcových kvartetů. Nejdůležitější je kontext německého proudu pozdně romantického a raně expresionistického (Arnold Schönberg) a impresionistického proudu francouzského (*Smyčcový kvartet g moll* Cloda Debussyho).

Zjištěné poznatky mají vést k určení vývojové pozice Sukova kvartetu v dobových hudebních směrech a v širších souvislostech Sukovy hudby pak k vývojovému zařazení Sukovy tvorby tohoto období obecně. Významnou úlohu v tomto směru budou hrát nejen konkrétní kompozičně technické prostředky, ale též estetické aspekty dobových směrů a otázka hranice mezi starší a novou hudební epochou. Poznatky je třeba hodnotit v kontextu recepce skladby a její reflexe v muzikologické literatuře. Zamyšlení nad ohlasem díla a jeho příčinami je jedním z cílů bádání.

Podnětem k práci je skutečnost, že sukovská literatura dosud není dostatečně rozsáhlá a jen málo je v ní Sukovo dílo reflektováno v kontextu se světovou hudbou.

Závěrem jednu terminologickou poznámku. Hovořím-li o „vývoji“, nemám tímto pojmem na mysli progresi ve smyslu kvalitativním, ve smyslu „pokroku“. Pokrok, ke kterému dochází ve vědě a technice vývinem nových technologií a rozšiřováním poznatků, nemůžeme v tomtéž smyslu uplatňovat na umění, protože v něm příchod nového směru neznamena vzrůst hodnoty proti „staršímu“ umění. Slovo „vývoj“ proto používám výhradně ve smyslu „proměn“ uměleckých stylů. Tyto proměny mají však v sobě určitou vnitřní dynamiku, kterou podle mého názoru pojem „vývoj“ lépe vystihuje.

1. Stav bádání

První reflexe Sukova *Smyčcového kvartetu* č. 2 je informativní analýza před premiérou díla, kterou napsal do Hudební revue Karel Hoffmeister.¹ Jak tehdy bylo zvykem, předběžně v ní seznamuje hudební veřejnost se strukturou a stylem díla a představuje jeho hlavní motivy. Další reflexe díla přinášejí kritické ohlasy po premiéře (recenze Emanuela Chvály, Antonína Šilhana a dalších), kterými se zabývám v kapitole 2.3 této práce. Důležitá byla hlubší analytická reflexe stylu, kterou přinesl Václav Štěpán roku 1914 ve své stati *Kompoziční technika Josefa Suka v posledním období*.² Nevěnuje se v ní ovšem samostatně tomuto kvartetu, ale obecně kompozičnímu stylu, který přinesl Suk ve svých posledních dílech včetně kvartetu. Štěpánovy teze jsou nicméně pro kvartet plně platné. Později Štěpán své analytické reflexe Sukovy hudby vrcholného období prohloubil statěmi o Sukově orchestrální a klavírní tvorbě, které koncem života připravil k soubornému vydání v knize *Novák a Suk*.³ Štěpánovy sondy představují dosud asi nejvýznamnější analytickou literaturu o Sukově tvorbě po Dvořákově smrti.

V literatuře 20. let 20. stol. nalezneme menší zmínky o Sukovu *Smyčcovém kvartetu* č. 2 v celkových reflexích jeho tvorby – např. v článku Karla Hoffmeistera *Povaha tvorby Josefa Suka* (Hoffmeister se zmiňuje o souvislosti s pozdním Beethovenem)⁴ a zvláště v monografii Boleslava Vomáčky *Josef Suk. Nástin života a díla se seznamem skladeb a podobiznou*.⁵ O něco podrobnější popis kvartetu a informace o okolnostech jeho vzniku přináší Jan Miroslav Květ v rozsáhlé monografii *Josef Suk. Život a dílo*.⁶ Květ patřil k blízkým Sukovým přátelům a Suk se mu jako svému životopisci svěřoval i s detaily svých tvůrčích intencí. Proti tehdy většinovým pozitivním recenzím Sukovy tvorby daného období (včetně kvartetu) se polemicky postavil roku 1924 Josef Bartoš v článku *Josef Suk*.⁷ Důležité reflexe kvartetu a Sukovy tvorby obecně přinesl Vladimír Helfert, jednak v proslovu při slavnosti promoci Josefa Suka (při udělení čestného doktorátu filozofie Masarykovy univerzity),⁸ ale především ve

¹ HOFFMEISTER, Karel: Jos. Suka nové smyčcové kvartetto. *Hudební revue*, roč. 5, č. 1, 1911, s. 6–11.

² ŠTĚPÁN, Václav: Kompoziční technika Josefa Suka v posledním období. *Hudební revue*, roč. 7, č. 4–5, 1914, s. 173–183.

³ Týž: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.

⁴ HOFFMEISTER, Karel: Povaha tvorby Josefa Suka. *Listy Hudební matice*, roč. 3., č. 4, 1924, s. 125–130.

⁵ VOMÁČKA, Boleslav: *Josef Suk. Nástin života a díla se seznamem skladeb a podobiznou*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922, s. 16–17.

⁶ KVĚT, Jan Miroslav: *Josef Suk. Život a dílo*. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Ed. J. M. Květ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 184.

⁷ BARTOŠ, Josef: *Josef Suk. Smetana*, roč. 13, č. 9–10, 1924, s. 129–132.

⁸ HELFERT, Vladimír: Řeč prof. dr. Vladimíra Helferta. *Tempo*, roč. 13, č. 5, 1934, s. 131–135.

své významné publikaci *Česká moderní hudba* z roku 1936, kde Sukovu tvorbu zapojuje do historického kontextu vývoje české hudby.⁹ To vše jsou však vesměs souhrnné hodnotící statě, které nepřinášejí podrobnější analýzy nebo jiné důležité poznatky.

Nic nového nepřinesla ani souborná monografie Jiřího Berkovce z roku 1956 *Josef Suk (1874–1935). Život a dílo*.¹⁰ Roku 1954 píše o kvartetu s nejvyšším uznáním Jaroslav Volek, který v něm spatřuje geniální zachycení ducha doby.¹¹ Václav Holzknecht jej o 20 let později naopak zhodnotil skepticky jako typický projev doby již vzdálené a uzavřené, který je i přes vysokou uměleckou cenu cizí dnešnímu posluchači, a proto zůstane spíše drahocennou památkou než živým dílem.¹² Analytický příspěvek přinesl roku 1968 Bořivoj Mikoda, který publikoval ve sborníku Plzeňské pedagogické fakulty podrobné analýzy Sukových smyčcových kvartetů č. 1 i 2 a přispěl tak k doplnění mezery v sukovské literatuře.¹³ V širokém historickém kontextu vývoje české hudby přelomu 19. a 20. stol. dílo reflektují *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*.¹⁴

Ivan Štraus psal o *Smyčcovém kvartetu č. 2* v člancích z let 1985¹⁵ a 1990¹⁶ z pohledu interpreta, který se jako první houslista Sukova kvarteta snažil dílo prosazovat na koncertních pódii. Štraus přináší autentická svědectví o recepci díla a interpretačních problémech s ním spojených. Obecněji se problému recepce Sukovy tvorby včetně jejího osudu v zahraničí věnoval Jiří Berkovec v závěru své monografie *Josef Suk* z roku 1968¹⁷ a později v článku *Josef Suk a evropské stylové proudy*.¹⁸ V poslední době dílo zajímavě reflektoval Eckhardt van den Hoogen ve studii *Josef Suk: Bilder eines Lebens mit Kammermusik*, která vyšla přílohou nahrávky Sukovy kvartetní tvorby na CD.¹⁹

Z reflexí Sukova kompozičního stylu v období *Smyčcového kvartetu č. 2* zůstávají nejvýznamnější zmíněné Štěpánovy studie, ke kterým se jakožto větší samostatná studie o kvartetu přiřazuje Mikodova analýza. Protějškem Štěpánových studií o Sukově pozdější

⁹ HELFERT, Vladimír: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Ed. František Hrabal. Praha: Supraphon, 1970. Kap. Česká moderní hudba, s. 230–234.

¹⁰ BERKOVEC, Jiří: *Josef Suk (1874–1935). Život a dílo*. Praha: SNKLHU, 1956, 131–132.

¹¹ VOLEK, Jaroslav. Koncert ze skladeb A. Dvořáka a J. Suka. *Hudební rozhledy*, roč. 7, č. 13, 1954, s. 575–576.

¹² HOLZKNECHT, Václav: Dva sukovské večery. *Hudební rozhledy*, roč. 27, č. 3, 1974, s. 106.

¹³ MIKODA, Bořivoj: Smyčcové kvartety Josefa Suka. In *Sborník Pedagogické fakulty v Plzni. Umění*. 6. Ed. Jan Wenig. Praha: SPN, 1968, s. 5–27.

¹⁴ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, sv. I (1890–1918)*. Praha: Academia, 1972, s. 176.

¹⁵ ŠTRAUS, Ivan: Nad komorní tvorbou Josefa Suka. *Opus musicum*, roč. 17, č. 8, 1985, s. 245–247.

¹⁶ Týž: Interpretace Sukových komorních skladeb. In *Zprávy společnosti Josefa Suka*, č. 5 "Muzikologické dialogy". Praha: Společnost Josefa Suka, 1990, s. 50–59.

¹⁷ BERKOVEC, Jiří: *Josef Suk*. Praha: Editio Supraphon, 1968.

¹⁸ Týž: Josef Suk a evropské stylové proudy. *Hudební rozhledy*, roč. 39, č. 1, 1986, s. 46–48.

¹⁹ van den HOOGEN, Eckhardt: Josef Suk: Bilder eines Lebens mit Kammermusik. In *příloha k CD „Josef Suk: Complete Works for String Quartet.“* CPO/Deutschlandfunk 2014 [dostupné na: www.naxosmusiclibrary.com].

tvorbě je rozsáhlá analyticko-estetická práce Zdeňka Sádeckého *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*, která se zabývá Sukovou tvorbou z doby Dvořákova života, a to ze zorného úhlu scénické hudby k Zeyerově pohádce *Radúz a Mahulena*, která je ústředním tématem práce.²⁰ Ze Sádeckého studie se dozvíme mnohé o rané Sukově tvorbě včetně jeho *Smyčcového kvartetu č. 1 B dur*.

Celkově je však literatura o Sukovi dnes již nedostatečná – příliš málo bylo věnováno analytickému zasazení Sukovy tvorby do kontextu světové hudby, všeobecně analýz Sukovy hudby není mnoho a významné práce o jeho tvorbě jsou již vesměs značně starého data. Pokud jde o souborné sukovské monografie, výše zmíněná Květova z roku 1935 je faktograficky podrobná, ale metodologicky spíše naivní hermeneutická práce a Berkovcova z roku 1956 je poměrně nevelká kniha popularizačního charakteru, která navíc na několika místech jeví stopy dobových hledisek socialistického realismu. Poté již žádná větší nevyšla – Berkovcova z roku 1968 je publikace drobného rozsahu a biografie *Lidská tvář Josefa Suka*²¹ je jen soubor vzpomínkových statí. Důkladná vědecká monografie o Sukově životě a díle úplně chybí.

Příspěvek zásadního významu v poslední době přineslo pramenné bádání Zdeňka Nouzy a Miroslava Nového, kteří po předchozím ještě spíše provizorním pokusu Marie Svobodové²² zpracovali faktograficky důkladný tematický katalog Sukových skladeb s přesnými údaji o všech dostupných pramenech, prvních provedeníh, edicích atd.²³

²⁰ SÁDECKÝ, Zdeněk: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966.

²¹ PIČMAN, Otomar: *Lidská tvář Josefa Suka*. Ed. Vladimír Janovic. Benešov: Město Benešov, 2002 [napsáno 1974].

²² SVOBODOVÁ, Marie: *Josef Suk – tematický katalog*. Jinočany: H & H, 1993.

²³ NOUZA, Zdeněk – NOVÝ, Miroslav: *Josef Suk. Tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005.

2. Okolnosti vzniku a ohlasy

2.1 Sukova předchozí tvorba pro smyčcové kvarteto

Josef Suk je autorem tří smyčcových kvartetů: *d moll*, sine op., JSKat 1 z roku 1888, č. 1 *B dur*, op. 11, JSKat 33 z roku 1896, a č. 2, op. 31, JSKat 62 z roku 1911. Jako samostatná skladba byla roku 1976 vydána pod názvem *Kvartetní věta druhá* (zcela odlišná) verze 4. věty *Smyčcového kvartetu č. 1 B dur* (JSKat 33b), kterou Suk zkomponoval roku 1915 (dnes se pro přílišnou stylovou odlišnost této věty od předchozích vět provádí kvartet v původní verzi). Kromě toho pro smyčcové kvarteto zkomponoval nebo upravil tři drobné kusy. První z nich je *Balada d moll*, sine op., JSKat 6, kterou vytvořil ještě jako student konzervatoře roku 1890. Jako protiváha povinné rakouské hymny na koncertech Českého kvarteta za války vznikla roku 1914 *Meditace na staročeský chorál Svatý Václave*, op. 35a, JSKat 69, kterou upravil též pro smyčcový orchestr. Sukovy vlastní kvartetní úpravy se asi roku 1900 dostalo *Menuetu* z jeho *Sonatiny g moll pro klavír* (1897), respektive ze *Suity pro klavír*, op. 21, JSKat 46, která vznikla roku 1900 přepracováním této sonatiny. Tolik kompletní Sukova tvorba pro smyčcové kvarteto.²⁴

Svůj vůbec první kvartet, třívětý *Smyčcový kvartet d moll*, zkomponoval Suk na jaře roku 1888, tedy v době studia na konzervatoři, ale ještě před vstupem do kompoziční třídy, neboť skladbu studoval teprve od školního roku 1888/1889. Kvartet jako celek se nehraje, ale samostatný koncertní život si vysloužila jeho 2. věta, *Barkarola*, kterou Suk roku 1923 revidoval pro samostatné provádění (JSKat 1b).²⁵

Během studia komorní hry ve třídě Hanuše Wihana se Suk vyprofiloval ve znamenitého komorního houslistu, který byl vybrán do stálé sestavy nově vzniklého smyčcového kvarteta, složeného ze čtyř vynikajících studentů konzervatoře. V kvartetu získal pozici druhého houslisty. Jeho spoluhráči byly Karel Hoffmann (první housle), Oskar Nedbal (viola) a Otto Berger (violoncello). Od podzimu 1892 soubor užíval stálého názvu České kvarteto. Počátkem roku 1893 úspěšně debutoval ve Vídni čtyřmi koncerty, které měly značný ohlas, a postupně začal účinkovat v mnoha evropských zemích. České kvarteto vydrželo s postupnými obměnami v sestavách až do prosince 1933 a Suk v něm působil až téměř do konce jeho činnosti –

²⁴ Údaje dle: NOUZA, Zdeněk – NOVÝ, Miroslav: *Josef Suk. Tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter 2005.

²⁵ Tamtéž, s. 3–4 a 350.

poslední vystoupení s ním absolvoval v březnu 1933. Více než čtyřicetiletá dráha komorního houslisty přinesla Sukovi nejen dokonalou znalost kvartetní hry, ale také praktické poznávání obrovského komorního repertoáru, sahajícího od Bacha až po Sukovy současníky. Tyto zkušenosti se zákonitě musely odrazit i v jeho vlastní tvorbě.²⁶

Roku 1896 napsal Suk pro České kvarteto *Smyčcový kvartet č. 1 B dur*, který se stal trvalou součástí repertoáru souboru. Dílu se dostalo příznivých ohlasů. Karel Knittl se v Daliboru obdivuje bohatosti vedení hlasů v první větě, vroucnosti třetí věty a suverénnímu ovládnutí kvartetního slohu a skladbu označuje za dílo hodné mistra,²⁷ Sukův bývalý učitel skladby Antonín Dvořák napsal v dopise z 6. 10. 1896 berlínskému nakladateli Fritzovi Simrockovi, že je tento kvartet snad to nejlepší, co od Suka zná.²⁸ Roku 1910 o skladbě napsal berlínský muzikolog Hugo Leichtentritt, že zná „*jen velice málo kvartetů po Brahmsovi, které vystihují styl tohoto uměleckého druhu s takovou jistotou jako toto znamenité dílo druhého houslisty, Čechů*“.²⁹ Od roku 1917 České kvarteto tuto skladbu hrálo s novou 4. větou, kterou Suk zkomponoval roku 1915 náhradou za původní, jež se mu zdála málo závažná. Po Sukově smrti se však pro přílišnou stylovou odlišnost nové 4. věty od ostatních vět hraje kvartet v původní podobě. Věta z roku 1915 byla roku 1976 vydána pod názvem *Kvartetní věta* jako samostatná skladba.³⁰

2.2 Zrod Smyčcového kvartetu č. 2

Po *Smyčcovém kvartetu č. 1 B dur* se Suk v kvartetní tvorbě odmlčel na celých čtrnáct let. Teprve v dopise klavíristovi Romanu Veselému z 30. 10. 1910 z Amsterdamu se dočítáme, že pracuje na novém kvartetu: „*v prázdných chvilkách, pokud nervy dovolí, píši na kvartetu, to je to jediné, co mne zde těší – jinak se mi hrozně stýská*“.³¹ Dílo bylo skicováno v létě 1910

²⁶ Zrod a historie Českého kvarteta, jeho repertoár atd. viz: VRATISLAVSKÝ, Jan: *České kvarteto*. Praha: Supraphon, 1984.

²⁷ KNITTL, Karel: Kritika. *Dalibor*, roč. 19, č. 1–2, 1896, s. 2–3.

²⁸ BRADOVÁ, Ludmila, ed. – KUNA, Milan, ed.: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty, sv. 4 Korespondence odeslaná 1896–1904*. Praha: Editio Supraphon, 1995, s. 59–61.

²⁹ Signale, roč. 68, 1910, s. 134, orig. německy, cit. dle: NOUZA, Zdeněk – NOVÝ, Miroslav: *Josef Suk. Tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. XI.

³⁰ NOUZA, Zdeněk – NOVÝ, Miroslav: *Josef Suk. Tematický katalog skladeb*. Praha: Edition Bärenreiter, 2005, s. 307–311.

³¹ VOJTĚŠKOVÁ, Jana, ed.: *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 83.

a vypracováno od podzimu 1910 do jara 1911; v autografu je za posledním taktem místo a datum dokončení: „Křečovice 4/6 11.“³²

Přirozeně vzbuzuje jistý podiv, že skladatel, tak bytostně sžitý se smyčcovým kvartetem, napsal pro toto obsazení tak málo děl. „*Je přirozené, že skladatel, který byl po čtyřicet let sekundistou vynikajícího komorního souboru, měl zvláštní vztah k útvaru z nejniternějších, jaké jsou vůbec v hudbě možné. Vztah dvoupólový: na jedné straně bytostné přilnutí, dokonalé sžití s hudbou koryfejí smyčcového kvartetu, poznání řádu skladebného ústrojenství i technických fines; na druhé straně jakýsi ostych, sebekritičnost, úcta k světlým vzorům či jak nazvat zábrany mařící či aspoň odsouvající vlastní tvůrčí tužby,*“ soudí o tom Jiří Berkovec.³³ Při rozsahu repertoáru, který České kvarteto hrálo, se jeví pochopitelné, že Suk příliš nechtěl využívat soubor pro své vlastní kreace, a tak přispěl do jeho repertoáru jen skromným počtem skladeb. Jan Vratislavský jmenuje celkem 69 skladatelů, jejichž smyčcové kvartety soubor prováděl, například od Beethovena šlo o všech 16 kvartetů i *Velkou fugu*.³⁴ Od dalších autorů pak hrál za hostování jiných hráčů komorní skladby s klavírem, kvintety, sextety apod. Kromě Sukových kvartetů prováděl také skladby dlouhé řady dalších více či méně významných českých současníků včetně děl Novákových, Foersterových, Fibichových a Janáčkových. Suk jistě neměl v úmyslu se vedle jiných autorů v repertoáru nějakým způsobem upřednostňovat. Navíc záměr darovat souboru vlastní skladbu pro něj patrně musel být spojen s pocitem krajní odpovědnosti.

Za zamyšlení však stojí také role smyčcového kvartetu ve vlastní Sukově tvorbě. Na rozdíl od Dvořáka Suk nebyl typ skladatele, komponujícího řady skladeb absolutní hudby v klasických formách. Tuto povahu si ještě podržuje jeho raná tvorba až po *Symfonii E dur*, op. 14, JSKat 40 (1897–99); v dalším vývoji se však Suk již vydává cestou docela jinou, subjektivně lyrickou a bližší novoromantismu s jeho výrazovou estetikou a přetvářením forem dle potřeb obsahu, a zaměřuje se převážně na tvorbu orchestrální a klavírní. V jeho tvorbě následující po symfonii *Asrael*, op. 27, JSKat 55 (1905–06), je *Smyčcový kvartet* č. 2 jako forma absolutní hudby v podstatě výjimkou. A z tohoto hlediska lze souhlasit s Bořivojem Mikodou, který nevelký počet Sukových komorních skladeb přičítá tomu, jak nesmírně důležitá byla pro Sukovy výrazové účely zvuková barevnost, možnost hudební myšlenku barevně prokreslit do nejjemnějších odstínů – komorní ansámby Sukovi v tomto směru nenabízely zdaleka takové

³² Viz. pozn. 30, s. 274. Veškeré údaje o primárních pramenech (autograf, kopie, skici), prvních provedeníh a první edici tamtéž, s. 273–277. Kritická edice: Bärenreiter Urtext, Praha 2015 (hlasy, editor Z. Nouza), Bärenreiter Urtext, Praha 2015 (partitura, editor Z. Nouza).

³³ BERKOVEC, Jiří: *Josef Suk*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 33.

³⁴ VRATISLAVSKÝ, Jan: *České kvarteto*. Praha: Supraphon, 1984, s. 56–57.

možnosti jako orchestr.³⁵ Z pramenů je patrné, že Suka ke kompozici *Smyčcového kvartetu č. 2* vedl specifický podnět, který možná hrál jistou roli už při vzniku *Smyčcového kvartetu č. 1 B dur* – smyčcový kvartet byl pro Suka vhodné pole v zápasu o řešení problémů formy a techniky.

Suk ve vzpomínce vypráví, jak Johannes Brahms zareagoval na jeho *Klavírní kvintet g moll* (op. 8, JSKat 27, 1893), který mu Suk věnoval: „*musíte studovati Mozarta! Víte, všeli-jaké pikanterie naškrabat do hlasů dovede každý, ale psát rozumné noty, to je umění.*“³⁶ V dopise Otakaru Šourkovi z 25. 5. 1921 se Suk vyjadřuje o tomto kvintetu značně kriticky a období své tvorby, ve kterém kvintet vznikl, popisuje jako období tápání: „*v op. 10^{tém} konečně dostávám pevnější ruku a z těch zmatků vlastním snažením vyprošťuji se zcela naším milým kvartetem B dur. Ta hezounká, již mnohem více sukovská než dvořákovská 1^{ní} věta, – volně deklamovaná (a jak rozumně dělána)...*“³⁷ Lze se jen dohadovat, zda slova „rozumně dělána“ byla reminiscencí Brahmových slov o „rozumných notách“, ale zřejmé je, že v kvartetu našel Suk východisko z kompozičních problémů, s nimiž se potýkal.

Smyčcový kvartet č. 2 Suk charakterizoval takto: „*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 nejohroženějšího 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.*“³⁸ Problém se semknutím formy byl Sukovi vytýkán v kritikách jeho pěti- a šesti- a sedmihlasých básně *Pohádka léta*, op. 29, JSKat 57 (1907–09), která má povahu volného suitového uspořádání fantazijních vět. Formální nejednotnost vytýkal dílu zvláště Otakar Zich³⁹ a také Karel Boleslav Jirák,⁴⁰ ale ani sám Suk se patrně nemohl nadále spokojit s touto formou a hledal nové řešení, které by přineslo naprostou stavebnou jednotu díla. Tak vyvstal jednovětý smyčcový kvartet. Forma jistě nebyla jediný podnět této kompozice, protože obsah a výraz nelze ponechat stranou – Sukova slova však v každém případě nasvědčují tomu, že tu probíhal zápas o nový styl.

³⁵ MIKODA, Bořivoj: Smyčcové kvartety Josefa Suka. In *Sborník Pedagogické fakulty v Plzni. Umění*. 6. Ed. Jan Wenig. Praha: SPN, 1968, s. 6.

³⁶ KVĚT, Jan Miroslav, ed.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946, s. 22.

³⁷ VOJTĚŠKOVÁ, Jana, ed.: *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 218.

³⁸ Viz pozn. 36, s. 117.

³⁹ ZICH, Otakar: Josef Suk: „Pohádka léta“. *Smetana*, roč. 1, č. 11, 1911, s. 175–177.

⁴⁰ JIRÁK, Karel Boleslav: XIV. koncert Čes. Filharmonie. *Smetana*, roč. 3, č. 12, 1913, s. 142–143.

Prameny a literatura podávají svědectví o úsilí, které Suka tento zápas stál. Hovoří o tom v rozsáhlé Sukově biografii Sukův blízký přítel a životopisec Jan Miroslav Květ, kterému se Suk svěřoval s mnohými podrobnostmi o svém životě a tvorbě: „*v té práci zůstalo mnoho nervové síly Sukovy. Konečně ve velkém vypětí duševním ukončil tuto skladbu v Křečovicích 4. června 1911.*“ O kousek dál Květ uvádí: „*u č. 76 je citový vrchol, i tempem změněný oproti rázu předešlého oddílu, jenž pomalu zaniká a nastupuje přechod ke Codě. Tato partie (od č. 75 do č. 79) stála Suka nesmírně mnoho přemýšlení a nervů. Pracoval na ní velmi dlouho a vykonal několik set studií, nežli našel pravý přechod ke Codě.*“⁴¹ Na jedné z dochovaných skic je Sukovou rukou připsáno: „*Čili, V potu tváří*“ [sic!].⁴²

2.3 První provedení a ohlasy

Původně Suk jako premiéru díla naplánoval provedení v Berlíně, chystané na 9. prosince 1911. „*Uvědomil si však, že dílo je pro posluchače značně náročné, a proto si účinek chtěl ověřit napřed v Praze, kde mohl předpokládat značnou vstřícnost obecnstva,*“ uvádí Zdeněk Nouza v Úvodu ke kritickému vydání skladby.⁴³ Poprvé byla veřejně provedena v Praze 16. února 1912 Českým kvartetem na koncertě Českého spolku pro komorní hudbu. Dne 11. března 1912 byl koncert opakován. Lze souhlasit s Nouzou, že v Praze bylo obecnstvo na Sukovu hudbu lépe připraveno, protože ji znalo; koneckonců byl nedlouho předtím, 7. ledna 1912, na programu České filharmonie Sukův večer se symfonií *Asrael*, *Fantazií g moll pro housle a orchestr* a *Dramatickou ouverturou*.⁴⁴

Přijetí bylo velmi příznivé. Karel Hoffmeister zveřejnil před premiérou obvyklou informativní analýzu, aby bylo obecnstvo s tímto složitým dílem dopředu obeznámeno.⁴⁵ Pro Hoffmeistera je Sukův nový kvartet další z vrcholů, k nimž česká hudba v posledním období dospěla v Novákově a Sukově tvorbě, dílo, které vzbudí mnoho obdivu a nadšení, ale také mnoho rozpaků, protože přináší docela novou hudební řeč, kterou nelze posuzovat podle obvyklých měřítek. V recenzi po premiéře v Hudební revue se Hoffmeister obdivuje tomuto

⁴¹ KVĚT, Jan Miroslav: Josef Suk. Život a dílo. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*, ed. J. M. Květ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 183 a 184.

⁴² NOUZA, Zdeněk – NOVÝ, Miroslav: *Josef Suk. Tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter 2005, s. 275.

⁴³ NOUZA, Zdeněk: Úvod [ke kritickému vydání skladby]. In SUK, Josef: *Smyčcový kvartet č. 2* [partitura]. Ed. Zdeněk Nouza. Praha: Bärenreiter Urtext, 2015, s. V.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ HOFFMEISTER, Karel: Jos. Suka nové smyčcové kvartetto. *Hudební revue*, roč. 5, č. 1, 1911, s. 6–11.

kvartetu jako dílu prožitému, které „je výrazem duševního, citového žití mistrova v jistém období jeho žití fyzického. A k vyjádření toho nalezeno jest slovo, pojící se ve věty vazeb zcela nových, neznámých a smělych a přec jasných, srozumitelných a krásných. A slovo to je zcela své: není tu souvislosti, leda s posledním Beethovenem, jehož princip polyfonní veden je tu do nejzazších důsledků.“⁴⁶ Odlišné, tradičně rezervované bylo přijetí Sukovy skladby v periodiku Smetana, kde ji recenzoval Zdeněk Nejedlý.⁴⁷ Hodnotil ji tímž způsobem jako symfonii *Asrael*,⁴⁸ *Pohádku léta*⁴⁹ i později *Zrání*⁵⁰ – dá se až hovořit o jedné univerzální šabloně, podle které na Sukova díla nahlížel: obdivuje se Sukově dovednosti ve vedení hlasů a vůbec suverénnímu ovládnutí materiálu, ale to vše je pro něj jen technika, která u Suka postrádá niterný obsah a vytváří dílo chtěné, nikoli prožité. U komorní hudby podle Nejedlého tato „chtěnost“ vyvstává tím více, že ji nelze zamaskovat efektní orchestrací, jako je tomu dle jeho mínění u *Asraela*.

S velkým povděkem přijal Suk kritiku Emanuela Chvály v periodiku Union, za kterou dokonce Chválovi písemně poděkoval⁵¹ a která je reflektována i v Hudební revue.⁵² „Ne revolucionář, ale spíše svobodný, samostatný duch, jenž tradici vnutí svou vůli, pracuje tady na tomto díle,“ píše Chvála. Přitom však označuje skladbu za „hudbu budoucnosti,“ která se „odlučuje od okolí a na samostatně vytvořené cestě spěje k ideálu, nestarajíc se o dojmy, které z jejího zjevu přijímá přítomnost, čímž klade těžkou úlohu i sluchu těch, kdož dovedou vnímati a poslouchati.“ Obdivuje, jak jde Suk od díla k dílu vždy výš a výš a mnohdy pokročí hned o několik stupňů najednou. Vnímá Sukův nový kvartet jako hudbu „nejsvěžejší vynalézavosti a velkého svérázu výrazového,“ hudbu „bez vedlejších úmyslů a vedlejších narážek, bez neupřímnosti a předstírání, bez afektace...“⁵³ Zmíníme ještě recenzi Antonína Šilhana v Národních listech. Šilhan hovoří o „závratně směle polyfonii. [...] Jistota, s jakou Suk polyfonii svých čtyř hlasů sprádá a ku plastické výraznosti ji vede, a úžasná kombinační schopnost podává nejskvělejší obraz kompozičního mistrovství našeho umělce.“⁵⁴

V Berlíně pak České kvarteto skladbu poprvé uvedlo 16. listopadu 1912. O reakci tamějšího publika si lze učinit představu ze Sukovy vzpomínky: „v roce 1912 když se hrál

⁴⁶ Týž: I. řádný koncert Čes. spolku pro komorní hudbu. *Hudební revue*, roč. 5, č. 5–6, 1912, s. 288–289.

⁴⁷ NEJEDLÝ, Zdeněk: Jos. Suka druhý kvartet op. 31. *Smetana*, roč. 2, č. 15, 1912, s. 214–215.

⁴⁸ Týž: J. Suk: *Asrael*. *Pražská lidová revue*, roč. 3, č. 3, 1907, s. 75–76.

⁴⁹ Týž: Druhý Kovařovicův koncert. In Zdeněk Nejedlý: *Kritiky (Den 1907 – 1909)*. Ed. Václav Pekárek. Praha 1954, s. 136–138.

⁵⁰ Týž: Josefa Suka „Zrání“. *Smetana*, roč. 9, č. 1, 1918, s. 9–10.

⁵¹ VOJTĚŠKOVÁ, Jana, ed.: *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 96–97.

⁵² Anonymus: Emanuel Chvála o novém kvartetu J. Suka. *Hudební revue*, roč. 5, 1911–12, s. 300–301.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ aš. [= Antonín Šilhan]: První večer komorní hudby. *Národní listy*, 18. 2. 1912, s. 3.

v Berlíně po prvé můj druhý kvartet, nastala v obecnstvu vřava, jež nebyla daleko od rvačky. 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.“⁵⁵ Zdeněk Nouza v této souvislosti připomíná podobné protesty při premiéře Schönbergova cyklu *Pierrot lunaire*.⁵⁶ Atmosféru při premiéře Sukova kvartetu i její ohlasy dokládá z tehdejších článků v německých periodikách – podle zprávy v časopisu *Signale für die Musikalische Welt* se zde „syčelo a pískalo, ovšem vedle demonstrativního potlesku.“⁵⁷ Výmluvné jsou ohlasy německých kritiků, které Nouza uvádí – slova Alfonse Laugwitzze: „Suk tu jde svou svévolnou, při prvním poslechu cize působící cestou – avšak cestou opravdu cítěnou. Nejsme přece jen příliš zaujati starými milými zvyklostmi?“⁵⁸ – a Leopolda Schmidta v deníku *Berliner Tagblatt*: Sukův kvartet „rozpoutal nezvykle prudký spor názorů. (...) Kdo se však do tohoto díla ponoří více, najde vůdčí nit a má pak radost ze svobodného mistrovství, s nímž tu zkušený znalec kvartetního stylu nechává ty čtyři nástroje hovořit.“⁵⁹

Když si tedy shrneme první ohlasy díla, je zřejmé, že Suk předložil obecnstvu cosi, co působilo docela nově, nezvykle a směle, a jak prorokoval Karel Hoffmeister v informativní analýze díla, vzbudilo mnoho nadšení i mnoho rozpaků. Při premiéře v Praze nedošlo k oněm protestům jako v Berlíně, protože v domácím prostředí byla Sukova hudba již obecně známa a ctěna.

2.4 Pozdější ohlasy

Ohlasy kvartetu v meziválečné době odpovídaly víceméně rozvrstvení kritiky na Sukovy obdivovatele, kterých bylo mnoho, a na kritiky, kteří vnímali negativně přinejmenším jeho tvorbu po *Asraelu*. Negativní kritiky se však objevovaly především před rokem 1920, a to ze strany referentů časopisu *Smetana* (K. B. Jiráka, Josefa Bartoše, Zdeňka Nejedlého, Vladimíra

⁵⁵ KVĚT, Jan Miroslav, ed.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946, s. 126.

⁵⁶ NOUZA, Zdeněk: Úvod. In SUK, Josef: *Smyčcový kvartet č. 2* [partitura]. Ed. Z. Nouza. Praha: Bärenreiter Urtext, 2015, s. V. Viz též: NOUZA, Zdeněk – NOVÝ, Miroslav: *Josef Suk. Tematický katalog skladeb*. Praha: Bärenreiter 2005, s. 276.

⁵⁷ *Signale für die musikalische Welt*, roč. 70, č. 47, s. 1568, orig. německy, cit. dle: NOUZA, Zdeněk: Úvod. In SUK, Josef: *Smyčcový kvartet č. 2* [partitura]. Ed. Z. Nouza. Praha: Bärenreiter Urtext, 2015, s. V.

⁵⁸ *Signale für die musikalische Welt*, roč. 70, č. 42, s. 1368–1370, orig. německy, cit. dle: NOUZA, Zdeněk: Úvod. In SUK, Josef: *Smyčcový kvartet č. 2* [partitura]. Ed. Z. Nouza. Praha: Bärenreiter Urtext, 2015, s. VI.

⁵⁹ *Berliner Tagblatt*, 26. 11. 1912, večerní vydání, s. 2, orig. německy, cit. dle: viz pozn. 58.

Helferta). Po roce 1920 došlo k názorovému obratu u Vladimíra Helferta, o kterém bude níže řeč, ale z článku Josefa Bartoše k Sukovým padesátinám je stále zjevný záporný postoj ke stylově modernější části Sukovy tvorby včetně *Smyčcového kvartetu č. 2*.⁶⁰ Pro Bartoše je styl Sukova *Smyčcového kvartetu č. 2*, stejně jako klavírního cyklu *Životem a snem*, *Pohádky léta* i symfonické básně *Zrání* projev afektované snahy „být moderní“, nucení se do něčeho, co Sukovi není vlastní, s následkem povrchního experimentování s tóny, manýr a lartopourlartismu. Tuto snahu o moderní výraz považuje Bartoš za Sukův sebeklam a nedůvěru ve svou vlastní podstatu, kterou Bartoš vidí v měkce romantické hudbě, kterou Suk komponoval dříve, neboť v té prý zpívá od srdce – v *Asraelu*, v *Radúzovi a Mahuleně* atd.

Jiní kritici většinou neměli Suka takto zaškatulkovaného do jeho starší vývojové fáze a v jeho dílech po *Asraelu* naopak viděli ohromnou hloubku a upřímnost vyjadřování. Po roce 1918 hojně publikoval obdivné statě o Sukovi skladatel Boleslav Vomáčka, redaktor Listů Hudební matice (později přejmenovaných na Tempo). Kvartetu se šíře věnuje ve své monografii *Josef Suk. Nástin života a díla se seznamem skladeb a podobiznou* z roku 1922 – vůbec první samostatné monografii typu „život a dílo“, která byla o Sukovi napsána.⁶¹ Vomáčka přináší řadu důležitých postřehů o stylu díla. Kvartet je podle něj vzpourou proti „oblíbené a současné hudební skladbě vládoucí monothematickosti.“ Suk „pouští zcela uzdu své fantasii a používá ve skladbě temat několik. Taková thematická volnost jest ovšem výsadou pouze Sukova komposičního mistrovství, neboť jest pravým zázrakem, jak organicky jedna myšlenka z druhé vyplývá a s jakou logickou přesvědčivostí soustředěn jest tak mnohotvárný thematický materiál v dokonalý útvar.“ Z dalších Vomáčkových tezí jmenujme naprostou samostatnost vedení jednotlivých hlasů, harmonické spoje plynoucí z volně lineárního myšlení („harmonické postřehy jsou tu zcela potlačeny sledováním proudění hlasů“), polyrytmiku, volnou metrickou strukturu myšlenek, uvolněnou z taktového předpisu, a ojedinělou nástrojovou stylizaci hlasů s virtuózní obtížností partů. Pro Vomáčku je Sukův kvartet skladba „na výši v komorní hudbě nedostižené.“

Karel Hoffmeister vnímá u Suka mnoho podobností s uměleckou povahou hudby Beethovenovy a vzpomíná na výrok Hanuše Wihana, který údajně označil Sukův *Smyčcový kvartet č. 2* za beethovenovský. „Měl ovšem patrně na mysli vedle hloubky obsahové též sloh díla, krajní individualisaci jeho hlasů, jeho tak organickou a smělou polyfonii a polyrythmi-

⁶⁰ BARTOŠ, Josef: Josef Suk. *Smetana*, roč. 13, č. 9–10, 1924, s. 129–132.

⁶¹ VOMÁČKA, Boleslav: *Josef Suk. Nástin života a díla se seznamem skladeb a podobiznou*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922, s. 16–17.

ku,“ soudí Hoffmeister.⁶² V J. M. Květovi získal Suk oddaného životopisce a propagátora, který Sukova největší díla včetně *Smyčcového kvartetu č. 2* bez výhrady obdivoval. Kvartet označuje za dílo ve své době revoluční, a proto tak kontroverzně hodnocené s nadšením i odporem.⁶³

Vladimír Helfert, který se po příchodu z Prahy do Brna změnil z odpůrce Dvořáka, Janáčka a Suka na jejich příznivce, navrhl Suka u příležitosti jeho šedesátin na udělení čestného doktorátu filozofie Masarykovy univerzity. V proslovu při Sukově slavnostní promoci zařadil *Smyčcový kvartet č. 2* spolu se *Zráním* a *Epilogem* na vrchol Sukovy tvorby.⁶⁴ Ve své rozsáhlé studii *Česká moderní hudba* z roku 1936 jej označuje za geniální dílo a za komorní studii ke *Zrání*.⁶⁵ Celou zmíněnou trojici Sukových vrcholných děl považuje za výsledek jedinečného smyslu pro individualizaci hlasů, která vychází z ducha posledních kvartetů Beethovenových a přivedla Suka k nebývalým melodickým a harmonickým komplikacím, které patří k tomu nejdůležitějšímu v hudbě 20. století.

V poválečném období vznikla větší souborná monografie o Sukovi z pera Jiřího Berkovce.⁶⁶ Podle Berkovce vyžaduje kvartet důkladný poslech, aby bylo možno se ve struktuře orientovat a posluchači neunikly důležité detaily, „aby postřehl pevnou hudební logiku zvukové výslednice střetajících se jednotlivých hlasů. Pak nelze upřít dílu význam skladby, o níž platí soud Sukova současníka Karla Hoffmeistera, že je výrazným projevem nové životní energie skladatelovy.“ Obdivně kvartet hodnotí roku 1954 Jaroslav Volek v *Hudebních rozhledech* jako výjimečné a nesmírně obtížné dílo, plné úchvatných myšlenek a citů, geniálně vyjádřených, složitých a často protichůdných.⁶⁷ Vnímá tuto skladbu jako výsledek zápasu o výraz, jímž Suk dospěl na krajní mez složitosti a disonantního zostření dikce ve své hudbě. Třebaže nejde o programní skladbu, nalézá v ní i mimohudební souvislosti; chápe ji jako „konfesi člověka statečného a pevného“ a jako „rozechvěle výstižný a věrný obraz doby a situace společnosti těsně před první světovou válkou,“ přiznává jí rozměr až filozofický. Ve stylu díla zdůrazňuje význam funkčnosti Sukovy smělé polyfonie, která „ukazuje i cestu jiným, jak obohatit svůj výraz o nové prostředky a přitom neporušit objektivní zákonitosti hudební formy, tj. hudební krásy a sdělnosti.“

⁶² HOFFMEISTER, Karel: Povaha tvorby Josefa Suka. *Listy Hudební matice*, roč. 3., č. 4, 1924, s. 125–130.

⁶³ KVĚT, Jan Miroslav: Josef Suk. Život a dílo. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Ed. J. M. Květ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 184.

⁶⁴ HELFERT, Vladimír: Řeč prof. dr. Vladimíra Helferta. *Tempo*, roč. 13, č. 5, 1934, s. 131–135.

⁶⁵ Týž: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Ed. František Hrabal. Praha: Supraphon, 1970. Kap. Česká moderní hudba, s. 230–234.

⁶⁶ BERKOVEC, Jiří: *Josef Suk (1874–1935). Život a dílo*. Praha: SNKLHU, 1956, 131–132.

⁶⁷ VOLEK, Jaroslav. Koncert ze skladeb A. Dvořáka a J. Suka. *Hudební rozhledy*, roč. 7, č. 13, 1954, s. 575–576.

Podrobnou analýzu díla vydal roku 1968 Bořivoj Mikoda.⁶⁸ Spatřuje v něm velký vývojový význam jednak v rámci Sukovy tvorby, neboť je předstupněm *Zrání*, které Mikoda označuje za jedno z vrcholných děl české symfonické tvorby, a jednak v rámci české hudby, v níž spolu s dalšími díly Sukovými a Novákovými razilo cestu novému vývoji harmonické struktury, který pak převzala mladší generace. Pro Mikodu je Sukův *Smyčcový kvartet č. 2* jeden z vrcholů moderní české kvartetní tvorby a společně s oběma Janáčkovými kvartety a druhým a třetím kvartetem Novákovým tvoří skupinu nej přednějších komorních děl generace tzv. české moderny. K nejvýznamnějším českým komorním dílům své doby je řazen i v souborné historické práci *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*, kde je označen za dílo subjektivně laděné, ale současně za „jedno z nejartističtějších děl komorní literatury této doby. Suk zcela suverénně ovládá fakturu smyčcového kvarteta, jsou mu dokonale známy možné způsoby hry a kombinace jednotlivých nástrojů; hudební myšlenka je často exponována v plynulých přechodech od nástroje k nástroji, všude je znát zkušenost Suka jako člena Českého kvarteta.“⁶⁹

Skepticky se o životnosti Sukova *Smyčcového kvartetu č. 2* (a spolu s ním klavírního cyklu *Životem a snem*) vyjádřil Václav Holzknecht.⁷⁰ Skladbě prorokuje osud „exponátu ve vitríně“, který bude ceněn odborníky, ale k obecenstvu si cestu nenajde, neboť je stylově dnešnímu posluchači vzdálený; vnímá ji jako příklad vysokého umění, „ovšem rafinovaného, značně neurastenického, do krajnosti subjektivního, které je vypilováno do nejjemnějších odstínů, je důkladně hledané a záměrně zvláštní.“ Pro Holzknechta je toto dílo jen dobová drahoceenná památka, charakteristická „secesní přestylizovaností“ a „mimózovitou výlučností“, příznačnou pro některá tehdejší umělecká díla, kterou prudká změna světového myšlení smetla jako uzavřenou kapitolu – „Janáček a Stravinskij bezděčně toto broušené sklo pošlapali.“

Autentické svědectví o recepci díla přinesl první houslista Sukova kvarteta Ivan Štraus ve statích *Nad komorní tvorbou Josefa a Suka* a *Interpretace Sukových komorních skladeb*. Jeho mínění o *Smyčcovém kvartetu č. 2* je velmi vysoké, podle jeho názoru jde o dílo „ovlivňující nadlouho sukovsko-novákovskou postgeneraci“ a v české hudbě ojedinělé, „jak svou monotematicností, tehdy ještě ne tak obnošenou, tak svým polyfonickým charakterem. Všechny hlasy jsou skloubeny tak umně, že vedoucí melodický obrys vyplývá samočinně z jejich křížení. Cyklické členění, opět vlastní jen tomuto kvartetu, dodává téměř 30minutovému bloku soudrž-

⁶⁸ MIKODA, Bořivoj: Smyčcové kvartety Josefa Suka. In *Sborník Pedagogické fakulty v Plzni. Umění*. 6. Ed. Jan Wenig. Praha: SPN, 1968, s. 5–27.

⁶⁹ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*, sv. I (1890–1918). Praha: Academia, 1972, s. 176.

⁷⁰ HOLZKNECHT, Václav: Dva sukovské večery. *Hudební rozhledy*, roč. 27, č. 3, 1974, s. 106.

nost a princip kontrastu.“⁷¹ Připouští možnost zašifrované autobiografičnosti, třebaže navenek jde o dílo absolutní hudby.

Důležitější jsou však Štrausovy postřehy o recepci. „*Ačkoli pro českého posluchače není Suk neznámou veličinou, i dosti vzdělané publikum chápe 2. kvartet těžko,*“ píše Štraus. „*2. kvartet je z rodu posledních Beethovenů, které se sice hrají často, ale nedá se říci, že by jim široké publikum příliš rozumělo. Poslech tohoto díla klade mimořádné nároky. [...] U Suka se i malá nepozornost vymstí, neboť se začnou ztrácet souvislosti.*“ Stejnou náročnost konstatuje Štraus i z hlediska interpretace. Zmiňuje se o nepříznivé zahraniční kritice, ve které recenzent (nejmenovaný) vytkl dílu nedostatek výrazné vlastní invence. Štraus tento kritikův dojem připisuje monotematickosti – „*monotematický způsob skladby hudbu sice pojí, může ji však ochuzovat o prudší kontrasty.*“ (Zde je třeba namítnout, že o monotematickou skladbu se nejedná, naopak o polytematickou, jak si ukážeme v dalších kapitolách. Kromě toho monotematismus tehdy u nás vůbec nebyl neobvyklý, protože tímto způsobem dávno s oblibou komponoval Vítězslav Novák.)

Skutečné hodnoty tohoto díla může podle Štrause posluchač rozeznat teprve při bližším pohledu, ale bezprostřední působivost lze zvýraznit interpretací. „*Sukova hudba není drsná, obsahuje tolik noblesy, že se interpret může razantnějšímu způsobu hry vyhnout. Ale zplošťuje tím dynamický rozsah a ochuzuje se o nabídku výraznější podoby myšlenek...*“ Štraus cítí, že pro *Smyčcový kvartet č. 2* ještě nenastala doba, ale věří, že jeho čas přijde. V druhém článku Štraus ještě podrobněji popsal interpretační obtíže s dílem, na které je třeba vynaložit velké úsilí bez jistoty, že u publika zabere – „*jen málokdy se soubor setkal s publikem na takové úrovni, aby vyslechlo celou půlhodinovou fresku s neslábnoucí pozorností, zejména když do Sukova jazyka nebylo příliš zasvěceno.*“⁷² Štraus přičítá tyto obtíže zvláštnímu charakteru a náročnosti díla, které nezpochybňují jeho hodnotu. Této otázce se blíže věnuji v kapitole 7 této práce.

Miloš Schnierer označil styl Sukova *Smyčcového kvartetu č. 2* a dalších děl tohoto Sukova období za cosi výjimečného: „*intimně laděná sféra vnitřních prožitků a složitých psychických stavů zde našla svůj neopakovatelný hudební tvar, který nemá obdoby ve světové hudbě.*“⁷³

Z poslední doby musím zmínit dvě značně odlišné reflexe díla v průvodních textech k CD. Autor průvodního slova k nahrávce Penquin Quartet (dnes Zemlinského kvartetu), Mo-

⁷¹ ŠTRAUS, Ivan: Nad komorní tvorbou Josefa Suka. *Opus musicum*, roč. 17, č. 8, 1985, s. 245–247.

⁷² Týž: Interpretace Sukových komorních skladeb. In *Zprávy společnosti Josefa Suka*, č. 5 "Muzikologické dialogy". Praha: Společnost Josefa Suka, 1990, s. 50–59.

⁷³ SCHNIERER, Miloš: Roviny sukovského poznání. *Opus musicum*, roč. 17, č. 8, 1985, s. 239–243.

gens Wenzel Andreasen, se vyjadřuje o kvartetu poměrně chladně (na to, že jde o přílohu vydání nahrávky), i když částečně jeho kvality vyzdvihuje.⁷⁴ Dílo je podle něj až příliš dlouhé na jednovětou skladbu a je utvořeno ze skromného materiálu, který však skladatel dokázal mimořádně přesvědčivě rozvinout.

Naopak autor delší studie *Josef Suk: Bilder eines Lebens mit Kammermusik*, která tvoří průvodní slovo k nahrávce Minguet Quartett z roku 2014, Eckhardt van den Hoogen, se vyjádřil k Sukově kvartetní tvorbě a zvláště právě ke *Smyčcovému kvartetu č. 2* s výrazem nejvyššího uznání.⁷⁵ Hodnotí jej jako vzácné mistrovské dílo, které je při své zdánlivé beztvarosti (či spíše nepředvídatelnosti) „zázrakem křížových odkazů, zpětných odkazů, reminiscencí a strukturálních rysů, které odrážejí základní architektonické principy; a národního tónu, který nesklouzává k folklóru. O čem marně snili serialisté všech národů, se zde stává skutečností, aniž by tu byl jediný takt, který by zněl jako logaritmické pravítko nebo tabulky.“

Zdá se tedy, že tato skladba byla vždy vnímána dvojpólově, s nadšením jedněch a nepochopením druhých. V každém případě se nikdy nestala běžnou součástí repertoáru, třebaže, jak se zdá, její hodnota čas od času inspiruje nějaký soubor, aby ji znovu oživil.

⁷⁴ ANDREASEN, Mogens Wenzel: Josef Suk: Music for String Quartet. In *příloha k CD „Josef Suk: String Quartets 1 & 2 – Meditation.“* Frederiksberg: Olufsen Records, 2004 [dostupné na: www.naxosmusiclibrary.com].

⁷⁵ van den HOOGEN, Eckhardt: Josef Suk: Bilder eines Lebens mit Kammermusik. In *příloha k CD „Josef Suk: Complete Works for String Quartet.“* CPO/Deutschlandfunk 2014 [dostupné na: www.naxosmusiclibrary.com].

3. Stylová charakteristika skladby

3.1 Forma a motivická struktura

Z analýz Sukova *Smyčcového kvartetu č. 2* je třeba uvést především informativní stať, kterou zveřejnil Karel Hoffmeister před premiérou díla a poté vydal i v samostatné monografii s poznámkou, že jeho analýza vychází přímo z výkladu autora,⁷⁶ a analýzu Bořivoje Mikody z roku 1968,⁷⁷ z biografických prací o Sukovi tuto skladbu nejpodrobněji popisuje monografie J. M. Květa *Josef Suk. Život a dílo* z roku 1935.⁷⁸ Květ vycházel ze Sukových vlastních výkladů všeobecně, neboť mu je Suk hojně poskytoval jako svému životopisci.

Provedení díla trvá v závislosti na interpretaci asi 27 až 30 min. Ve snaze o co nejpevnější stavebné semknutí se Suk rozhodl pro jednovětou formu. Vnitřní výstavba člení dílo na několik zřetelně rozlišitelných, ale plynule na sebe navazujících a vzájemně motivicky provázaných dílů. Do jednovětého celku zakomponoval autor tradiční rozvržení sonátového cyklu s volnou větou a scherzem ve střední části, což je řešení, které použil již předtím ve *Fantazii g moll pro housle a orchestr*, op. 24, JSKat 52 (1902–03). Podobně jako v této fantazii se v kvartetu scherzové prvky a téma volné věty prolínají a tvoří tak nikoli dva, ale jeden celistvý díl skladby, jinak se však již řešení od *Fantazie g moll* liší.⁷⁹ Celkovou formu kvartetu lze ve smyslu sonátového cyklu popsat jako třídílnou, popřípadě čtyřdílnou, budeme-li považovat za samostatný díl valčíkové *Allegro moderato*, které tvoří poslední část kvartetu.

Kvartet je však přesto jednovětý v pravém slova smyslu – není to pouhé spojení tradičních vět, navazujících bez přerušení, nýbrž jediná sonátová věta, kombinovaná s principem sonátového cyklu. Jinými slovy, 1. ani 3. díl nejsou celé sonátové věty, nýbrž části sonátové věty, kterou tvoří kvartet jako celek, a odpovídají expozici a části provedení (1. díl kvartetu) a repríze s kodou (3. díl kvartetu) sonátové formy. Bylo by násilné chápat formu tohoto díla příliš doslova jako tradiční naplnění vzorce sonátové formy, protože makro- i mikrostruktura je příliš složitá a vzpírá se mu. V expozici nevytváří tak jasně rozlišené, tonálně určité ani pravidelně stavěné tematické celky jako klasická sonátová věta a repríza má částečně charak-

⁷⁶ HOFFMEISTER, Karel: *Josef Suk: Asrael, Pohádka léta, II. smyčcový kvartet. Rozbory Karla Hoffmeistera s notovými ukázkami*. Praha: Umělecká beseda, 1912, s. 19–24.

⁷⁷ MIKODA, Bořivoj: Smyčcové kvartety Josefa Suka. In *Sborník Pedagogické fakulty v Plzni. Umění*. 6. Ed. Jan Wenig. Praha: SPN, 1968, s. 5–27.

⁷⁸ KVĚT, Jan Miroslav: Josef Suk. Život a dílo. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Ed. J. M. Květ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 183–184.

⁷⁹ Porovnání viz kap. 4.2 této práce.

ter provedení. Přesto lze v celkovém půdorysu formy volné užití sonátového vzorce zřetelně rozeznat. Odpovídá tomu Hoffmeisterův i Květův výklad, u kterých lze z důvodů uvedených na začátku této kapitoly předpokládat autenticitu. Členění na jednotlivé části sonátové věty je vyjádřeno zřetelně dvojím návratem lehce obměněných prvních taktů úvodního *Adagio* (na začátku a konci provedení), které lze chápat jako introdukci. Nemá však jen funkci introdukce, ale myšlenkového těžiště celé skladby.

Celkovou formu můžeme načrtnout zhruba takto (v horním řádku je členění z hlediska formy sonátové věty a ve spodním paralelní členění z hlediska sonátového cyklu):

Introdukce	Expozice	Provedení	Repríza	Koda
1. Adagio – Allegretto moderato		2. Scherzo/volná věta (rondo)	3. Moderato	(4.) Allegro moderato

V tomto rozčlenění je diskutabilní, zda považovat druhý díl (spojení scherza a volné věty) za část provedení, nebo za díl samostatný i v rámci schématu sonátové věty, protože přináší nová témata. Druhý výklad by znamenal, že provedení je tímto dílem přerušeno či před ním ukončeno. To by ovšem poněkud narušovalo logiku kvartetu jako celistvé sonátové věty a navíc pro výklad, že druhý díl je část provedení, hovoří fakt, že v něm Suk zpracovává i témata z prvního dílu. Přidržím se tedy prvního výkladu.

Introdukce (*Adagio*) přináší ve svém tématu tři hlavní motivické elementy, které jsou zpracovávány v průběhu celého kvartetu:⁸⁰

Příklad 1 (první housle, takt 2):

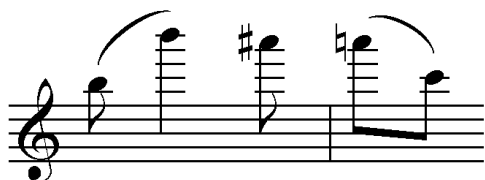


⁸⁰ pramenem analýzy je kritické vydání skladby: SUK, Josef: *Smyčcový kvartet č. 2* [partitura]. Ed. Zdeněk Nouza. Praha: Bärenreiter Urtext, 2015.

Příklad 2 (druhé housle, takty 1–2):



Příklad 3 (první housle, takty 8–9):



Třetí z těchto motivů navazuje tvarově na první motiv, ale liší se od něho chromatickým sestupem na třech tónech a příkrostí skoků. Právě onen chromatický sestup se závěrečným sestupným skokem je charakteristický prvek některých dalších míst skladby. Tento motiv přináší po meditativním úvodu díla expresivní crescendo na *ff*. Následující úsek, plný chromatických stupnicových pasáží a expresivních dynamických proměn od *pp* až po *ff*, zpracovává v různých hlasech především první motiv. Následuje expoziční část.

Expozice začíná po třítaktovém úvodu (takty 21–23) *Allegrettem moderatem* ve 2/4 taktu. Její hlavní téma začíná dvěma základními motivickými prvky. Úsečné šestnáctinové skoky v taktech 24–25 jsou jedním z nejcharakterističtějších prvků celé skladby, který se objevuje v různých variacích na mnoha místech. Další motivickou buňku díla tvoří následující třítonový (první housle, takt 26), respektive čtyřtónový (první housle, takt 27) prvek se sestupnou sekundou, která je následována vzestupnou tercií.

Příklad 4 (první housle, takty 24–27):



Po změně taktu na 6/8 se rozběhne expozice rychlým úsekem s přednesovými pokyny *poco scherzando* a v taktu 36 *energico*. Kromě šestnáctinových staccatových skoků z hlavního tématu zpracovává tato část (od taktu 39) motivy z introdukce – motiv s charakteristickým třítónovým chromatickým sestupem (příklad 3), opakováný v prvních houslích a imitovaný ve violoncellu, a opět úvodní motiv prvních houslí (příklad 1).

V taktu 48 následuje po změně taktu na 2/4 šestnáctinový staccatový motiv, který Hofmeister označuje za mezivětu. Jeho ostrý, úsečný rytmus je podtržen těsnou harmonizací, sforzaty na druhé a čtvrté osmině, přírazy na první a třetí osmině a šestnáctinovou vzestupnou sextou na druhé a čtvrté osmině (opět prvek z hlavního tématu), která je navíc v partituře značena *f marcato* (ostatní hlasy jsou značeny *p*). Přírazy a šestnáctinový skok postupně po viole procházejí i všemi ostatními hlasy.

Příklad 5 (takty 48–49 v prepisu do dvou osnov):



Po taktech 55–57, které zpracovávají opět motivy hlavního tématu, následuje ve fortissimu vedlejší téma, založené na třech základních myšlenkách:

Příklad 6 (první housle, takty 58–59):



Příklad 7 (první housle, takty 61–63):



Příklad 8 (violoncello, takty 64–65):



Třetí z těchto motivů připomíná poněkud melodii lidové písně *Spi, synáčku, spi* a zajímavostí je, že jej Suk užil už v poslední větě *Smyčcového kvartetu č. 1 B dur*. Vedlejší téma je zpracováváno v jakési ironicky melancholické náladě až do taktu 96.

Provedení začíná v taktu 97 návratem lehce obměněných prvních taktů introdukce. Ráz dalšího úseku určuje především chromatický sestup třetího motivu introdukce (příklad 3), který je v *molto espressivo* pateticky imitován v jednotlivých hlasech a vrcholí sestupným sledem šestnáctinových diminucí v prvních houslích, motivy hlavního tématu (zvláště úsečné šestnáctinové skoky, viz příklad 4) a též úvodní motiv prvních houslí z introdukce. Tyto prvky utvářejí expresivně vypjatý úsek, který je po vygradování vystřídán klidnějším zpěvným úsekem na úvodní motivy prvních i druhých houslí z introdukce (příklady 1 a 2), ale opět se vrací a završuje tuto část skladby vyhrocením napětí, které vrcholí sekundově vzestupnou třítónovou tečkovanou figurou z prvního taktu vedlejšího tématu (příklad 6) a úsečnými, hustě harmonizovanými figurami se sforzaty ve všech hlasech (takty 205–207). Pod melodickým děním v průběhu této části pulzuje rytmus mezivěty (příklad 5). Významně se podílí tečkovaný rytmus zmíněné třítónové figury, který je charakteristický také pro hlavní téma. Na onu sekundově vzestupnou figuru melodicky přímo navazuje následující scherzové téma.

Scherzová část je kombinována s **volnou větou** formou volného ronda se třemi návraty adagiového tématu: A–B–C–B'–A'–D–B''–D'/C'–A''–B''''. Začíná v taktu 215 tématem,

kteří Květ i Mikoda charakterizují jako menuetové.⁸¹ Téma je značeno *Molto moderato e grazioso*, metrum je 3/4 a v rytmickém i intonačním průběhu skutečně lze rozeznat prvky příbuzné menuetu, ale ve zvláštní podobě, která je klasickému menuetu značně vzdálena – jde spíše o humornou parafrázi, jejíž svéráz je vyjádřen též osobitou barevnou harmonií proplétajících se hlasů:

Příklad 9 (takty 215–218 v přepisu do dvou osnov):



V tématu se opět objevují úsečné skoky houslí v šestnáctinách, upomínající na začátek hlavního tématu (příklad 4) a ve druhém taktu ukázky vidíme melodický obrys úvodního motivu prvních houslí z introdukce. Sled vzestupných šestnáctinových skoků téma zakončuje. Od taktu 248 následuje téma volné věty, *Adagio mesto, molto espressivo*, které Suk sám charakterizoval jako „téměř nábožný zpěv lásky a oddanosti.“⁸²

Příklad 10. (1. housle, takty 249–252):



I tento scherzový a adagiový díl skladby je tematicky propojen s prvním dílem. Po adagioovém tématu se Suk vrací k vedlejšímu tématu z expozice (příklady 6 – 8, ve schématu

⁸¹ KVĚT, Jan Miroslav: Josef Suk. Život a dílo. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Ed. J. M. Květ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 183.

⁸² KVĚT, Jan Miroslav, ed.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946, s. 117.

ronda označeno jako C). Následuje opět adagiové téma, které je po šesti taktech vystřídáno prvním scherzovým („menuetovým“) tématem (příklad 9), tentokrát psaným v 3/8 taktu jako *Allegretto grazioso*. Vzestupné skoky houslí, které ho zakončují, od taktu 317 provázejí druhé scherzové téma, groteskní třídobý tanec (D) značený *Pochettino più animato (Allegretto vivace)*. Violové sólo, které později převezmou první housle, v něm opakuje šestnáctinové staccatové skoky, které jsou reminiscencí motivu z hlavního tématu expozice (příklad 4):

Příklad 11 (viola, takty 317–319):



Toto téma ve svém dalším vývoji zpracovává též sestupný chromatický prvek z introdukce (příklad 3), který se tu v ironickém kontextu objevuje i ve vzlykavých imitacích, v jakých jsme jej slyšeli v provedení v prvním díle skladby. Následuje delší návrat adagiového tématu, něžně zpívající ve vysokých polohách, a po něm znovu druhé scherzové téma, které však tentokrát ve svém hravém tanečním rytmu zpracovává vedlejší téma z expozice (D'/C'). Krátce se vrátí též první („menuetové“) scherzové téma a po něm je již celý druhý díl skladby zakončen posledním, široce rozvedeným návratem hymnického *Adagia mesta*.

Repríza začíná v taktu 454 druhým návratem obměněných prvních taktů introdukce a má částečně charakter dalšího provedení. Místo chromatických pasáží tentokrát ihned následují motivy hlavního tématu a nic nezdržuje dramatický spád. Rychlá část expozice hlavního tématu (od taktu 33) je v repríze téměř doslovně citována, avšak o půltón výš (od taktu 481). Další vývoj je postupná příprava na vrchol. Na místě původní mezivěty žene hudební dění prudce kupředu úvodní motiv prvních houslí z introdukce, imitovaný v prvních a druhých houslích a doprovázený rychlými ostinaty s charakteristickým šestnáctinovým skokem z hlavního tématu. Napětí vrcholí ve fortissimu, ve kterém se krátce vrací vedlejší téma (jeho první motiv, viz příklad 6), je však ihned strženo dramatickým spádem hudby. Následující úsek pracuje opět s motivy z introdukce, vrací se i část provedení z prvního dílu kvartetu se sestupným sledem šestnáctinových diminucí chromatického motivu (příklad 3) v prvních houslích. Poslední, krajně vypjatou fázi přípravy na vrchol utvářejí variace úvodního motivu prvních houslí z introdukce, který je přednášen v prvních houslích za protihlasů

violy a violoncella, kde se ozývá v inverzním tvaru. Vrchol reprízy a celého kvartetu začíná majestátním návratem úvodního motivu druhých houslí z introdukce (příklad 2). V exaltovaném zpěvu čtyř nástrojů se vracejí i další motivy; první housle přednášejí motivy adagiového tématu ze střední části kvartetu i hlavního tématu expozice (šestnáctinové skoky).

Koda se rozrostla na rozsáhlý úsek skladby v tanečním třídobém rytmu, *Allegro moderato*, které představuje jakési závěrečné valčíkové provedení. Tato část, začínající v taktu 582, je jeden z nejsobitějších prvků díla, který zakončuje celou kompozici překvapivým způsobem. Začíná variací tématu *Adagia mesta* ze středního dílu a pokračuje hlavním a vedlejším tématem expozice. S vynalézavou hravostí tu Suk zpracovává motivy z různých témat celého kvartetu v humorné, „bezstarostné“ náladě, která působí jako výraz úlevy či uspokojení po vybojovaném zápase. Ve variaci části expozice hlavního tématu se vrací napětí, je však rozptýleno humorem (sestupná staccatová pasáž v taktech 703–705). Poslední vzednutí vzrušeného citu začíná úvodním motivem druhých houslí z introdukce a opadáva při úvodním motivu prvních houslí, který je augmentován v dlouhých vysokých tónech, doprovázených v ostinátních figurách violy a violoncella variacemi tohoto motivu, respektive skoků z hlavního tématu. V klidném, útěšném závěru se naposledy ozývají skoky houslí a pak již skladba usíná v tichém a náladovou barevností takřka impresionistickém *tranquillu* na motiv druhých houslí z introdukce, kterým celé dílo začalo.

Nalezli bychom bezpochyby ještě řadu dalších motivických spojitostí. Ivan Štraus, první houslista Sukova kvarteta, dokonce označil tuto skladbu za monotematickou,⁸³ Suk však exponuje řadu témat, která jsou tvarově velmi různá. Přestože mezi nimi existují zřejmé motivické vazby, nelze říci, že vycházejí všechna z jednoho společného jádra. Naopak – jak uvádějí *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*, Suk na rozdíl od monotematické práce Vítězslava Nováka (porovnání s jeho *Smyčcovým kvartetem č. 2 D dur* viz kapitolu 5.2 této práce) zvolil riskantnější polytematismus, založený na fantazijním proudu hudby s množstvím rozmanitých motivů, které utvářejí jakousi atomizaci struktury.⁸⁴ Série leitmotivů je zpracovávána v různých kontextech v průběhu celého kvartetu a stměluje skladbu ve složitý, do detailu prokomponovaný organismus.

Motivické spojitosti mezi tématy, které se podílejí na myšlenkové jednotě, nelze ovšem přehlédnout: třetí motiv prvních houslí z introdukce (příklad 3) vychází tvarově z prvního motivu (příklad 1) a obdobný tvar má sled dvou skoků z hlavního tématu – všechny tři motivy

⁸³ ŠTRAUS, Ivan: Nad komorní tvorbou Josefa Suka. *Opus musicum*, roč. 17, č. 8, 1985, s. 245–247.

⁸⁴ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, sv. I (1890–1918)*. Praha: Academia, 1972. Kap. III, § 5. Komorní tvorba, s. 176.

začínají vzestupným a končí sestupným skokem; začátek hlavního tématu lze vyložit i jako volnou inverzi úvodního motivu prvních houslí; na souvislost „menuetového“ tématu s motivy první části skladby jsem již poukázal. Jsou zde i další vazby a příbuznosti, je však nutná opatrnost, aby nedošlo k záměně toho, co je skutečná souvislost a co jen náhodná shoda či podobnost. Motivy působí také vzájemnými kontrasty, z nichž nejnapadnější je kontrast chromatického sestupu z třetího motivu introdukce a úsečných skoků z hlavního tématu. Formotvorný význam mají též rytmické souvislosti; nápadný je například tečkovaný rytmus, charakteristický pro hlavní téma a pro třítónovou vzestupnou figuru ve vedlejším tématu, který se významně uplatňuje v gradacích provedení (v prvním díle) a reprízy.

Hlavními motivickými jádry, jimiž je celá skladba protkána, se jeví být motivy úvodního *Adagia*, které tak není jen introdukcí, ale také myšlenkovým ohniskem díla, a šestnáctinové skoky, jimiž začíná hlavní téma. Úvodní sestupný motiv druhých houslí, který celou skladbu otevírá (příklad 2), se vrací jako jakási základní „idée fixe“ v uzlových bodech díla – kromě provedení a reprízy jím začíná i vrchol skladby na konci reprízy a stejný motiv také skladbu v útěšném *tranquillu* uzavírá. Dílo tak končí tímž motivem, kterým začalo. Řešení kvartetu jako sonátové věty Suk originálně skloubil s principem sonátového cyklu tím, že provedení rozšířil o volné rondo, které sestává ze scherzových témat a adagiového tématu volné věty, ale samostatné téma v něm tvoří i vedlejší téma z expoziční části kvartetu. Spojení cykličnosti s principem věty v sonátové formě už bylo v hudbě známé dlouho, zvláště z Lisztovy *Sonáty h moll* (1853), použil jej i Vítězslav Novák v tzv. baladickém triu, jak si ukážeme v kapitole 5.2. Sukovo řešení je však vnitřní strukturou nebyvale složitě, smělé a osobité, utváří detailně propracovaný organismus a zároveň velkou flexibilitu fantazijního, asymetrického proudu hudby, zakončeného originálním valčíkovým provedením. Jak je řečeno v *Dějínách české hudební kultury 1890–1945*, Suk vytvořil jedno z nejartističtějších děl komorní hudby této doby.⁸⁵ Netýká se to však pouze formy, ale i výrazových prostředků.

3.2 Výrazové prostředky

V první řadě je třeba reflektovat otázku tóniny a tonality díla. Této otázce se kupodivu málo věnují Hoffmeister i Květ. V literatuře se lze setkat s tím, že je tento kvartet označován jako *Smyčcový kvartet d moll*. Tóninu d moll uvádí Jiří Vysloužil v *Hudebním slovníku pro každé-*

⁸⁵ Tamtéž.

ho,⁸⁶ ale totéž se dočteme i v publikaci Josefa Beka *Impresionismus a hudba*.⁸⁷ Hlavní zdroje však u tohoto kvartetu žádnou tóninu nezmiňují, a to ani Nouzův a Nového tematický katalog Sukových skladeb. Pokusme se tuto otázku reflektovat z partitury.

Celý první díl skladby je psán bez předznamenání a začíná v g moll, odkud moduluje nejprve ve 4. taktu do e moll a pak v 6. taktu nečekaně do cis moll. Po expresivním crescendo na chromatickém motivu v prvních houslích v 8. – 9. taktu (příklad 3), tedy jen o tři takty dál, moduluje do es moll. Ani v dalším průběhu introdukce nelze hovořit o tónině d moll. Hlavní téma se rozvíjí od taktu 26 z Des dur a ani v rychlé části po změně taktu na 6/8 (od taktu 32) není v tónině d moll, v energicu v taktu 36 se ustálí na několik taktů na es moll. Celý kvartet končí v Des dur. Nic tedy nenásvědčuje tomu, že jde o skladbu v d moll – jde zjevně o chybný údaj.

Důvod, proč v originálním názvu skladby není uvedena tónina, je z jejího harmonického stylu zřejmý, i když jde jednoznačně o styl tonální. Lze o něm konstatovat, co uvedl Václav Štěpán v syntetickém pojednání *Sukova kompoziční technika po „Asraelu“*⁸⁸ (napsaném roku 1914, tedy až po kvartetu), totiž že Sukova hudba je percepčně náročná mimo jiné proto, že se vyznačuje neobyčejnou rychlostí ve změně harmonií, tedy rychlostí harmonického rytmu. „U Suka (...) vyplňuje jediná harmonie celý takt jen výjimečně,“ uvádí Štěpán.⁸⁹ Při harmonické proměnlivosti kvartetu a volnosti, s jakou v něm Suk moduluje a vůbec zachází s tonalitou, nemá asi význam určovat celkovou tóninu skladby. Tonální určitost Suk obvykle zastírá a často ji volným pohybem hlasů značně relativizuje i tam, kde se pohybuje určitou dobu v jedné tónině. Dociluje tak dojmu velké harmonické flexibility a svobody.

Dle Štěpána je tonalita pro Suka „rovněž pouto, jehož se tedy zbavuje zatím nenápadným činem, bez proklamace odboje.“ Zároveň je mu však funkční tonalita daností a pevnou půdou, na které může stavět, a proto nejde k atonalitě. Sukova harmonie je barevná a hutná, ale není založena na volně disonantních útvarech jako hudba nových, avantgardních směrů, které v té době přišly na scénu; Suk pracuje s širokou škálou tradičních terciových útvarů, s měnící se harmonií nad prodlevami nebo ostinaty apod., a pod povrchem harmonické fluktuace slyšíme stále tonální plán v rámci dur-mollové funkční tonality. V mikrostruktuře je však tonální centrum často velmi pohyblivé, relativizované a labilní; akordy Suk spojuje volně, pohybuje se svobodně mezi harmoniemi i vzdálených tónin a rychlé tempo jeho harmonického rytmu je určováno složitým volným pohybem hlasů. Sukovy harmonické postupy

⁸⁶ VYSLOUŽIL, Jiří: *Hudební slovník pro každého II*. Vizovice: Lípa, 1999, s. 519.

⁸⁷ BEK, Josef: *Impresionismus a hudba*. Praha: SHV, 1964, s. 105.

⁸⁸ ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 134–144.

⁸⁹ Tamtéž, s. 136.

utváří značnou měrou lineární myšlení, kde jsou harmonie výslednicemi bohaté volné polyfonie; na mnohých místech má spíše smysl sledovat proudění hlasů než vertikální harmonickou strukturu, jak konstatoval Boleslav Vomáčka.⁹⁰ Harmonie se komplikuje souzvuky různých současně znějících harmonických pásem, tj. polyharmonií – Štěpán hovoří o „kontrapunktu harmonií“.

Důležitý aspekt je barevná kvalita textury, u Suka vždy významná a originálně odstíněná, zvláště když tu Suk nemůže dosahovat barevných nuancí prostředky, které by mu nabízel orchestr. Není však utvořena z předem dané impresionistické palety barevných sledů septakordů apod., ale ze vždy nového vynalézavého spředení hlasů, v jejichž mnohotvárném pohybu se harmonie kaleidoskopicky proměňuje a uvolňuje při tom závislost na tonálních oporách.

Po stránce harmonického myšlení i dalších složek hudební řeči je však třeba rozlišovat dramatický spád krajních dílů skladby od střední části, především od lyriky *Adagia mesta*, které je ve své široce klenuté melodii tonálně velmi klidné a tradiční. Tím tvoří kontrast k rychlé harmonické proměnlivosti ostatních částí díla, která je pro Sukovu hudbu vrcholného období charakteristická a souvisí s jeho polyfonním myšlením.

Na Sukovu polyfonii bylo v recenzích díla hodně poukazováno; Hoffmeister připomněl pozdního Beethovena, „*jehož princip polyfonní veden je tu do nejzazších důsledků*“,⁹¹ Šilhan hovoří o „*závratně smělé polyfonii*. [...] *Jistota, s jakou Suk polyfonii svých čtyř hlasů spřádá a ku plastické výraznosti ji vede, a úžasná kombinační schopnost podává nejskvělejší obraz kompozičního mistrovství našeho umělce*.“⁹² Sukovo polyfonní myšlení v kvartetu je volné a neřídí se pravidly vázané polyfonie, takže se principiálně liší od Beethovenových fugových vět. Sukova polyfonie se vyznačuje zcela volným pohybem hlasů, vedených tlakem subjektivní výrazovosti, a proplétá je v nepřeborné škále kombinací, jež nejsou předvídatelné dle tradičních pravidel.

Pohyb hlasů je značně proměnlivý melodicky i rytmicky. Kromě rychlosti v proměnách harmonií lze stejně tak hovořit o četnosti proměn v metroritmickém pohybu. Rytmika je velmi pestrá a hojně kombinuje různé nepravidelné modely, taktový předpis se často mění, ale i uvnitř úseku s týmž taktovým předpisem dochází k četným metrickým nepravidelnostem. S tím souvisí formová výstavba myšlenek. Jen částečně se setkáme s pravidelností, více převládá asymetrie a neperiodičnost s metrickou nepravidelností a volným délkovým i tvarovým

⁹⁰ VOMÁČKA, Boleslav: *Josef Suk. Nástin života a díla se seznamem skladeb a podobiznou*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922, s. 16–17.

⁹¹ HOFFMEISTER, Karel: I. řádný koncert Čes. spolku pro komorní hudbu. *Hudební revue*, roč. 5, 1911–12, s. 288–289.

⁹² aš. [= Antonín Šilhan]: První večer komorní hudby. *Národní listy*, 18. 2. 1912, s. 3.

poměrem jednotlivých částí hudební myšlenky. Témata jsou přitom sevřená, hutná a koncentrovaná.

Na silné expresivité díla se významně podílí i detailně propracovaný agogický a dynamický průběh. Užité výrazové prostředky se projevují vystupňovanou koncentrací citového napětí v hudební myšlence a celkově utvářejí asymetrický, složitý a neklidný proud hudby, čeříci se neustálými expresivními zlomy. V intervalové struktuře koncentraci citového napětí hodně zesiluje např. expresivní užívání skoků a s nimi kontrastujících sekundových, nečíslo chromatických postupů. Klidný a plynulý melodický a stejně tak metroritmický průběh je naopak charakteristický pro téma *Adagia mesta* ve středním dílu skladby, které vůbec svým výrazem vytváří významově nosný kontrast s bouřlivým neklidem ostatních děl.

Je zřejmé, že v Sukově invenci mají důležitý podíl všechny, i zdánlivě sekundární složky projevu – kromě melodiky barevná kvalita textury, proměnlivá metroritmická struktura, vynalézavá polyfonie a harmonie, která se vymaňuje z funkční podřízenosti a získává samostatnější sónický význam. Dochází ke zrovnoprávnění všech složek hudebního projevu, které souvisí se stylovými proudy doby, jimiž se budu zabývat v kapitolách 5 a 6.

3.3 Obsah a estetika

Suk označil tento kvartet za hudbu „ryze absolutní, usilující o pevné semknutí formy, s jakýmsi poněkud ironisujícím výrazem, který se střídá v adagiu téměř v nábožný zpěv lásky a oddanosti. (...) Toto dílo mne jistě posílilo k tomu, abych byl ozbrojen dostatečně pro dílo další, symfonickou báseň ‚Zrání‘, která povstala v roce 1913.“⁹³ Charakterem hudebních myšlenek, způsobem jejich střídání a kontrastování a bohatou prací s motivickými reminiscencemi celé dílo podněcuje k tomu, aby v něm byl hledán skrytý program. Ještě silněji jsme k tomu vedeni, známe-li kontext s ostatními Sukovými díly tohoto období, s jejichž obsahy nalézáme v kvartetu konotace.⁹⁴ Hovořit o programu ve smyslu nějakého konkrétního a podrobného výkladu by však bylo násilné. Program je principiálně něco, co by musel skladatel sám alespoň částečně objasnit, a Suk naopak označil kvartet za absolutní hudbu. Uvedený citát ovšem naznačuje, že Sukovo chápání neprogramní hudby bylo zcela jiné než takové, které v ní vylučuje jakýkoli vztah k nehudební realitě i v oblasti citů.

⁹³ KVĚT, Jan Miroslav, ed.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946, s. 117.

⁹⁴ Podrobněji o souvislosti s jinými Sukovými díly tohoto období viz kapitoly 4.3, 4.4 a 4.5.

V podobném duchu se k této otázce vyjádřil Hoffmeister. Dílo podle něj „nemá vysloveného programu. Ale není naprosto bezprogramní, neboť jest jako Sukovo dílo vždycky výsledkem mistrova žití.“ Soudí, že Suk „kreslí ve svém kvartetu svůj dnešní duševní portrét. [...] Vládne tu ovšem především cit, měkký, něžný, vřelý a vášnivý. A k citovosti díla, která jeví se třeba oproti Asraelu vyjasněná, druží se důsledkem toho rozjasnění v duši mistrově humor, měkký, dobrý, i kde tváří se lehce ironicky. A nově vzkříšená životní energie hlásí se tóny ráznými, hlásí se dokonce tóny bujného vzdoru, hlásí se však též smyslem pro radost, veselí života. Jest to obraz mistra bojujícího vniterné boje, ale dospívajícího boji těmi k radosti a vyrovnanému, vznešenému veselí Zarathustry, který veškerého ducha tíže a smutku v sobě překonal, jemuž však přece jen zůstal prvek měkké tesknosti, byť někdy ironisované,“ uvádí Hoffmeister.⁹⁵

V hudebních myšlenkách, výrazových prostředcích a motivické stavbě lze nalézt znaky, které konotují se Sukovými slovy o ironizaci. Na jednu stranu tu nalezneme vypjatý patos, který se rozvine již v introdukci, kde na obměny motivu prvních houslí (příklad 2) naváže v molto crescendo prudký vzestupný skok a následný chromatický sestup (příklad 3), po němž následuje překvapivá modulace do es moll; vypjatou výrazovostí se vyznačují rovněž chromatické pasáže v husté faktuře v dalším průběhu introdukce. Chromatický prvek z 8. – 9. taktu přináší emocionální vypětí i v imitacích na několika místech – v rychlých imitacích v expozici (takty 39 – 41) a zvláště v táhlých, „sténavých“ imitacích v provedení (od taktu 118), které jsou zpracovány ještě ve druhém scherzovém tématu (od taktu 333). Jakousi expresivní elegičností se vyznačuje také vedlejší téma, zvláště na vrcholu se sekundovým sestupem z výšky ve druhém díle melodie (příklad 7) a pak v sestupném motivu, připomínajícím lidovou píseň *Spi, synáčku, spi*.

Expresivita této citovosti (pomineme-li *Adagio mesto*) je však v Sukovu kvartetu již docela jiného druhu než měkká lyrika romantismu 19. století a patos je tu spojen s prvky humoru, které mu dodávají ironický a karikující kontext. Nápadné jsou ony úsečné skoky, kterými začíná hlavní téma a které se objevují v různých variantách na mnoha místech. Zjevnou komickou podobu mají ve druhém scherzovém tématu, který zpracovává v humorném kontextu nejprve ony imitace chromatického prvku a ve svém návratu pak vedlejší téma. Lze hovořit o tom, že Suk bolestný patos ironizuje a karikuje. Humorné zpracování témat celého díla charakterizuje také závěrečné valčíkové *Allegro moderato*.

⁹⁵ HOFFMEISTER, Karel: *Josef Suk: Asrael, Pohádka léta, II. smyčcový kvartet. Rozbory Karla Hoffmeistera s notovými ukázkami*. Praha: Umělecká beseda, 1912, s. 24.

Celým kvartetem prochází dramatický zápas, korunovaný vítězným vrcholem skladby na konci reprízy. Rozvíjí se v provedení, ve 2. díle skladby ustupuje klidné, široce se rozlévající lyrice *Adagia mesta* a humoru scherzových témat a vrcholí v repríze. Celý kvartet končí po této bohaté škále konfrontujících se nálad a zápasů smírným, útěšným závěrem v meditativním vyrovnání. Jakékoli obsahové výklady by však neměly zakrýt absolutně hudební význam skladby. Sukův výrok, že jej kvartet připravil na další dílo, symfonickou báseň *Zrání*, znamená mnoho, jak si ukážeme v porovnání v kapitole 4.5. Kvartet pro Suka znamenal v první řadě zápas o řešení problémů výrazu, techniky a formy, způsobu zpracování témat a jejich zapojování do kontextů, formotvorného užití výrazových kontrastů, budování gradací, lineárního vedení hlasů apod.

V celém díle však můžeme tak či onak konstatovat onen tlak subjektivní výrazovosti, který Štěpán spatřuje v „nejtěsnějším vztahu hudebních prvků k subjektivním výrazovým intencím,“ v tom, že „výrazová intence vytváří a přeměňuje i nejtenčí vlákna hudební struktury Sukovy myšlenky, v tom, jak právě na nich se obráží autorovo úsilí, učinit hudbu sdílnou řečí, která by interpretovala všechny pohyby niterných vln;“⁹⁶ toto působení subjektivních výrazových intencí vede u Suka k nesouměrnosti a svobodné, bohaté proměnlivosti struktury: „čím hlouběji duševní hnutí zasáhnou do strukturálního rozložení hudební myšlenky, tím méně souměrnosti v ní bude.“⁹⁷ Citový obsah a subjektivismus zařazuje dílo ještě do romantické sféry, uvědomíme-li si změnu estetického paradigmatu, ke které ve světové hudbě právě v této době docházelo (obrat k antiromantickému, nesubjektivnímu, „věcnému“ hudebnímu slohu). S tradicí váže dílo rovněž setrvávání v oblasti funkční tonality, i když značně obohacené a uvolněné, a tematického myšlení na půdorysu klasických forem, které prozrazuje důkladnou motivickou propracovaností dědictví Dvořákovy školy. Z mezí tradice se však již Suk znatelně vymaňuje novou expresivitou výrazu a nebyvalou složitostí, volností a proměnlivostí struktury ve všech složkách projevu – prvky, které se již vzdalují romantismu 19. století a jsou z rodu moderny přelomu století. Více však o této problematice prozradí srovnání s českými a světovými stylovými proudy doby, kterým se zabývám v kapitolách 5 a 6.

⁹⁶ ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. Kap. Sukův sloh a výraz v symfonických dílech vrcholného období, s. 191.

⁹⁷ Tamtéž, kap. Přerod a dozrání slohu v klavírní tvorbě Sukově, s. 175.

4. Styl skladby v kontextu Sukovy tvorby

4.1 Smyčcový kvartet č. 1 B dur

Sukovy smyčcové kvartety č. 1 a 2 dělí od sebe 14 let. Naskýtá se tak, zvláště při umělecké úrovni obou kvartetů, příležitost ilustrovat srovnáním dvou velkých skladeb téhož hudebního druhu rozsah vývoje, kterým autorův kompoziční styl za ta léta prošel. U Suka byl tento vývoj neobyčejně podstatný a zabírá rozpětí od tradice 19. století ke stylovým proudům moderny.

Cenný vhled do Sukova raného tvůrčího vývoje a podnětů, které jej formovaly, nabízí analyticko-estetická monografie Zdeňka Sádeckého *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*,⁹⁸ i když je třeba si v ní odmyslet jisté stopy ideologizace v duchu dobového požadavku „pravdivého umění“. Suka formovala v době studia na konzervatoři, jako každého začínajícího skladatele, řada vlivů starších romantiků a módní vlivy doby, zvláště salónní hudební produkce, se kterou Suk přicházel v Praze do styku. Salónní vlivy jsou zřejmé zvláště v jeho rané klavírní tvorbě a v patetickém tragismu, kterým se vyznačují jeho tehdejší komorní, převážně mollové skladby. „*V sentimentu salónní kompozice, v módním tragismu, teď jakoby našel oblast, kde se bude moci vyzpívat, kde mu bude i nasloucháno,*“ píše Sádecký.⁹⁹ Již na konzervatoři však Suk začal nalézat vzor ve svém učiteli Antonínu Dvořákovi, s jehož hudbou se hluboce ztotožnil. Působením tohoto vlivu opouštěl salónní sentiment a tragický patos a v mnohých prvcích kompozičního projevu se přibližoval dvořákovskému naturelu; jak uvádí Sádecký, „*nelze se proto pozastavovat nad okolností, že se v jeho dikci objeví přímé nápodoby Dvořákovy melodie, harmonie a rytmičky.*“¹⁰⁰ Současně se však v Sukově hudební řeči již tehdy projevují zřejmé znaky jeho individuality a vznikají tak reprezentativní díla jeho raného období.

V první řadě mezi ně patří oblíbená *Serenáda Es dur pro smyčcový orchestr*, op. 6, JSKat 21 (1892). Na jednu stranu vykazuje zjevné rysy dvořákovského výrazu, nicméně, jak výstižně píše Sádecký, „*vlastní jádro Sukovy práce je už jinde;*“ nejvýraznější sukovský rys, který tu slyšíme, je „*zvláštní druh epicko-lyrického výrazu, který nesporně signalizuje skladatelovu pozdější osobitost: teskný, tklivý, ne však již vnějšně tragizující, nebo salónně sentimentální přízvuk tkví v celé hudební obraznosti skladby;*“ tento výraz se projevuje osobitou nástrojovou a harmonickou barevností se stíny a polostíny a ve srovnání s Dvořákem „*prudším*

⁹⁸ SÁDECKÝ, Zdeněk: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966.

⁹⁹ Tamtéž, s. 14.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 16.

emocionálním zvrásněním hudebního toku.“ Můžeme tu již vnímat výraznou tvůrčí individualitu v tom, jak Suk dovede posvém, vlastním lyrickým cítěním, zacházet se zvukovou barvou a melodickými silami, „*v tom, jak je skladatel dovede často appassionálně rozpoutat a zase tklivě utišit.*“¹⁰¹

Při skladatelském vyžívání ovšem není podstatný jen výraz, ale také čisté formové zvládnutí kompozice, ve kterém měl Suk rovněž ve Dvořákovi důležitý vzor. Již jsem v kapitole 2.2 zmínil Sukovu zkušenost s *Klavírním kvintetem g moll*, op. 8 (1893), ve kterém se (opět s mollovým patosem) pokusil o velkolepější koncepci, avšak s problematickým výsledkem: dle Sukova vyprávění jej dedikant skladby Johannes Brahms při pohledu na přeplněnou partituru upozornil, že by měl studovat Mozarta a naučit se „*psát rozumné noty,*“¹⁰² sám autor později tento kvintet vnímal jako vnějškový pokus oslnit a roku 1915 jej přepracoval.¹⁰³ V další komorní skladbě, *Smyčcovém kvartetu č. 1 B dur*, op. 11, JSKat 33 (1896), se však těsněji přimkl k Dvořákovi a vytvořil již dílo příkladné stavebné čistoty a vybroušenosti. Tento kvartet můžeme považovat za reprezentativní kus a vlastně vrcholný bod Sukova raného (předradúzovského) vývoje – nalezneme v něm všechny příznivé důsledky Dvořákova vlivu, pokud jde o péči o čistotu struktury a formy, a s nimi také zřejmé prvky Dvořákovy melodiky, rytmiky a zvukovosti, zároveň však (aniž by vznikl rozpor) rozvíjející se prvky Sukova vlastního, nedvořákovského myšlení, volné formování tématu, stejně jako Sukovu typickou lyričnost a nástrojovou barevnost.

Zcela v duchu „dvořákovské“ periody Sukovy tvorby je *Smyčcový kvartet č. 1 B dur* klasicky rozvržená skladba o čtyřech větách: 1. *Allegro moderato*, 2. *Intermezzo. Tempo di marcia*, 3. *Adagio, ma non troppo* a 4. *Allegro giocoso*. Drobnou odchylkou z obvyklého modelu je pochodové intermezzo místo scherza.

První věta je v sonátové formě o dvou tématech a začíná bez úvodu hlavním tématem v základní tónině B dur. Téma naznačí periodicitu zopakováním základního větého útvaru (líbezná melodie v prvních houslích), ale ihned se z periodicity vyváže jeho rozvitím do delšího evolučního úseku s mezivětou v As dur; potřetí se hlavní motiv vrátí ve druhých houslích a je rozveden v gradaci, která vrcholí v taktech 36–38.¹⁰⁴

¹⁰¹ Tamtéž, s. 20.

¹⁰² KVĚT, Jan Miroslav, ed.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946, s. 22.

¹⁰³ VOJTĚŠKOVÁ, Jana, ed.: *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 218.

¹⁰⁴ pramenem pro analýzu je kritické vydání skladby: SUK, Josef: *Smyčcový kvartet č. 1 B-dur* [partitura]. Ed. Zdeněk Nouza. Praha: Bärenreiter Urtext, 2012.

Bořivoj Mikoda v analýze kvartetu uvádí, že Sukův způsob formování témat znamená „*vnikání evolučních prvků ve způsobech kompoziční práce, závazných jinak pro provedení sonátové formy, již do její expozice*“, a v důsledku toho postrádá pravidelnou periodicitu; tím se liší od Dvořákova typického myšlení.¹⁰⁵ Periodicita tu ovšem je, je však kombinována s evolučními úseky a asymetrickými prvky. Vedlejší téma začíná v tradiční dominantní tónině (F dur) a jeho široce rozklenutá melodie je částečně motivicky odvozena z hlavního tématu. Jako obvykle je téma v celkové formě symetrické, třídílné, a mezivěta má volnou formu. Stavba hlavní melodie je volně periodická, s asymetrickými prvky, v její repríze je dokonce jeden takt zkrácen na 2/4. Mezivětu tvoří imitace základního větného útvaru a posléze volná variace hlavní melodie ve violoncellu. Způsobem výstavby tématu Suk docílil dojmu jednolité a volně vedené linie s působivě lyrickým účinkem.

V provedení si Suk nic nezjednodušil a zvolil důkladnou a invenční práci s tématy, dynamickými a tonálními kontrasty, dramatickými zauzleními a uvolněními atd. Vytvořil tak díl věty, který obsahově i proporčně (62 taktů proti 40 taktům hlavního a 60 taktům vedlejšího tématu) dobře vyvažuje témata z expozice. Repríza nastupuje na tónice B dur rovnou vedlejším tématem, protože provedení bohatě pracuje s hlavním tématem a jeho nové opakování by působilo nadbytečně. Na druhou stranu Suk uvádí v repríze téma celé a připojuje rozměrnou, dvoudílnou kodu, která je „*po beethovenském způsobu jakýmsi druhým provedením v sonátové formě*“, jak uvádí Mikoda.¹⁰⁶ Celá věta se vyznačuje důslednou péčí o klasickou úměrnost dílů věty, proporční a obsahovou vyváženost, kompaktnost a jednolitost formové struktury.

Druhá věta, pochodové intermezzo, je v dominantní tónině F dur a ve 4/8 taktu, který se střídá se 6/8 taktem, a má třídílnou formu se zkrácenou reprízou a s dvoudílnou kodou. Forma hlavního dílu je opět třídílná s delší evoluční mezivětou, která moduluje nejprve do Es dur, pak do Des dur, H dur a zpět do základní tóniny. Repríza uvádí (jak je obvyklé) jen třetí díl hlavního tématu, avšak ve vtipné obměně, ve které vedoucí melodii přednáší s violou violoncello v basové poloze. Pochodový rytmus se pojí s častým nápadným utkvíváním v základní tónině, především ve středním dílu, který nepřináší jinou tóninu než krajní díly, zato však s nimi kontrastuje rychlým tempem. Toto setrvávání v F dur působí dojmem záměrné tonální prostoty, která je rozrušována modulující mezivětou hlavního tématu a ve středním dílu věty pak krátkými harmonickými postupy, které se přes dominantu opět rychle vracejí do

¹⁰⁵ MIKODA, Bořivoj: Smyčcové kvartety Josefa Suka. In *Sborník Pedagogické fakulty v Plzni. Umění*. 6. Ed. Jan Wenig. Praha: SPN, 1968, s. 9.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 11.

F dur. S týmž efektem pracuje dvoudílná koda opět ve zrychleném tempu. Tato přerušovaná tonální setrvačnost, tempové kontrasty a nápadité prvky, jako jsou figury houslí ve třetí části hlavního tématu nebo přenesení hlavní melodie v repríze do basové polohy, podtrhují humor-né vyznění věty a svědčí o Sukovu smyslu pro kompoziční vtip.

Třetí věta, *Adagio, ma non troppo*, je psána v paralelní mollové tónině g moll. Také tato věta má v základu formu A – B – A' – koda, ve které A' reprizuje jen jeden (v tomto případě střední) díl tématu. Třídílnou formu má však tentokrát i díl B a jeho střední část tvoří ve větě provedení, protože pracuje s motivy hlavního tématu, takže možná je výstižnější hovořit o formě A – B – provedení – B' – A' – koda. Těžiště baladického hlavního tématu je ve střední části. Jeho základ tvoří pravidelně stavěné čtyřtaktí, které je neperiodicky rozvinuto nejprve v úvod věty a ve středním dílu tématu pak v mohutný vrchol na tónickém g moll s přidanou velkou sextou. Po spojce začíná třetí díl tématu v B dur a pracuje s motivy úvodu ještě volněji, než tomu bylo v tématech předchozích vět. Evoluční typ hudby v této větě zcela dominuje. Vedlejší téma, široce klenutá melodie plná tklivého citu, je ve stejnojmenné durové tónině (G dur) a jeho základ je stavěn z pravidelných dvojtaktí, avšak rozvíjen opět volně v postupně gradující linii. Střední část, jak již bylo řečeno, pracuje s hlavním tématem a tvoří ve větě provedení. Repríza vedlejšího tématu je rozvedena v expresivně vypjatý polymelodický vrchol. Lyrický účinek volně polyfonního myšlení a užití nástrojových témbřů patří k nejpůsobivějším kvalitám této věty a tvoří možná nejosobitější, nejsukovštější místa celého kvartetu. Po violovém sólu následuje repríza středního dílu hlavního tématu; koda zakončuje větu v baladickém tónu.

Čtvrtá věta, *Allegro giocoso*, komponované opět v základní tónině B dur, je poměrně jednoduché a krátké sonátové rondo ve formě A – B – C – provedení – A' – C' – koda (B'). Veselé hlavní téma je prostá nepravidelně periodická melodie. Téma B v G dur tvoří volnou mezivětu, charakteristickou osminovými staccaty v prvních houslích a prodlevou violoncella na d¹. Lyričtější téma C v dominantním F dur je volná perioda se zcela symetrickou úvodní větou. Její melodii tvoří sólo druhých houslí s osminovými triolami, které posléze převezmou první housle. Další díl, provedení, přináší motiv, připomínající lidovou píseň *Spi, synáčku, spi*, podobně jako motiv z vedlejšího tématu *Smyčcového kvartetu* č. 2; jinak pracuje především s tématem B a přináší působivou gradaci. Následuje nezkrácená repríza tématu A, obměna tématu C a koda, ve které je zpracováno opět téma B. Tato věta je ze všech čtyř patrně nejvýrazněji dvořákovská, ale vyniká humorem s nápaditými prvky, jako jsou například malo-sekundové staccatové figury v druhých houslích a viole v závěru hlavního tématu.

Na rozdíl od *Smyčcového kvartetu č. 2* spadá *Smyčcový kvartet č. 1 B dur* plně do tradice romantického klasicismu. Proti individuální složité formě, neklidně proměnlivému hudebnímu toku, neustále se čerčícímu expresivními zlomy, a komplikované asymetrické struktuře tu stojí klasicky přehledná kompozice, ve které jasná struktura ploch, úměrnost jednotlivých dílů a dokonalá vyváženost patří k základnímu smyslu díla. Kvartet je komponován zcela na bázi tradičních forem, kompaktnosti celku podřizuje Suk i tóniny vět (B dur – F dur – g moll – B dur) a témata často mají obvyklou třídílnou formu. Harmonie a tonální průběh jsou proti volné a komplikované harmonické struktuře *Smyčcového kvartetu č. 2* klasicky jasné a průzračné. Přesto je tu Suk vzdálen statické práci se symetrickými formami a harmonickými konvencemi. Všude staví vedle pravidelnosti jako protiváhu asymetrii a volně rozvíjené úseky, do expozice vkládá evoluční prvky a dociluje stavebně pevných, ale přitom ve vnitřní struktuře uvolněných celků.

Mnohé Sukovy hudební myšlenky jsou v intervalové struktuře, harmonických postupech a rytmicích dvořákovské, rovněž ve zvuku a vedení hlasů nalezneme částečný vliv Dvořákových kvartetů, zároveň se však ve způsobu rozvíjení myšlenek projevuje Sukova vlastní, nedvořákovská individualita: „...již mnohem více sukovská než dvořákovská *1ⁿⁱ věta*, – volně deklamovaná...“ píše Suk výstižně v dopise Otakaru Šourkovi.¹⁰⁷ Výrazný rys Sukovy individuality je smysl pro lyrický účinek melodie a zvukové barvy – schopnost rozvinout citově bohatou, lyricky subjektivizovanou linii a čerpat i ze čtyř nástrojů kvartetu (nejen z orchestrální palety) osobité bohatství barevných odstínů. Pomalá věta, *Adagio, ma non troppo*, právě těmito prvky působí možná nejosobitěji z celého díla. V jejím expresivně lyrickém výrazovém bohatství lze spatřovat dokonce předjímky symfonie *Asrael*. Pozdější Sukovu tvorbu zvláště předjímá bohatá a barevně účinná polymelodika, která je v repríze vedlejšího tématu vystupňována ve vypjatě expresivní vrchol. V citovaném dopise píše Suk o této větě: „...*adagio*, které vzbudilo tehdy tolik podivení, ba i odporu (ve Vídni) a které účinkuje dnes po letech svým citovým obsahem tak silně na hrající a poslouchající.“¹⁰⁸ Nelze pominout ani Sukův smysl pro kompoziční humor, který je také velmi důležitým prvkem *Smyčcového kvartetu č. 2*, zvláště Sukovu schopnost pojmout s originálním vtipem scherzovou část skladby.

Smyčcový kvartet č. 1 B dur tedy již obsahuje individuální rysy svého tvůrce, které se staly základem jeho dalšího vývoje až po *Smyčcový kvartet č. 2* a symfonickou báseň *Zrání*. Jsou v něm však dosud jen individualizací dvořákovského romantického klasicismu, ve kte-

¹⁰⁷ VOJTĚŠKOVÁ, Jana, ed.: *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 218.

¹⁰⁸ Tamtéž.

rém Suk našel v raném období pevnou půdu. Ve *Smyčcovém kvartetu* č. 2 nenalezneme po dvořákovském stylovém rámci a klasicistní estetice ani stopy; složitostí harmonického myšlení, tektoniky, metrorhythmiky a polyfonie, volností vedení hlasů, expresivitou výrazu a vypjatostí obsahu je to již skladba z docela jiného světa.

4.2 Jednovětá forma – Fantazie g moll pro housle a orchestr

Jednovětá forma velké kompozice absolutní hudby nebyla v Sukově tvorbě v době práce na *Smyčcovém kvartetu* č. 2 novinkou. Již předtím zvolil Suk podobné řešení ve *Fantazii g moll pro housle a orchestr*, op. 24, JSKat 52 (1902–03). Tato skladba vznikla v období jeho tvorby, které sám později vnímal jako období tápání. V dopise Otakaru Šourkovi o ní napsal: „byla jistě ve mně snaha po prohloubení, pocítil jsem asi výčitky svědomí, že dívám se na vše brýlemi vlastního štěstí a že pro krásu ucházejí mi velké taje a hlubiny lidského citění a že jsem děckem před tajemstvím života a smrti. Již v houslové *Balladě a Appassionatu* [pozn.: míněny první dvě ze *Čtyř skladeb pro housle a klavír*, op. 17] jsou takové náběhy hledající rozervanosti a pojednou dávám této rozervanosti a neklidu výraz ve *Fantasii pro housle s orchestrem*, – v které probíhá celá stupnice lidských citů – až k neuspokojenému konci. Nad vším tím stojím ovšem dobře vyzbrojen zkušenostmi technickými a kupodivu pevnou ruku ovládám tento materiál plný protiv.“¹⁰⁹

Porovnáme-li *Fantazii g moll* se Sukovým předcházejícím orchestrálním dílem absolutní hudby, *Symfonií E dur*, op. 14, JSKat 40 (1897–99), zjistíme podstatnou změnu v samém přístupu k otázkám stylu, řešení formy a výrazu. Výstižně o tom píše opět sám autor v citovaném dopise O. Šourkovi – snaha o sebezdokonalení v kompozičním řemesle a vlivy klasických děl až po Brahmsa, která studoval s Českým kvartetem, jej přivedly k vytvoření akademicky tradiční symfonie: „vyplnila jistě své poslání, – 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.)“¹¹⁰ Bez ohledu na kvality melodické invence, instrumentace, technické práce apod. tato symfonie nemohla být pro Suka cestou dál. Po několika letech, během nichž zkomponoval v orchestrálním oboru scénickou hudbu ke dvěma Zeyerovým hrám a suitu *Pohádka* na motivy hudby ke hře *Radúz a Mahulena*, se rozhodl

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 219–220.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 218–219.

napsat velkou skladbu pro housle a orchestr, ale obsah a formu již řešil docela jinak a tradičnímu modelu sólového koncertu se vyhnul.

Na jednověté ploše asi 22 – 25 minut stmelil několik výrazově kontrastních částí. Zhušnění prvků celého sonátového cyklu v jednolitým dramaticky intenzivním proudu hudby znamenalo v jeho tvorbě novum. V *Dějínách české hudební kultury 1890–1945* je tato fantazie společně s *Fantastickým scherzem*, op. 25, klasifikována jako významný Sukův krok k nové expresivitě,¹¹¹ dokonce je tu společně s *Impromptus* Otakara Ostrčila volně zasazena do kontextu nově se rodícího hudebního druhu „orchestrálních kusů“, který pak rozvinula zcela novými kompozičními prostředky Druhá vídeňská škola.¹¹² Byť lze tuto klasifikaci považovat za nadnesenou, protože *Fantazie g moll* přece jen stylově ještě souvisí značnou měrou s Dvořákem, Suk tu podnikl významný krok k novému pojetí hudebního obsahu a formy ve své tvorbě. Lze tedy nalézt důležité vývojové spojitosti se *Smyčcovým kvartetem č. 2*.

V řešení formy, o které nám jde především, nalezneme společné principy se *Smyčcovým kvartetem č. 2* v tom, že Suk v jedné větě integroval prvky celého sonátového cyklu a scherzo s volnou větou propojil v jeden celek formou prolínání, a též v tom, že celé dílo vytvořil skutečně jako jednu větu, nikoli jako pouhé propojení tradičních vět, a pevně ji semkl motivickými souvislostmi. V tomto směru mohla být *Fantazie g moll* Sukovi pro kvartet předobrazem, ovšem tím podobnosti v řešení končí. Popsat ji podle vzorce věty v sonátové formě je už spornější než v kvartetu. Je zde hlavní a vedlejší téma (první dva díly skladby) a jejich repríza na konci skladby, která utváří celkovou symetrii formy, ale třetí díl skladby hraje především roli finální allegrové věty klasického koncertu a vyložit jej jako sonátové provedení je diskutabilní, i když pracuje s variacemi hlavního tématu. I pokud tak učiníme, řešení je od kvartetu odlišné, protože v něm obdoba finální věty tvoří reprízu. Navíc pokud chápeme třetí díl fantazie jako finální allegro sonátového cyklu, tvoří reprízu vlastně kodu.

Fantazii otevírá dramaticky vzrušený úvod v g moll (*Allegro impetuoso*) s prvním vstupem sólových houslí (ve fis moll), které přednášejí dva hlavní motivy skladby, z nichž zvláště první tvoří základ dalších témat, jak si později ukážeme.¹¹³

¹¹¹ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, sv. I (1890–1918)*. Praha: Academia, 1972, kap. II., § 5 Josef Suk, s. 155.

¹¹² Tamtéž, kap. III., § 6 Orchestrální tvorba, s. 179.

¹¹³ pramenem pro analýzu je vydání úpravy pro housle a klavír: SUK, Josef: *Fantasie pro housle a orchestr, op. 24. Klavírní výtah*. Ed. Karel Šolc. Praha: SNKLHU, 1961.

Příklad 12 (sólové housle, takty 6–7):



Příklad 13 (sólové housle, takty 10–11):



Následuje delší melancholické recitativní sólo houslí v g moll na druhý motiv, na které navazuje orchestrální závěr prvního dílu na oba motivy opět v *Tempo I*. Druhý a třetí díl skladby jsou analogie střední a finální věty klasického koncertu. První z nich přináší prostou slunnou melodii ve stejnojmenné durové tónině (G dur). S tímto tématem, *Andante con moto*, se střídá scherzové téma, *Allegretto scherzando*. Reprízy obou témat jsou zkrácené na jejich první oddíl. Druhý ze středních dílů fantazie odpovídá finální rychlé větě klasického koncertu a má symetrickou třídílnou formu. Těžištěm jeho krajních dílů je hravé *Allegro giocoso* v E dur a střední část přináší lyrickou melodii v Ges dur. Poslední díl skladby označil J. M. Kvěť ve své analýze za kodu a vzhledem k rozvržení dle sonátového cyklu má vlastně pravdu,¹¹⁴ zároveň však jde o plnohodnotnou reprízu úvodního dílu a tématu *Andante con moto*, které je do tohoto melancholického epilogu rovněž zakomponováno. V závěrečných kvintakordech vynechává Suk tercii, takže zakončuje skladbu neurčitě – ani v dur, ani v moll (právě to měl patrně na mysli slovy o „neuspokojeném konci“ – viz výše citát z dopisu O. Šourkovi).

Tyto vzájemně kontrastující díly jsou plynule pospojovány variačními mezičlanky. Na konec každého dílu navazuje variace dramaticky vzrušeného úvodu fantazie, který tak tvoří její základní sloupoví. Melodii *Andante con moto* v G dur uvede před vstupem sólových houslí melancholické orchestrální *Andante* v g moll, které plynule navazuje na dramatický závěr úvodního dílu. Variace tohoto *Andante* tvoří druhý oddíl *Allegretta scherzanda*. Druhý oddíl *Andante con moto* je zase tvořen šestnáctinovou variací motivu, která je zároveň variací hlav-

¹¹⁴ KVĚT, Jan Miroslav: Josef Suk. Život a dílo. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Ed. J. M. Kvěť. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 149.

ního motivu skladby. *Allegro giocoso* i jeho repríze předchází fugato na variaci hlavního motivu.

Motivické scelení skladby však jde tak daleko, že variacemi hlavního motivu jsou ve skutečnosti i témata *Allegretta scherzanda* a *Allegro giocosa*:

Příklad 14 (*Allegretto scherzando*, sólové housle, takty 132–134):



Příklad 15 (*Allegro giocoso*, sólové housle, takt 288):



Melodie *Andante con moto* a lyrická střední melodie giocosního třetího dílu skladby jsou zdánlivě samostatné, ale i u nich lze zjistit jisté prvky příbuzné základním motivům, v případě *Andante con moto* motivu prvnímu:

Příklad 16 (*Andante con moto*, sólové housle, takty 96–101):



Střední melodie třetího dílu skladby pak je tvarově poněkud příbuzná augmentovanému inverznímu tvaru druhého motivu:

Příklad 17 (sólové housle, takty 343–348):



V kritikách a analýzách se objevily rozdílné názory na to, zda jde o skladbu monotematickou, nebo polytematickou. K. Hoffmeister již v informativní analýze před premiérou upozornil na to, že většina témat jsou variace základního motivu.¹¹⁵ J. M. Květ neváhá označit skladbu přímo za monotematickou, přitom však uznává samostatnost přinejmenším druhého hlavního motivu skladby a střední melodie třetího dílu.¹¹⁶ Jinak se dívá na fantazii Sukův žák František Pícha, který ji v článku *Sukův polytematismus* označuje za příklad Sukova směřování k polytematismu: „v houslové fantasii už je celá řada hudebních myšlenek, spájených neklidem a vskutku fantasijně.“¹¹⁷ Je třeba říci, že tematický základ, který přináší úvodní díl, se skládá ze dvou motivů, které sice společně zazníají při úvodním vstupu sólových houslí, ale jsou tvarově zcela různé. Dalo by se hovořit o volném monotematismu, pokud bychom chápali oba motivy jako součást jednoho tématu, který přednášejí housle ve svém prvním vstupu – jinak musíme uznat přinejmenším dvě motivická jádra. Suk v každém případě přináší v průběhu skladby rozmanitá témata, z nichž některá lze vyložit jako variace základních motivů jen volně. I tak jsou však motivické souvislosti témat natolik blízké, že variační technika se tu ukazuje být základním nástrojem stavebné jednoty díla.

Suk si ve *Fantazii g moll* pomocí tradičních tektonických nástrojů vytvořil formu zcela individuální, ve které mistrovsky využil prvky variační formy, tradiční cyklické formy i sonátové formy. *Smyčcový kvartet č. 2* je organismus mnohem složitější a na rozdíl od *Fantazie g moll* řešený značnou měrou na bázi sonátového provedení. Přesto je tato fantazie důležitý předobraz jednovětých kompozic Sukova vrcholného období počínaje kvartetem. Nikoli však pouze po stránce formy, ale také dramatickosti a expresivity obsahu, který v jediné hudební větě soustředil; tento obsah vnesl do jeho instrumentální tvorby novou závažnost.

¹¹⁵ HOFFMEISTER, Karel: Jos. Suka Fantasie pro housle s průvodem orchestru. *Dalibor*, roč. 25, č. 7, 1903, s. 195.

¹¹⁶ KVĚT, Jan Miroslav: Josef Suk. Život a dílo. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Ed. J. M. Květ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 149.

¹¹⁷ PÍCHA, František: Sukův polytematismus. *Česká hudba*, roč. 37, č. 6, 1935, s. 70.

4.3 Kontext Sukova podvořákovského vývoje

Sukova tvorba se zřetelně člení na dvě období, mezi nimiž tvoří předěl náhlá smrt Antonína Dvořáka v roce 1904 a Sukovy ženy – Dvořákovy dcery Otilie o rok později ve věku 27 let. Roku 1911 o tomto přelomu napsal Václav Štěpán: „zevně náhlý, ve skutečnosti přece jen připravovaný přelom nastává při tragické události, jež se Suka dotkla tak hluboce, že přeměnila celou jeho uměleckou bytost. Tento subjektivní moment musíme znáti, chceme-li rozuměti překvapující změně. Prudký náraz jako by rozsvítil v nitru smutnou zář, jejíž paprsky od té doby svítí po celém okruhu Sukova tvoření. Organickým postupem vyvinuly se z jediného základního citu, smutku, nové citové prvky, jejich stupnice se každým dílem rozšiřuje, a vystihování jejich modifikací a souznění je dnešní doménou hudby Sukovy.“¹¹⁸ Připomeňme též, jak svoji podvořákovskou tvorbu vnímal sám skladatel. Otakaru Šourkovi napsal: „po oklikách a dlouhé cestě byl bych se jistě naučil, co mě naučil *Osud náhle*, že 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. A začínám ‚Asraelem‘, chápeš, co jsem musel procítiti, než jsem se dostal k závěrečnému *C dur*? Ne, to není jen dílo bolesti, to je dílo nadlidské energie. A v dílech dalších pohřizuji se znovu v chaos bolesti, bojů, abych byl hoden světlo si vybojovati a světlu čím dál tím více se přibližovati.“¹¹⁹

Asi nejvýrazněji tento přelom předjímal *Fantazie g moll pro housle a orchestr*, op. 24, již jsme se zabývali v předchozí kapitole. Štěpán věnoval samostatné analytické stati všem Sukovým nejdůležitějším podvořákovským dílům kromě *Smyčcového kvartetu č. 2* a *Epilogu*, op. 37 (1920–33), o kterém bude řeč v další kapitole.¹²⁰ Pokusme se načrtnout podvořákovský vývoj Sukovy tvorby.

Pod bezprostředním dojmem tragických událostí v rodině komponoval Suk smuteční symfonii c moll *Asrael*, op. 27, JSKat 55 (1905–06), kterou věnoval „*vznešené památce Dvořákově a Otilčině*“. Zvolil sonátový cyklus v pětivěté symetrické formě se scherzem uprostřed, obklopeným pomalými větami. Když byla ještě Otilie živa, zamýšlel údajně pojmout čtvrtou větu jako výraz smíru s osudem a připojit variační finále, které by oslavilo Dvořákovu

¹¹⁸ ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 12–13.

¹¹⁹ VOJTĚŠKOVÁ, Jana, ed.: *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 220–221.

¹²⁰ Viz pozn. 118; Sukově podvořákovské tvorbě jsou věnovány kapitoly *Sukova kompoziční technika po Asraelu, Přerod a dozrání slohu v klavírní tvorbě Sukově a Sukův sloh a výraz v symfonických dílech vrcholného období (Asrael – Pohádka léta – Zrání)*.

dílo. Po Otilčině smrti rozpracovanou skicu čtvrté věty škrtl a zkomponoval poslední dvě věty na paměť své ženy.¹²¹

Karel Hoffmeister¹²² a J. M. Květ¹²³ ve svých popisech symfonie a její motivické skladby uvádějí i programní intence. Jedním z nejdůležitějších formotvorných prvků *Asraela* je stmelení celého díla centrálními motivy, tedy princip, který jsme pozorovali i u *Smyčcového kvartetu* č. 2 – v tomto případě dvěma motivy: prvním z nich symfonie začíná (dle Hoffmeistera i Květa jde o motiv „osudu“) a druhý obsahuje sled dvou zvětšených kvart, symbol smrti ze scénické hudby k Zeyerově dramatické pohádce *Radúz a Mahulena*, op. 13 (1897–98), kterým smuteční surmy ohlašovaly smrt Radúzova otce. V základu Suk dodržuje klasické členění vět, ovšem až na poslední větu – první věta je v sonátové formě o dvou tématech, střední věty v obvyklé třídílné formě; finále se člení na dva kontrastující díly – první je vypjatě dramatický a vrcholí fugatem a druhý jemně lyrický, naplněný tichou zbožností a smířením. Jak ovšem ukazuje Štěpánova analýza, náplň klasických forem je v *Asraelu* (durata cca 60 min) rozložitější a komplikovanější, než je tomu u symfonií např. Dvořákových, a vliv subjektivní citovosti tu již významně uvolňuje strukturu a stavbu hudebních myšlenek; rozvíjí se polymelodické myšlení a mnohé další typické znaky Sukova vrcholného období.¹²⁴

Po *Asraelu* pokračuje Suk cyklem pěti lyrických klavírních kusů *O matince*, op. 28, JSKat 56 (1907) s podtitulem „*Prosté klavírní skladby svému synáčkovi*.“ Suk v něm vypráví synkovi klavírními prostředky o jeho mamince, Otilce. Štěpánova analýza odhaluje asymetrické formování melodické linie a detailní prokreslení hudební řeči v těsném sepětí se subtilními citovými impulzy.¹²⁵ Další vývoj probíhal v orchestrální *Pohádce léta* a klavírním cyklu *Životem a snem*, u kterých se posléze zastavíme podrobněji.

Štěpán konstatuje již od *Asraela* vývoj kompozičních prostředků, které charakterizují styl Sukovy vrcholné zralosti: vliv subjektivní citovosti na tvar hudební myšlenky, do něhož vniká ve stále vyšší míře asymetrie a periodicitu ustupuje do pozadí, protože se rozvíjení melodické linie řídí především subjektivním proudem citových impulzů a nikoli klasickými objektivními formami,¹²⁶ volně polyfonní myšlení, které není určováno tradiční technikou kon-

¹²¹ KVĚT, Jan Miroslav: Josef Suk. Život a dílo. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Ed. J. M. Květ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 161–164.

¹²² HOFFMEISTER, Karel: Josef Suka symfonie „*Asrael*“. *Hudební revue*, roč. 1, č. 3, 4 a 5, 1908, s. 149–152, 193–196 a 259–262.

¹²³ Viz pozn. 121.

¹²⁴ ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 185–225.

¹²⁵ Tamtéž, s. 160–168.

¹²⁶ Tamtéž, s. 139–142 a 175. Na s. 175 v analýze cyklu *Životem a snem* Štěpán tento rys Sukovy hudby pregnančně charakterizoval slovy: „čím hlouběji duševní hnutí zasáhnou do strukturálního rozložení hudební myš-

trapunktu, ale autonomní melodickou plasticitou výrazně lyrizované linie každého hlasu;¹²⁷ uvolňování metrorytmické struktury, spojené s polyrytmickými prvky a nepravidelnou metrickou stavbou hudební myšlenky;¹²⁸ neobyčejná rychlost změn harmonií, které jsou často výslednicemi lineárního vedení hlasů, časté užívání prodlev, které k této kaleidoskopické proměnlivosti tvoří protiváhu, a tonálně uvolněné harmonické myšlení, spojené někdy se souzněním různých harmonických pásem.¹²⁹ Vývoj těchto prostředků probíhal postupně, nejednalo se tedy o náhlou revoluci, ale byl výrazný a intenzivní.¹³⁰

4.4 Předcházející opusy – Pohádka léta a Životem a snem

Vliv citově lyrických podnětů na tektoniku se projevil uvolňováním formy, které se odrazilo už ve způsobu realizace klasické formy v *Asraelu* a vyvrcholilo v *Pohádce léta*, op. 29, JSKat 57 (1907–09), pětivěte hudební básni pro orchestr. Jejím námětem je nalézání úlevy od bolesti v letní přírodě.¹³¹ Jednotlivé věty opatřil Suk programními názvy: 1. *Hlasy života a útěchy*, 2. *Poledne*, 3. *Slepí hudci*, 4. *V moci přeludů*, 5. *Noc*. Opět dílo rozvrhl na bázi sonátového cyklu, který je však tentokrát pojat volněji. Scherzo není uprostřed jako v *Asraelu*, ale na místě čtvrté věty, střední volné věty (druhá a třetí) jsou poměrně krátké a jsou k sobě seřazeny logikou náladového kontrastu. Poslední věta, která navazuje plynule na náladu závěru čtvrté věty, není obvyklé rychlé finále, ale impresionistické nokturno. Provedení celé kompozice trvá přibližně 50 minut.

Suitový charakter celku budil v některých kritikách dojem nepevnosti formy. V tomto duchu psali o *Pohádce léta* referenti časopisu *Smetana* Otakar Zich¹³² a Karel Boleslav Ji-

lenky, tím méně souměrnosti v ní bude.“ Na s. 139–142 rozebírá uvolňování Sukovy melodické řeči z periodické stavby; v Sukovu melodickém myšlení spatřuje analogii volného verše.

¹²⁷ Tamtéž, s. 212.

¹²⁸ Tamtéž, s. 137–138.

¹²⁹ Tamtéž, s. 135–137. Štěpán hovoří o „kontrapunktu harmonií“.

¹³⁰ Vladimír Helfert Sukův vývoj charakterizoval jako „postup do hloubky“ a jeho podstatu spatřoval v melodické a barevné individualizaci hlasů, dovedené ve vrcholných dílech na mez možností; viz HELFERT, Vladimír: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Ed. František Hrabal. Praha: Supraphon, 1970. Kap. Česká moderní hudba, s. 230–234.

¹³¹ Sám autor stručně popsal námět díla v projevu v Českých Budějovicích u příležitosti čtyřicetiletého výročí Českého kvarteta; viz: KVĚT, Jan Miroslav: *Živá slova Josefa Suka*, ed. J. M. Květ. Praha: Topičova edice, 1946, s. 117.

¹³² ZICH, Otakar: Josef Suk: „Pohádka léta“. *Smetana*, roč. 1, č. 11, 1911, s. 175–177.

rák,¹³³ ale později také Jaroslav Tomášek v brněnských *Hudebních rozhledech*.¹³⁴ Rozpaky budily zvláště střední pomalé věty. *Poledne* Zich i Jiráka vnímali jako staticky náladový obrázek, vytvářející nesourodé sousedství s dynamickým symfonismem první věty; za omyl považovali zařazení věty *Slepi hudci*, jejíž první díl Suk původně zkomponoval jako doplněk do scénické hudby k pohádce *Radúz a Mahulena* a která jim patrně svou romantickou citovostí nezapadala do stylového kontextu ostatních vět.

Na *Pohádku léta* je však třeba nahlížet poněkud jinak – jde o skladbu volně fantazijního typu, která nezapře souvislost s impresionistickou estetikou (ostatně např. Zichova recenze prozrazuje jistý despekt k impresionismu), ale také si nelze nevzpomenout na rozložené formy Mahlerových symfonií, se kterými sdílí epičnost obsahu. Václav Štěpán vystihl rozdíl mezi *Asraelem* a *Pohádkou léta* takto: „Podkladem ‚*Asraela*‘ byl určitý, na dlouho definitivní niterný stav. Jeho hudebním vtělením mohla tedy být uzavřená, obsahovou i tvarovou jednotou semknutá symfonie. V ‚*Pohádce léta*‘ se obráží dlouhý a měnivý proces duševního uzdravování. Bylo by bývalo trochu násilným počinem hledat v jeho mnoha stadiích celistvost tak naprostou, jakou dříve mělo absolutní ponoření v bolest. Proto Suk sahá zde k volnější sestavě *suity*.“ Podívejme se, jakým způsobem věty *Pohádky léta* utvářejí celek.¹³⁵

Základní rozvržení vět nejsou nijak složitá ani neobvyklá. První věta, *Hlasy života a útěchy*, celkově odpovídá půdorysu sonátové formy o dvou tématech, pojaté ovšem volně. Po expozici hlavního a vedlejšího tématu následuje rychlejší úsek, který zpracovává obě témata a ústí do hymnického vrcholu. Po tiché mezivěti s harfovým doprovodem následuje začátek reprízy hlavního tématu, jehož rozvedení je však zcela odlišné od expozice a ústí v další, už mírnější dynamický vrchol. Po jeho odeznění věta smírně usíná za útěšného zpěvu druhého tématu (jeho hlavního motivu). Druhá, třetí a čtvrtá věta jsou v třídílné formě, která je u středních vět obvyklá. Závěrečná věta, *Noc*, se skládá ze tří tematických celků a jejich volné reprízy v druhé polovině skladby; v závěru se připojí střední téma z *Poledne*.

Náplň těchto forem je však fantazijního charakteru, zcela protichůdného ke konstruktivismu, a rozvíjí bohatý volný proud lyrického výrazu. Věty jsou k sobě řazeny podle logiky obsahového kontrastu a epiky námětu: „*ruch, který vede až k hymnickému rozjásání první věty, hymnus na slunce ve větě druhé, soustrast s těmi, kteří to nemohou nikdy spatřit, bouře a divoká touha ve čtvrté větě ve scherzu nazvaném ‚V moci preludů‘ ustupuje v poslední větě mys-*

¹³³ JIRÁK, Karel Boleslav: XIV. koncert Čes. Filharmonie. In *Smetana*, roč. 3, č. 12, 1913, s. 142–143. Jiráková kritika je psána dosti pohrdavým tónem, časopis *Smetana* byl ostatně znám svým bojovným zacílením proti vyzdvihování Dvořákova a Sukova díla.

¹³⁴ TOMÁŠEK, Jaroslav: Koncerty v Praze. *Hudební rozhledy*, roč. 2, č. 5, 1926, s. 81.

¹³⁵ pramen: SUK, Josef: *Pohádka léta*, op. 29. Partitura. Ed. Karel Šrom. Praha: Editio Supraphon, 1974.

tickému tichu noci,“ uvedl sám autor. Proto na dějově dynamickou první větu, která končí tichým smírem, navazuje zcela klidný a slunný náladový obraz letního poledne; po něm přichází bezútěšně melancholická věta, která kromě elegické nálady kontrastuje s okolními větami i svým komorním obsazením (dvojzpěv anglických rohů, doprovázený jen harfou, a ve střední části nedoprovázený dvojzpěv sólových houslí a violy), a bouřlivé fantaskní scherzo končí meditativním ztišením, na které navazuje závěrečné lyrické nokturno.

Podívejme se však také, jakou úlohu hrají v celkovém formovém sepětí skladby motivické souvislosti. První věta opět přináší základní motivický materiál, ke kterému se vracejí i další věty. Hlavní téma je dle J. M. Květa motiv autorova vlastního „já“.¹³⁶

Příklad 18 (druhé housle, takty 26–27):



V dalším průběhu téma přináší zárodek druhého tématu, čímž jsou obě témata motivicky propojena. Vedlejší téma je zprvu exponováno v melancholické náladě v sólu anglického rohu:

Příklad 19 (anglický roh, takty 62–65):



V dalším průběhu se vrací ve slunné náladě v dur, dle Květa jako motiv „přírody“. Druhá věta, *Poledne*, přináší svá vlastní témata. Ovšem v úvodním motivu pikoly v unisonu s basklarinetem lze nalézt prvky příbuzné hlavnímu tématu první věty – vzestup na třech delších tónech a pokles se sestupným intervalem v šestnáctinách; v obměně tohoto motivu, který přináší flétna, pak analogicky prvky příbuzné vedlejšímu tématu.

¹³⁶ KVĚT, Jan Miroslav: Josef Suk. Život a dílo. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Ed. J. M. Květ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 170–173.

Příklad 20. (pikola, takty 7–9):



Příklad 21. (flétna, takty 15–17):



Impresionisticky zabarvené střední téma *Poledne*, dle Květa motiv „slunce“, je samostatné, ale i v něm se objeví charakteristický pokles na šestnáctinách:

Příklad 22. (třetí C trubka, takty 46–49):



V konejšivém závěru čtvrté věty *V moci přeludů* se ozve motiv „přírody“ – hlava vedlejšího tématu z první věty (viz příklad 19). Na tento tichý závěr organicky navazuje začátek poslední věty *Noc*. Začíná úvodními vzestupnými kvartami z hlavního motivu první věty (viz příklad 18) a pokračuje motivem „přírody“. Druhý a třetí díl věty přinášejí samostatná témata (dle Květova výkladu motivy „touhy“ a „noci“). Čtvrtý díl je obměna úvodního dílu, založeného na motivech první věty. Motiv „přírody“ se pak ještě vrací v závěru, kde se ozývá také motiv „noci“ společně s motivem „slunce“ z *Poledne*, který symbolizuje svítání.

I v některých zdánlivě samostatných tématech můžeme nalézt vzájemnou motivickou příbuznost. Porovnejme si úvodní motiv *Poledne* (příklady 20 a 21), lyrické téma střední části scherza a motiv „noci“.

Příklad 23 (*V moci přeludu*, první A klarinet, takty 388–390):



Příklad 24 (*Noc*, dělené violy, takty 75–77):



Tato dvě témata mají shodný melodický obrys a navíc charakteristický vzestup a pokles, který se nachází v jeho středu, upomíná na úvodní motiv z *Poledne*. Pokud jde o téma druhého dílu *Noci*, které Květ označil za motiv „touhy“, jeví se samostatné, ale sestupný interval v jeho třetím a čtvrtém taktu je shodný se začátkem tématu „noci“ – možná náhodně, může se však jednat také o motivickou návaznost, protože jde o výrazný prvek z hlavy tématu.

Příklad 25 (violy, takty 20–26):



Posledně jmenované souvislosti jsou volné a nedokazují ještě záměrnou variační práci, ale tak či onak ukazují, že motivická příbuznost témat (podobně jako ve *Fantazii g moll pro housle a orchestr*) je výrazný činitel stmelení celého díla. V souhrnu se tedy motivické myšlení jeví opět jako základní formotvorný prostředek, kterým Suk ze suitového uspořádání pěti vět učinil jeden celek. Systém motivických reminiscencí tu netvoří tak pevnou síť jako ve *Smyčcovém kvartetu č. 2*, například *Slepí hudci* tematicky se základními motivy nesouvisejí, ale i zde nalezneme kontexty, byť nejsou nutně tematického druhu – elegický zpěv anglických rohů upomíná na melancholické sólo anglického rohu ve vedlejší tématu první věty; je tu tatáž náladová atmosféra – melancholický moment v tichu letního dne. Tak či onak není třeba předpokládat, že měl Suk důvod být s výsledkem nespokojen, protože forma odpovídá impre-

sionisticko-fantazijní a epické intenci díla – s děním rozčleněným do několika různých, vzájemně kontrastujících fází a přitom myšlenkově stmelěným. V rozložené fantazijní tvářnosti tohoto díla však evidentně nespatoval cestu dál. Po uvolnění formy, ke kterému došlo vlivem stále svobodnějšího vyjádření subjektivně lyrických podnětů, muselo u Suka, při jeho vždy novém zápase o řešení obsahu a formy, následovat opětovné pevné semknutí, ale již na vyšší úrovni – a za tímto účelem přišla na řadu složitá jednovětá forma *Smyčcového kvartetu č. 2*.

Pokud jde o hudební řeč *Pohádky léta*, zprvu je třeba konstatovat již zásadní opouštění uzavřených, periodických a symetrických tvarů ve prospěch volně vedené linie, kde hudba plyne v otevřeném kontinuálním toku. Zvláště zřejmé je to v krajních větách. Uvědomíme-li si i některé další výrazové prostředky, lze předpokládat částečný původ tohoto stylového prvku *Pohádky léta* v impresionismu, konkrétně u Debussyho, jemuž bylo podobné melodické myšlení vlastní (stačí vzpomenout jen *Faunovo odpoledne*). I v *Pohádce léta* se volný způsob rozvíjení hudebního toku pojí s jemnými proměnami orchestrálních barev, světla a stínu, využívajícími impresionistické fluorescence témbrových kombinací. Tím není řečeno, že je Sukova instrumentace debussyovská – Suk instrumentuje odlišně, jeho orchestrální zvuk je proti Debussyho křehkosti mnohem robustnější a odstíny sytější. Rovněž v harmonii *Pohádky léta* nalezneme typické impresionistické prvky, užitě ovšem mnohem sporadičtěji než u Debussyho – například nelze konstatovat základ Sukovy melodiky a harmonie v exotických stupnicích (celotónové, pentatonické), rovněž paralelismů užívá Suk jen příležitostně, například ve zde citovaném motivu „noci“ (příklad 24), který je založen na oktavových a kvintových paralelách. Tyto prvky jsou pro Suka příležitostným a střídavě užívaným prostředkem náladové sugesce, nikoli základem melodicko-harmonického myšlení. Impresionistický účinek má však v *Pohádce léta* také polymelodické myšlení, například v některých úsecích *Noci*, kde se bohatě přelévají přes sebe náladově účinné a barevně nuancované linie orchestrálních hlasů. Impresionistickou náladovost spoluutvářejí též Sukovy příznačné dlouhé prodlevy.

V *Pohádce léta* ovšem impresionismus jen utváří prostředí, ve kterém se odehrává subjektivní niterné drama člověka stíženého osudovými ranami. Tento subjektivní obsahový rozměr je vyjádřen v *Pohádce léta* již s onou expresivitou, vzdalující se romantismu 19. stol., která je charakteristická pro pozdější Sukova díla včetně *Smyčcového kvartetu č. 2*. Jako doklad stačí už jen úvodní téma *Pohádky léta*, údajně dokonce motiv vlastního „já“, rozvíjející se v bouřlivou expresi subjektivní emoce, ve které můžeme vnímat bolest, vzdor apod. – tento druh obsahovosti byl francouzskému impresionismu cizí a je blízký spíše Mahlerovi.

Ve volném vedení hlasů spatoval Václav Štěpán nejprogresivnější rys *Pohádky léta* ve srovnání se Sukovými předchozími díly: „subjektivní citlivost Sukovy hudební věty vůči vždy

rozmanitějším výrazovým impulsům neustále vzrůstá. Rovná linie se u něho vždy častěji zachvívá, prohýbá, láme a nečekaně obrací, sledujíc psychické popudy...¹³⁷ Právě bohatstvím melodické pohyblivosti a polyfonních kombinací, metrickou uvolněností myšlenek i polyrytmikou (zvláště ve středním úseku *Hlasů života a útěchy* a v krajních dílech *V moci přeludů*) předjímá *Pohádka léta* nejvýrazněji *Smyčcový kvartet* č. 2 a pozdější Sukova díla, ale již také zesílenou expresivní nosností tónu a dynamiky a harmonickým myšlením, které často zastírá tonální určitost. Štěpán v prchavé proměnlivosti tonálních středů v Sukově hudbě, určených často jen labilními náznaky, spatřoval i důvod Sukova častého užívání prodlev: „není divu, hledá-li Suk občas uprostřed harmonické fluktuace pevný bod, cosi neměnného...“¹³⁸ Smysl oněch prodlev je však třeba hledat také v náladovosti, uvědomíme-li si například vysokou chvělivou prodlevu v *Poledni*, která prochází celou větou.

Ke stylu pozdějších děl zbýval ještě kousek cesty, na které Suk zaznamenal další vývojový krok v následujícím opusu, cyklu deseti klavírních kusů *Životem a snem*, op. 30, JSKat 60 (1909). Podrobnou analýzu přinesl opět Václav Štěpán.¹³⁹ Jev, kterého si všímá v první řadě, lze pozorovat již v *Pohádce léta* – u Suka nedominuje konstrukce, odvozující celou linii ze základní motivické buňky, nýbrž proud hudební fantazie, ve které je sjednocení dosaženo i jinými složkami – charakteristickými intervaly, rytmickými prvky apod. Stejně tak u *Smyčcového kvartetu* č. 2 se Suk i přes promyšlený systém motivických reminiscencí liší od přísné tematické (často monotematické) konstrukce Novákovy hudby, jak jsme konstatovali již v kapitole 3.1 této práce (porovnání s Novákem viz kapitola 5.2).

Nejmarkantněji však v *Životem a snem* působí na posluchače soustředění množství expresivních harmonických, metrrytmických i agogických proměn na malou plochu. Harmonie má tradiční terciový základ, ale kaleidoskopicky se proměňuje nečekanými intervaly hlasů, střetáváním různých harmonických pásem, chromatickými protihlasy a volným spojováním akordů s preferencí jiných sledů harmonií než podle tradiční kvintové příbuznosti. Linie se láme četnými výkyvy v harmonii i rytmu, metrika často nezachovává pravidelnost, nýbrž se naopak vymaňuje z taktového předpisu a vytváří volné rozložení těžkých dob. Hlavní rozdíl proti *Pohádce léta* plyne z povahy hudebního druhu – zatímco *Pohádka léta* je rozsáhlá vícevětá symfonická báseň, *Životem a snem* se skládá z miniatur, které koncentrují hudební obsah zhuštěně. Odtud plyne dojem zkratky, zesílené napětí a zahrocení hudebních myšlenek. Toto

¹³⁷ ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 226.

¹³⁸ Tamtéž, s. 230.

¹³⁹ Tamtéž, s. 168–184.

zhuštění už přímo předjímá Sukův *Smyčcový kvartet* č. 2, u něhož je podmínkou pevného semknutí složitěho obsahu v jednovětý útvar.¹⁴⁰

To jsou pochopitelně povšechné rysy cyklu, které neplatí stejnou měrou pro všechny kusy – máme zde těkavou proměnlivost v prvním kusu, způsobenou nečekanými pohyby hlasů a akcenty na poslední době, stejně jako klidnou meditativní lyriku pátého kusu s podtitulem *K uzdravení mého syna*, máme zde zahrocenou polyfonii čtvrtého kusu, stejně jako jemný humor šestého kusu. Stejně rysy jsme shledali u kvartetu. I psychologicky spolu tyto dva opusy souvisejí – tím, jakou roli v nich hraje humor a ironie při zápasu s osudem a bolestí. Po nalezení útěchy v přírodě tvoří tato fáze u Suka další krok k životnímu kladu.¹⁴¹

4.5 Pozdější opusy – Zrání a Epilog

„*Toto dílo mne jistě posílilo k tomu, abych byl ozbrojen dostatečně pro dílo další, symfonickou báseň ‚Zrání‘, která povstala v roce 1913,*“ řekl Suk o *Smyčcovém kvartetu* č. 2.¹⁴² Po kvartetu soustředil hlavní část svých tvůrčích snah na dvě velká symfonická díla, která vznikala řadu let – symfonickou báseň *Zrání*, op. 34, JSKat 70 (1912–17), a vokálně-symfonický *Epilog*, op. 37, JSKat 79 (1920–29, revize do roku 1933). Obě skladby jsou jednověté a přibližně stejně dlouhé – cca 40 min. *Smyčcový kvartet* č. 2 je zřejmý předobraz těchto velkolepých monolitů.

Václav Talich v informativní analýze *Zrání* před premiérou, kterou sám dirigoval, označuje jednotlivé díly programními názvy: *Poznání, Mládí, Láska, Bolest, Odhodlání a Vítězství*.¹⁴³ V motivické analýze tohoto složitěho díla Talich dostatečně popsal tematické reminiscence i odvozování jednoho motivu z druhého (jaké jsme pozorovali již u předchozích děl), stejně tak Václav Štěpán osvětlil do hloubky formotvorné principy díla;¹⁴⁴ zde proto jen shrnu, co je podstatné při porovnání se *Smyčcovým kvartetem* č. 2.

U *Zrání* nelze již hovořit o sonátovém cyklu, i když dílo obsahuje pomalé i scherzové úseky. Talich však opět spatřuje v díle i principy sonátové formy: „*úvodní Adagio quasi Andante je vlastně haydnovským volným úvodem první věty symfonie, poco allegro, inquieto e*

¹⁴⁰ Pramen: SUK, Josef: *Životem a snem*. Ed. Jarmila Gabrielová. Praha: Bärenreiter Urtext, 2015.

¹⁴¹ O obsahu jednotlivých skladeb viz Květovo svědectví: KVĚT, Jan Miroslav: Ke vzniku některých Sukových skladeb. Vznik cyklu „Životem a snem“. *Tempo*, roč. 13, č. 5, 1934, s. 154–158.

¹⁴² KVĚT, Jan Miroslav, ed.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946, s. 117.

¹⁴³ TALICH, Václav: Josefa Suka „Zrání“. *Hudební revue*, roč. 12, č. 1, 1918, s. 1–8.

¹⁴⁴ ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 260–305.

poco rubato jest její thema hlavní, adagio thematem vedlejším, jež tempově stupňováno přechází v provedení, aby přes druhé adagio – jakousi větu přechodní – vešlo v široce založenou reprisu (allegro-fuga), jež uvedena novým thematem opakuje téměř všechny myšlenky minulé a vrcholí široce založenou codou. Tedy opět nový dokument tvárlivosti a nezníčitelné života schopnosti principu sonátové formy!“¹⁴⁵ To je ovšem již jen velice volné chápání sonátové formy. To, co Talich nazývá reprízou, má vlastně charakter provedení a zároveň přitom přináší nové téma (i když, jak Talich v analýze ukazuje, motivicky spřízněné s jedním z předchozích témat). Forma *Zrání* by se zjednodušeně dala spíše popsat tak, že obsahuje několik dílů exponujících nová témata a ve fuze pak zpracování těchto témat, které vytváří vrcholné dramatické zauzlení, zápas, ústící v triumfální korunu díla.¹⁴⁶

Rozvržení je tedy poněkud odlišné od *Smyčcového kvartetu* č. 2, který je přece jen komponován jako skladba absolutní hudby, a proto pracuje nějakým způsobem zjevně s klasickými formami (sonátová forma, rondo), zatímco *Zrání* je symfonická báseň a jeho forma má i programní intenci. Společné však zůstávají principy jednovětosti a epického průběhu skladby, který je veden dramatickým zápasem až k triumfálnímu vrcholu, po němž následuje dlouhá koda zakončená zpracováním úvodního motivu díla. V tomto směru je kvartet skutečným předobrazem *Zrání*. V tematickém sepětí *Zrání* vytvořil Suk podobný složitý a důmyslný organismus jako v kvartetu, přinášející řadu rozmanitých témat (tedy polytematismus), které jsou však přesto mezi sebou provázány motivickými souvislostmi a jejich zárodky přináší úvod skladby. Štěpán však v analýze dovozuje, že jsou to skutečně jen zárodky, které plynuly z volné fantazie a ve své prvotní podobě nemohly být tematicky nosné tak, aby z nich témata mohla vyrůst pouhou variační prací. Tedy opět: Suk nevytváří monotematickou konstrukci.

V *Epilogu* jsou principy sonátové formy už patrnější. V motivické analýze odkazují na článek J. M. Květa, napsaný před premiérou na základě informací skladatele.¹⁴⁷ Jednotlivé části nazval Květ v analýze *Kroky*, *Píseň matek*, *Od věčnosti do věčnosti*, *Tajemný úžas a neklid* a *Poutník – těšitel*. Základní členění skladby odpovídá volné variantě sonátového cyklu – pomalý úvod je následován rychlou částí (*Vivace*), po níž přichází *Andante semplice*, opět rychlá část *Allegro appassionato* a po intermezzu závěrečná kantátová část, která je analogií vokálních závěrečných vět Mahlerovy *Druhé* nebo Beethovenovy *Deváté*. Z hlediska jednovětosti můžeme *Vivace* (*Kroky*) volně chápat jako oblast hlavního tématu, *Andante semplice*

¹⁴⁵ Viz pozn. 143, s. 2.

¹⁴⁶ Pramen: SUK, Josef: *Zrání. Op. 34. Symfonická báseň pro velký orchestr. Partitura*. Ed. Karel Šrom. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1967.

¹⁴⁷ KVĚT, Jan Miroslav: Epilog, vrcholné dílo Josefa Suka. *Tempo*, roč. 13, č. 4, 1933, s. 97–104.

(*Píseň matek*) jako oblast vedlejšího tématu a *Allegro appassionato* (*Od věčnosti do věčnosti*) jako fugované provedení, neboť jsou v něm zpracována všechna témata. Vyložit poslední dva díly skladby jako sonátovou reprízu už lze jen velmi volně, zvláště když poslední díl přináší nové téma, byť motivicky opět spřízněné s předchozím; je však pravdou, že tematický obsah části *Poutník – těšitel* je tvořen motivy části *Píseň matek*, stejně tak lyrický obsah je podobný, takže jistá volná paralelita mezi těmito dvěma částmi existuje. Pokud jde o motivický systém *Epilogu*, principiálně se neliší od předchozích děl.¹⁴⁸

Rovněž ve výrazových prostředcích *Zrání* a *Epilog* rozvíjejí stylové prvky, ke kterým Suk dospěl již předchozím vývojem, ale ještě je radikalizují. Melodické myšlení je již zcela asymetrické a metricky uvolněné a pracuje s otevřeným polymelodickým tokem monumentálního založení. Autonomní melodické prokomponování jednotlivých hlasů a kaleidoskopická proměnlivost harmonie, plynoucí z jejich vynalézavých spojů, dospívá v obou dílech svého vrcholu. Vícevrstevnost myšlení a složitost faktury jde místy na nejzazší mez, rovněž expresivní nosnost témbra a dynamiky je vystupňována do krajnosti. Jedním z vrcholných příkladů tohoto Sukova myšlení je *Andante semplice* (*Píseň matek*) z *Epilogu*. Jednotlivé hlasy v něm postupují autonomním lineárním tokem, který utváří skutečný mnohozpěv, melodicky, ale i rytmicky rozmanitý. Volná metrika a polyrytmika vede hlasy mnohotvárným pohybem, zcela protikladným k motorickému rytmu, ale přitom přirozeně plynoucím. Lyrická intenzita polymelodického proudu vede ke dvěma extatickým gradacím, ve kterých složitost a expresivita Sukova polyfonního stylu dochází své nejradikálnější podoby.

V zásadě můžeme všechny čtyři Sukovy velké jednověté kompozice, kterými jsme se zabývali, shrnout pod společného jmenovatele: Suk v nich vytvořil pomocí různých klasických formotvorných principů (sonátová forma, rondo, variační postupy, motivická příbuznost témat, důmyslná soustava tematických reminiscencí, budování gradací apod.) pevné, a přitom bohaté jednolité architektury, ve kterých se, jak se vyjádřil výstižně dirigent Libor Pešek, „celek ozvěnou odráží v každém detailu.“¹⁴⁹ Ke vzájemné motivické souvislosti Sukových témat je třeba zmínit studii Jaroslava Volka *Melodické archetypy ve skladbách Josefa Suka*.¹⁵⁰ Volek upozornil, že je třeba rozlišovat variační vztah mezi tématy od archetypálního. U Suka

¹⁴⁸ Pramen: SUK, Josef: *Epilog. Symfonická skladba pro orchestr za účasti velkého a malého smíšeného sboru, sopránového, barytonového a basového sóla. Op. 37* [partitura]. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1939.

¹⁴⁹ ŠTRAUSOVÁ, Michaela, ed.: *Stezky po krajině Josefa Suka*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 10.

¹⁵⁰ VOLEK, Jaroslav: *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988. Kap. Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka, s. 243–255.

existují na základě onoho „archetypálního“ vztahu, ale někdy i na základě vědomé citace nebo odvození tématu motivické spojitosti i mezi jednotlivými díly.

Závěrem můžeme konstatovat, že *Smyčcový kvartet č. 2* má v Sukově tvorbě význam středobodu, respektive jednoho ze středobodů, vývoje jeho vrcholného kompozičního stylu. Odráží se v něm nejen maximální koncentrace nejpokročilejších Sukových kompozičních prostředků, ale také vybojovaný zápas o novou pevnou formu, stmelující v co nejjednodušší organismus složitý obsahový a výrazový svět, ke kterému Suk posledním vývojem dospěl.

5. Styl skladby v kontextu české hudby

5.1 Kvartetní tvorba starší generace – Smetana a Dvořák

Vývoj české kvartetní tvorby, na který navázal svým dílem Josef Suk, je třeba sledovat od zakladatelské generace české moderní hudby v 19. stol., Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka. Růst českého koncertního života, o který se významnou měrou zasloužil Smetana jako dirigent, i plody Smetanovy tvůrčí práce, skutečně již dosahující vysoké evropské úrovně, byly zákonitě i povzbuzením jiným skladatelům. Nejslavnější z nich, Antonín Dvořák, přitom jako skladatel vyrůstal v podmínkách vysloveně nuzných – jako autodidakt, který získal ve varhanické škole pouze základy nutné pro chrámové skladby a komorní, orchestrální i operní kompozici se učil jen samostatným studiem děl velkých mistrů.¹⁵¹ Byla to mimo jiné rozdílnost uměleckých povah Smetany a Dvořáka a poněkud odlišná tvůrčí orientace, co zapříčinilo, že kvartetní tvorba o 17 let mladšího Dvořáka se bohatě rozvinula dříve, než Smetana zkomponoval svůj první (ovšem také už vrcholně zralý) kvartet *Z mého života*.

Osobnosti Smetany a Dvořáka byly již za jejich života do jisté míry nahlíženy konfrontačně jako osobnosti protikladné. Pod zorným úhlem stoupence smetanovské estetiky tento náhled sofistikovaně formuloval Otakar Hostinský v esejí *Antonín Dvořák ve vývoji naší dramatické hudby*.¹⁵² Jeho postoj nebyl protidvořákovský, ale jeho žáci v čele se Zdeňkem Nejedlým radikalizovali tento náhled v tendenční boj proti Dvořákovi ve jménu smetanovského kultu.¹⁵³ Konfrontační pohled na Smetanu a Dvořáka souvisel s polarizací hudby 19. stol. na novoromantický směr wagnerovsko-lisztovský a klasicizující směr brahmsovský, prosazovaný Eduardem Hanslickem, který rozvířil slavnou skeptickou prací *Vom Musikalisch-Schönen* spor o obsahovost hudby. V oblasti instrumentální tvorby se spor dotýkal především otázky programní hudby. Pozoruhodný příspěvek do sporu a analýzu jeho podstaty přinesl mimo jiné právě Hostinský – prací *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik* (1877), v českém vydání *Hudební krásno a souborné umělecké*

¹⁵¹ DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty*. Praha: Vyšehrad, 2013, kap. Mládí a léta učení (1841–1859) a Mladý hudebník (1860–1871).

¹⁵² HOSTINSKÝ, Otakar: *Antonín Dvořák ve vývoji naší dramatické hudby*. Praha: Mojmír Urbánek, 1908.

¹⁵³ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, sv. I (1890–1918)*. Praha: Academia, 1972, s. 116–118. Boj „nejedlovců“ proti Dvořákovi, vedený formou hrubých bagatelizací jeho děl, vyvolal roku 1912 Protest, uveřejněný ve většině pražských deníků a podepsaný 31 předními osobnostmi hudebního života; viz tamtéž, s. 117.

dílo.¹⁵⁴ Zmíněné vyzdvihování jednoho skladatele proti druhému (či spíše bagatelizace jednoho ve jménu druhého) je dávno překonáno jako ideologické a míjející podstatu umělecké hodnoty, nicméně hudebněesteticky rozdílnými tvůrci Smetana a Dvořák nesporně byli.

Dvořákova cesta k sebeurčení, k nalezení vlastní tvůrčí cesty, nebyla vůbec snadná. Odehrávala se významnou měrou právě v oboru komorní hudby a smyčcového kvartetu zvláště. Souhrnný nástin Dvořákovy kvartetní tvorby přinesl mimo jiné Otakar Šourek v monografii *Dvořákovy skladby komorní*.¹⁵⁵ Před počátkem tzv. slovanského období měl Dvořák již na kontě řadu kvartetů – před kompozicí *Moravských dvojzpěvů* (1875) jich napsal sedm (sedmý zkomponován 1875) a podle Šourka teprve devátý (1877), vzniklý nedlouho před první řadou *Slovanských tanců* (1878), odráží již i folklorní inspirace, charakteristické pro nadcházející období Dvořákovy tvorby.¹⁵⁶ Vycházíme-li ze Šourkových popisů děl ve zmíněné monografii, lze obraz Dvořákovy kvartetní tvorby stručně načrtnout takto:

V prvních sedmi kvartetech teprve probíhal Dvořákův zápas o dosažení kompoziční vyspělosti a vlastního výrazu, který vedl i skrze fázi vysloveně experimentální a ostře odlišnou od Dvořákova pozdějšího charakteristického stylu. V této fázi vznikly poněkud kuriózní kvartety č. 2 – 4, které odrážejí Dvořákovo tehdejší nadšení pro hudbou Richarda Wagnera.¹⁵⁷ Jsou to extrémně dlouhé skladby, jejichž některé věty mají dvojnásobnou délku proti odpovídajícím větám pozdějších Dvořákových kvartetů, a jejich výraz a tektonika vysloveně napodobují wagnerovský princip „nekonečné melodie“, což vede k určité amorfности a rozbředlosti jejich myšlenek. Dvořák se v každém případě od tohoto stylu odklonil.¹⁵⁸ V pátém kvartetu již dbá o větší vyhraněnost a kontrastnost myšlenek, ale v jejich rozvádění se stále projevuje nadbytečnost a rozvleklost. V šestém kvartetu dovršuje formální experimentování, když vytváří jednolitou kompozici s větami propojenými v jeden celek. Při revizi je rozpojil, ale získaná zkušenost jej vedla k zásadní proměně stylu. V sedmém kvartetu se, zjevně nespokojen s výsledky formálních experimentů, až asketicky hlásí ke klasickému stylu a natolik důsledně se v něm orientuje na formální čistotu, že pro ni částečně obětuje i rozlet hudební fantazie.

¹⁵⁴ HOSTINSKÝ, Otakar: *Hostinský o hudbě*. Praha: SHV, 1961. Kap. Hudební krásno a souborné umělecké dílo, s. 25–124.

¹⁵⁵ ŠOUREK, Otakar: *Dvořákovy skladby komorní*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 103–104.

¹⁵⁷ Dle Klause Dögeho patrně vznikly jako instrumentální studie pro zamýšlenou operní tvorbu wagnerovského směru, ke které se přihlásil již svou první operou *Alfred*; viz: DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty*. Praha: Vyšehrad 2013, s. 91.

¹⁵⁸ S wagnerovským směrem se nakonec rozloučil i v opeře, když první, Wagnerem inspirovanou verzi jeho opery *Král a uhliř* soubor Prozatímního divadla pro přílišnou obtížnost nedokázal nastudovat; viz pozn. 145, s. 106.

Formální zvládnutí kompozice bylo však pro něj odrazovým můstkem k dosažení kompozičního mistrovství, k němuž dospěl už dalším, osmým kvartetem, který vznikl v témže roce jako Smetanův první (1876). Znakem jeho kvartetů se od té doby trvale stává rovnováha vybroušené formy a bohaté fantazie. Přicházejí slovanské folklorní inspirace, zvláště v desátém kvartetu *Es dur*, zvaném *Slovanský*, v jedenáctém (komponovaném v průběhu práce na opeře *Dimitrij*) pak snaha o novou závažnost a dramatickou sílu, která by překonala folklorně orientovanou tvorbu, a v americkém *Spillville* záměrně „lehký“ dvanáctý kvartet *F dur*, známý jako *Americký*, který odráží inspiraci černošskými písněmi (pentatonika, snížený sedmý stupeň v mollové stupnici) a tamější venkovské prostředí v přírodě a ve společnosti krajanů. V posledních dvou kvartetech, které napsal prakticky současně po návratu z Ameriky, pak Dvořák vytvořil velké koncepce, ve kterých zachází s klasickou formou a technickými prostředky se svobodou a vynalézavostí vrcholného mistra.

Od sedmého kvartetu Dvořák důsledně setrvává v klasicky vyvážené náplni tradičních forem a jeho vzory jsou především Beethoven a Schubert, svou roli sehrál i Brahms. Dvořákova práce s klasickými formami je vynalézavá – ať už mluvíme o modifikacích vnitřního členění či o motivických spojitostech mezi tématy, variační práci, kontrapunktickém spřádání motivů, vyčerpání potenciálu tématu, aniž by byla narušena klasická úměrnost, atd. Citový obsah je silný, nálady jsou výrazné a zrcadlí i osobní prožitky (Šourek zmiňuje i některé autobiografické konotace) a ve dvanáctém kvartetu se objevuje též přírodní inspirace (např. ptačí zpěv). Dvořákovo volné myšlení v poslední větě třináctého kvartetu *G dur* je podle Dögeho už blízké jeho symfonickým básním; některé úseky z tohoto díla přirovnává Döge k hudební próze.¹⁵⁹ Co je však podstatné – Dvořák zůstal ve svých kvartetech cele reprezentantem klasické estetiky absolutní hudby (i tam, kde lze spatřovat nějaké mimohudební konotace, neboť to se nevyklučuje) a dědicem klasické tradice beethovenovské a schubertovské.

Mezi Dvořákem a Sukem je v oboru smyčcového kvartetu velmi těsná spojnice, pokud jde o *Smyčcový kvartet č. 1 B dur* – toto Sukovo dílo je skutečně nejbližším potomkem Dvořákových kvartetů. Sukův *Smyčcový kvartet č. 2* naproti tomu spadá do sféry české moderny počátku 20. stol., kterou obecně spíše předjímají kvartety Smetanovy.

Charakter Smetanových kvartetů byl předurčen několika okolnostmi. Jednou z nich je Smetanovo zaměření na lisztovskou novoromantickou estetiku, pokud jde o pojetí obsahu instrumentální hudby. Smetanovy zralé orchestrální skladby jsou vesměs programní a smyčcové kvartety rovněž, ale ani *Klavírní trio g moll* není absolutní hudba bez mimohudebního

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 220 a 314.

námětu, neboť vzniklo jako žalozpěv nad smrtí Smetanových dcer.¹⁶⁰ Pro Smetanova komorní díla bylo vůbec charakteristické, že jim Smetana svěřoval své intimní zpovědi (zatímco jiní romantici tak činili s hudbou orchestrální). Druhou okolností je fakt, že Smetanův první kvartet, na rozdíl od Dvořákova nebo Sukova, vznikl v období skladatelovy vrcholné zralosti. Bylo tomu tak mimo jiné proto, že Smetana do té doby své tvůrčí síly věnoval především národně probuzeneckému uměleckému programu a snahám o vytvoření české národní opery a vlastně teprve osobní tragédie (ohluchnutí) se mu stala popudem ke kompozici intimního komorního díla. Tento tragický moment je třetí okolnost, která určila povahu jeho kvartetů.

Myšlenkový obsah slavného *Smyčcového kvartetu č. 1 e moll „Z mého života“* (1876) je obecně známý, neboť jej Smetana podrobně formuloval ve třech dopisech (J. Srbovi, F. Urbánkovi a O. Kopeckému), které cituje Karel Janeček ve své rozsáhlé analýze díla.¹⁶¹ Janečkovy analýzy obou Smetanových kvartetů se vyznačují jedinečnou vědeckou úrovní, důkladností, detailností a hloubkou reflexí, a proto je zde použiji jako základní zdroj poznatků.

Třebaže podle autorových slov si v kvartetu *Z mého života* obsah sám určil formu, Smetana v něm zůstává zcela na půdě tradičních forem. Jeho výrok je však výstižný, pokud jde o kvartetní styl díla, lépe řečeno způsob, jakým v něm klasické formy realizuje. Formy vět jsou: 1. *Allegro vivo appassionato*: sonátová forma s modifikovanou reprízou, která začíná rovnou vedlejším tématem, 2. *Allegro moderato alla polka*: polkové scherzo ve formě ABA'B'A'' se zkrácenými reprízami, 3. *Largo sostenuto*: dle Janečkova výkladu obměněná varianta sonátové formy, ve které je provedení rozčleněno na dvě části, z nichž první nastupuje hned po hlavním tématu a druhá pak po vedlejším, 4. *Vivace*: sonátová forma s pomalou kodou, která svou délkou, závažností a výrazem člení větu na dva kontrastní díly.

Celkové formy jednotlivých vět nejsou nijak složité a věty nejsou příliš dlouhé (provedení celého díla trvá asi 28–30 minut), ale obsah je silně expresivní. Obě citově vášnivá a náladově kontrastní témata první věty jsou volně vystavěná, neperiodická, respektive nepravidelně periodická. Periodicita témat v celém díle postrádá jakoukoli statičnost. Silný dynamismus Smetanovy hudby se projevuje i v radostném polkovém scherzu, které rovněž spájí citově exponovaná a velmi kontrastní témata. Podle Janečka mohl velký rozdíl mezi tématy scherza vést k formovému rozpadu věty a Smetana z toho důvodu nemohl použít prostou da capo formu. Vytvořil proto pružnou stavbu pomocí rozšíření počtu dílů, jejich modifikací, variačního postupu ve vedlejším tématu (jeho první návrat pokračuje ve variacích, přeruše-

¹⁶⁰ HOLZKNECHT, Václav: *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 84–85.

¹⁶¹ JANEČEK, Karel: *Smetanova komorní hudba*. Praha: Supraphon, 1978, s. 221–224.

ných reprízou hlavního tématu), předjímek a zkracování repríz, jehož následkem má celá věta stejný počet taktů, jaký by měla v prostém da capo – ale její forma je mnohem semknutější a přitom dynamičtější. Něžně lyrická témata pomalé věty kontrastní nejsou, a proto mezi ně Smetana v expozici vložil ostře kontrastní, dramatickou hudbu, která upomíná na hlavní téma první věty. Janeček ji vykládá jako provedení, rozpojené na dva díly. V repríze užil Smetana opačného postupu a témata propojil v jediný lyrický proud. Finální větu rozdělil myšlenkový program na dva kontrastní díly (radost z národní hudby a probuzenecké aktivity a posléze osudný zásah osobní tragédie), ale Smetana předešel nebezpečí formálního rozpadu tím, že z druhého dílu učinil kodu sonátové formy. Konkrétní epika obsahu věty je zdůrazněna proslulým zvukomalebným prvkem – vysokým tónem e⁴, který znázorňuje pískání v uších, provázející Smetanovo ohluchnutí.

Jde o kvartet formálně klasický, založený na obvyklém členění a modifikacích tradičních vzorců, rovněž harmonicko-tonálně tradiční, jasný a srozumitelný; v těchto ohledech se řadí do zcela odlišného stylového okruhu než Sukův *Smyčcový kvartet č. 2*. Avšak flexibilní práce s výstavbou, citová exponovanost a kontrastnost témat, bohatý tonální plán (všimněme si např. průběhu vedlejšího tématu první věty), výrazná lyrikoepičnost obsahu, expresivita a intimní subjektivismus – to vše naplňuje tuto formu dynamickým obsahem, který se od klasického rámce díla odráží, a tím je ještě zřetelnější. V jádru jde o dílo právě tak silného subjektivismu jako díla české moderny Novákovy a Sukovy po roce 1900, jejichž obsahová subjektivnost je charakteristický rys tohoto období české hudby (viz následující kapitolu). Už Smetanův první kvartet proto ospravedlňuje tezi, že Smetana anticipoval českou modernu.¹⁶²

V předmluvě ke kritickému vydání napsala o kvartetu *Z mého života* Marta Ottlová: „ve svém kvartetu na pozadí klasického rozvrhu jednotlivých vět komponuje [Smetana] – s autonomní hudební logikou srozumitelnou i bez programu – poetické obrazy hrou individualizovaných hudebních charakterů, které spolu s titulem či přiblíženy slovním programem, jež lze charakterizovat jako vzpomínky na stav duše ve významných okamžicích života, jsou schopny přinášet bohaté podněty pro asociativní, obrazotvorné slyšení, tak typické pro vnímání hudby v 19. století.“¹⁶³

U Smetanova *Smyčcového kvartetu č. 2 d moll* (1883) je však anticipace moderny mnohem výraznější. Smetana o něm řekl, že má představovat „*víření hudby v člověku, který ztratil sluch*“ a že „*pokračuje, kde první skončilo*,“ avšak, jak praví Janeček, druhou z těchto po-

¹⁶² Pramen: SMETANA, Bedřich: *Z mého života. Smyčcový kvartet č. 1 e moll* [partitura]. Ed. F. Bartoš, J. Plavec a K. Šolc. Praha: Bärenreiter Urtext, 2008.

¹⁶³ OTTLOVÁ, Marta: Předmluva [ke kritickému vydání skladby]. In: Viz pozn. 162.

známek „lze vztahovat právě jen na programovou náplň, na obecnou materii, na obsah pozitivní (jakž takž) slovy. Hudebním myšlením a způsobem detailní i celkové výstavby Druhý kvartet na kvartet Z mého života nenavazuje.“¹⁶⁴ Janeček hovoří o Smetanovu „krédu pravdy,“ pro který „máme jeden z nejpádňějších dokladů ve vstupním tématu 1. věty Druhého kvartetu. Je v něm zkoncentrováno jako v hutném zárodku vše, co chtěl skladatel říci. Správněji: co měl na srdci, čím trpěl. Je to jakoby nekontrolovaný výkřik hrůzy, který se jako zázrakem rozplyne v tklivém doznění.“¹⁶⁵ I v druhém kvartetu Smetana pracuje na bázi klasických forem, ale zachází s nimi již velmi volně, netradičně, a zcela se tím odpoutává od klasicistního rámce, ve kterém setrval v prvním kvartetu. Dílo je poměrně krátké, provedení trvá jen cca 18 – 19 minut.

Forma první věty (*Allegro*) je dle Janečka obměna sonátové formy. Janeček vyvrací, že by se mohlo jednat o rondo, třebaže některé prvky k takovému výkladu svádějí. Témata se skládají z tvarově zhuštěných a prudce kontrastních dílů, které jsou rozmístěny ve větě tak volně, že se celek jeví jako volná fantazie, za kterou jej označil např. Holzknecht. Janeček však odhaluje ve větě monotematismus, neboť všechny tematický materiál věty vychází ze dvou motivických elementů hlavní věty hlavního tématu. Druhá věta (*Allegro moderato*) je polková jako v prvním kvartetu, ale její členění je složitější a volnější: AA'BA''B'A'''B'', přičemž první dva díly jsou odděleny šesti taky začínajícího tria, které Smetana hned opouští a už se k němu nevrátí. Tento originální prvek označuje Janeček za „reálné vtělení pracovního postupu do díla“¹⁶⁶ – jinými slovy, Smetana nezařadil do skladby jen samotný motiv, ale vlastně i jeho škrtnutí, neboli své rozhodnutí jej nepoužít, aby tak evokoval onu atmosféru „víření hudby v člověku, který ztratil sluch“ – šlo tu o evokaci vzpomínek a vidin, jak se mu v mysli vynořovaly ve své bezprostřední pravdivosti. Charakter snové vidiny vtiskl Smetana i stylizaci samotného polkového tématu.

Pomalá třetí věta (*Allegro non più moderato, ma agitato e con fuoco*) osobitě spájí sonátovou formu s fugou – obsahuje rychlý a dramatický úvod, který upomíná na začátek díla, fugovou expozici (*Molto moderato, quasi marcia*), sonátové provedení a fugovou reprízu a kodu. Je to soustředěná polyfonní věta, jejíž niterná lyrika je v průběhu narušována prudkým motivem úvodu. Poslední věta je opět zvláštní; pracuje s již použitými motivy, a to z první věty a z *Čertovy stěny*, i ve srovnání s předchozími větami je stručná, formálně jednoduchá a v závěru uspěchaná – jako by už Smetana neměl sil a spěchal, aby dílo uzavřel. Podle Janečka

¹⁶⁴ JANEČEK, Karel: *Smetanova komorní hudba*. Praha: Supraphon, 1978, s. 278.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 279.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 317.

jde opět o psychologický moment: „*jestliže se Smetana v předcházejících větách nořil do problémů, jestliže tam těžil z nedostupných hlubin, ve finální větě se chce již jen rozloučit. Ví, že se loučí provždy, naposled. Loučí se chvatně. [...] Za posledním rázným krokem, zcela již vysilujícím, spadne opona. Posluchač tragickou dohru už nesleduje, ale tuší, jak je propastná.*“¹⁶⁷

Podle Holzknechta je kompoziční tvar díla možná reálný důsledek Smetanových zdravotních dispozic: „*je jisté, že fyzické obtíže mohly mít vliv na formu díla, na stručné formulace, které už nedbají duchaplné a leckdy závratné práce s tématem, na postupné řazení myšlenek bez umělejšího propojování, na jaké jsme zvyklí v dřívější Smetanově tvorbě, na určitou rapsodičnost postupu a na určité ostří harmonické.*“ Holzknecht ovšem dodává, že „*je to nesporně dílo logické, umělecky posvěcené, osobité a vysoce cenné.*“¹⁶⁸

Základní rys tohoto kvartetu, který jej činí skutečně progresivním, je nezakrytá a nepotlačovaná psychologičnost, která zasahuje do tektonických zákonů a přímo tak předjímá expresionismus. Projevuje se to ve způsobu, jakým jsou témata uskupena a rozvíjena, ale také v jejich tvarech a výrazu. Vyznačují se zkratkovitostí, prudkými kontrasty a zvraty, spájenými ve zhuštěném tvaru, nečekanými harmonickými postupy a nezvyklými, psychologicky motivovanými zásahy do obvyklé tektonické práce (např. zmíněný náznak tria ve scherzu). Skladatel se pokusil evokovat nepředvídatelná psychická hnutí, změt' vynořujících se a opět mizejících vzpomínek a víření hudebních preludů a vystavět z tohoto materiálu celistvou formu; výsledná kompozice, její vnitřní dynamičnost, tektonická flexibilita a charakterizační bezprostřednost ve vztahu k duševním hnutím (v tomto bodu nelze nepřipomenout Janáčka) se vymyká obvyklému rámci doby. Předjímá hudbu 20. století, i když skladatel setrvává v tradiční harmonii, funkční tonalitě a tematické práci.¹⁶⁹

Suk musel Smetanův druhý kvartet znát, ale těžko spekulovat o možném vlivu na jeho *Smyčcový kvartet č. 2* – styl obou děl je příliš odlišný. Zkratkovitost až útržkovitost ve Smetanovu druhém kvartetu je Sukovi vzdálená, Suk naopak volí bohatě rozvíjenou tematickou práci a komplikovanou fakturu. Jeho hudba je velmi flexibilní a plná expresivních zlomů, které však mají jiný charakter, než je tomu u Smetany, neboť jsou dány spíše složitostí prostředků, tonální a metroritmickou volností polyfonního myšlení, bohatstvím harmonických kombinací a odstínů apod. Ve výrazových prostředcích je Smetanův kvartet mnohem tradičtější než Sukův, ale v narušení klasické tektonické práce a ve způsobu uskupení kontrastních

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 454–455.

¹⁶⁸ HOLZKNECHT, Václav: *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 394.

¹⁶⁹ Pramen: SMETANA, Bedřich: *Smyčcový kvartet č. 2 d moll* [partitura]. Ed. F. Bartoš, J. Plavec a K. Šolc. Praha: Bärenreiter Urtext, 2008.

myšlenek ukazuje ještě dál. Cosi má přesto Smetanův i Sukův kvartet společné: senzitivní subjektivismus, který vedl u obou (u každého jinak) k silné expresivitě výrazu a k rozrušování tradičních struktur – k flexibilnější tektonice za účelem svobodného vyjádření niterných hnutí a zápasů. Tak či onak stylová i estetická konotace Smetanových kvartetů s modernou přelomu století je významná.

5.2 Komorní skladby Vítězslava Nováka

Ze všech generačních vrstevníků byl Sukovi určitě nejdůležitějším uměleckým souputníkem Vítězslav Novák, jeho spolužák z Dvořákovy mistrovské školy skladby a už od konzervatoře blízký přítel. Sám Novák vzpomíná ve svých pamětech: „*jediný z našich současných skladatelů, na kterém jsem mohl sám sebe kontrolovat, byl Josef Suk. Od svých začátků tvořili jsme vedle sebe, usilující o své zdokonalení a hledající svou osobní notu.*“¹⁷⁰ Svá mladá skladatelská léta a první úspěchy oba prožili v 90. letech, v oné době české moderny v literatuře i výtvarném umění, která byla prostoupena vlivy dekadence a atmosférou „fin de siècle“. Na počátku 20. stol. začaly i v hudbě pronikat na českou scénu nové světové proudy přelomu století, zvláště hudba Richarda Strausse (pražská premiéra *Salomé* roku 1906 měla u českých skladatelů mimořádný ohlas¹⁷¹), Claude Debussyho, Gustava Mahlera a mladého Arnolda Schönberga. Stejně jako Josef Suk, i Vítězslav Novák tyto proudy tzv. moderny zachytil, aktivně na ně ve své tvorbě reagoval a byl vnímán v prvním desetiletí 20. stol. (po Sukovu boku) jako vedoucí osobnost progresivních tendencí v české hudbě.

Význam Novákovy progresivity v české hudbě vystihuje Vladimír Lébl v závěru své rozsáhlé novákovské monografie: „*zejména v období 1900–10, tedy v průběhu plných deseti let, jeho dílo určovalo směr hudebního vývoje, mohutně inspirovalo i zdravě provokovalo současníky, bylo jednou z nejprogresivnějších hodnot tehdejší české kultury. Proti eklekticismu, bezpohlavní neosobnosti, idylismu a konzervativnosti většiny skladatelů Dvořákovy doby prosadil se mladý Novák jako osobnost nového typu, jako moderní umělec plný plodného neklidu, angažující do své tvorby celou svou bytost a celý život, na druhé straně však také citlivě zachycující vnitřní proudění doby, nikoliv pasivní registrací, ale aktivním a často bojovně polemickým způsobem. Jeho tvorba měla novou povahu, nezvyklou dynamiku a dramatikou*

¹⁷⁰ NOVÁK, Vítězslav: *O sobě a o jiných*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1970, s. 171.

¹⁷¹ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, sv. I (1890–1918)*. Praha: Academia, 1972, s. 120.

v protikladu k statickému a v podstatě idylickému způsobu hudebního zobrazování starší generace.¹⁷²

Novák a Suk vyšli z téže tradice, byli v lecčems formováni podobnými podněty a stylově i obsahově mají jejich díla důležité analogické rysy. Jsou jimi například sklon k autobiografičnosti, romantický subjektivismus, adorativní lnutí k přírodě, individuální přetváření klasických forem (často integrace částí sonátového cyklu v jednolitý syntetický celek), stále výraznější záliba v polyfonním myšlení nebo bohatá zvuková barevnost, která získává samostatný sémantický význam. Přesto jsou osobnostmi značně rozdílnými. Roku 1911 píše o Novákovi a Sukovi Václav Štěpán: „společné znaky a současná vývojová dráha obou kompozitů způsobily, že jejich jména od počátku bývala a jsou dosud často stavěna vedle sebe. U obou vznikly sice z podobných premis po letech různé závěry, avšak základní podmínky, v nejširším smyslu slova, zůstaly si blízké. Proto bývají někdy ignorovány hluboké rozdíly, jež dělí dnešní stadia obou...“¹⁷³ Mnohé z jejich podstatných rozdílů ukazuje i porovnání Sukova *Smyčcového kvartetu č. 2* s Novákovými komorními skladbami.

Pro porovnání jsou z Novákovy komorní tvorby relevantní dvě skladby, které byly napsány v prvním desetiletí 20. stol.: tzv. baladické trio pro svou jednovětou formu a *Smyčcový kvartet č. 2 D dur*, komponovaný pět let před Sukovým.

Trio d moll quasi una ballata, op. 27 (1902), je poměrně krátká jednovětá kompozice (durata cca 16 min), ale formou a obsahem jde o velké dílo. O jeho formě uvádí Lébl: „má neobvyklou podobu: v jedné souvislé větě, která přesně dodržuje sonátovou expozici, provedení a reprízu, proběhnou čtyři obsahově vyhraněné úseky, odpovídající obvyklým větám. [...] Všechny tyto čtyři části jsou ještě nadto vystavěny z hlavního a pobočného tématu, takže se zde setkáme se skutku zvláštním, v hudební literatuře neobvyklým koncentrátem dvou témat, čtyř vět a tří sonátových částí.“¹⁷⁴ Právě „vícevětost v jednovětosti“ realizoval prakticky v téže době Suk ve své *Fantazii g moll pro housle a orchestr* a později ve *Smyčcovém kvartetu č. 2*. Obě tato díla jsou mnohem delší než Novákovo trio, zvláště pak kvartet. Obsah tria je mnohem úspornější.

Třebaže Lébl uvádí dvě tematická jádra, ve skutečnosti je druhá myšlenka odvozena z první. U Sukovy houslové fantazie jsme také konstatovali dvě motivická jádra, exponovaná hned po sobě v úvodu skladby, ale mezi nimi je motivický vztah těžko doložitelný, jejich spojitost je spíše jen náladová. Mezi oběma myšlenkami Novákova tria je naproti tomu variační

¹⁷² LÉBL, Vladimír: *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, s. 321–322.

¹⁷³ ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Topičova edice, 1945, s. 11.

¹⁷⁴ Viz pozn. 172, s. 101–102.

vztah, a protože je prakticky vše v díle odvozeno z nich, je možno hovořit o monotematismu:¹⁷⁵

Příklad 26 (housle, takty 1–3):



Příklad 27 (housle, takty 9–11):



Způsob skloubení sonátového cyklu s klasickým členěním sonátové věty, který použil Novák v baladickém triu, je mnohem prostší než Sukův v kvartetu. Provedení tvoří *Quasi scherzo*, po kterém následuje volná rychlá repríza (analogie finální věty sonátového cyklu), začínající temným *Andante*. Tento pomalý úvod reprízy lze považovat za krátkou analogii pomalé věty, ale výrazný pomalý úsek tvoří též střední část scherza. Sám Novák popisuje formu díla takto: „*tanula mi na mysli Lisztova h moll sonáta, musil jsem však problém jednovětosti řešit po svém. Expozice obsahuje rekovně pochmurné téma epického rázu přecházející z volného do dvojnásob rychlého tempa a vedlejší dvojtéma kolísající mezi zoufáním a doufáním. Tento materiál karikován v následujícím scherzu, úplně pak pozměněn v repríze, agogicky i dynamicky až k zběsilosti vystupňované. Coda potom těžce zmírá a vydechne zlomeným pizzicatem smyčců, na něž pak hluboké D klavíru dopadne jako náhrobní kámen.*“¹⁷⁶

Na rozdíl od Sukova kvartetu je tektonika Novákova tria založena na vyslovené tematické úspornosti a konstruktivistické variační práci, jak je u Nováka obvyklé. Dílo tak slučuje pozoruhodným způsobem klasickou objektivní strukturu s hlubokou subjektivní emocionalitou. Dle Nováka jde o skladbu „*nejčernějšího baudelairovského pesimismu. Otevřely se v ní*

¹⁷⁵ Pramen: NOVÁK, Vítězslav: *Trio quasi una Ballata pro housle, violoncello a klavír, op. 27* [partitura]. Praha: SNKLHU, 1960.

¹⁷⁶ Týž: *O sobě a o jiných*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1970, s. 116.

staré moje rány, bylo mi hrozně při jejím skládání. Nicméně právě ta hudba, byť sebebolestnější, byla mi v mém lidském trápení jedinou útěchou.“¹⁷⁷

Blízkost Sukově houslové fantazii i kvartetu je tedy dána nejen jednovětostí, ale i závažností subjektivně citového obsahu, který roste z bolesti až rozervanosti. Novákova hudební řeč je ovšem tvarově klasičtější a snáze čitelná, zvláště pokud jde o porovnání se složitou, asymetrickou a volně proměnlivou dikcí v Sukovu kvartetu, Novákova tektonika je konstruktivističtější a téma je v melodice a rytmicke ohlasem moravského či slovenského folkloru.

Pro porovnání hudební řeči, struktury a obsahu je však ještě relevantnější Novákův *Smyčcový kvartet č. 2 D dur*, op. 35 (1905), který je nejvýznamnějším protějškem Sukova kvartetu, komponovaného o pět let později. Toto dílo Novák vytvořil jako vyjádření lásky k přírodě, ve které nacházel úlevu od životních bolů, jak o tom píše ve svých pamětech:

*„Po objektivizujících Valašských tancích následuje dílo ryze subjektivní, i když jeho název, kvartet D dur, vůbec programu neudává. [...] fuga tohoto kvartetu zpívá o oblažujícím klidu v náručí Přírody-Těšitelky. Slovo fuga znamená útěk, což činí předcházející větu zcela paradoxní. Ale jen zdánlivě: je to útěk od života do říše snění. Ležím v lese na měkkém mechu a dívám se, jak mezi vrcholky smrků tiše plují po modré obloze bílé obláčky. [...] V druhé části této monotematické skladby, s názvem „fantazie“, vzpomenu svého neklidného života v městě, naplněného nepříjemnými konflikty s lidmi (allegro appassionato), usilovnými zápasy s tvůrčími problémy (téma vedlejší), lehkým flirtem se ženami (scherzo). Tyto vzpomínky zasahují nyní rušivě do mého „dolce far niente“. Zaháním je mávnutím ruky jako dotěrné mouchy a oddávám se zase dřívějšímu rozkošnému snění. (Opakování třetího dílu fugy).“*¹⁷⁸

Jak je patrné z autorova výkladu, jde o dvouvěťový kvartet, který se skládá z rozsáhlé lyrické fugy (*Largo misterioso*) a fantazie (*Allegro appassionato, ma non troppo presto*). Věty jsou dlouhé kolem 15 minut, tedy přibližně stejně jako celé baladické trio, takže provedení díla trvá půl hodiny. První věta je bez nadsázky jedna z negrandióznějších fug v hudební literatuře, naplněná extatickou intimní lyrikou. Veškerý tematický materiál díla vyvěrá z dlouhého tématu fugy.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 133.

¹⁷⁹ Pramen: NOVÁK, Vítězslav: *Smyčcový kvartet D dur pro dvoje housle, violu a violoncello, op. 35* [partitura]. Praha: SNKLHU, 1959.

Příklad 28 (violoncello, takty 1–5):



Fuga je klasicky strukturovaná, v pravidelných čtyřech nástupech tématu v expozici po kvintách a kvartách postupně od violoncella až po první housle. Provedení je založeno na inverzi tématu a závěr přináší mohutnou extatickou gradaci se sekvencovitým stoupáním motivu až po tón a^3 prvních houslí ve fortissimu. Fuga končí ve výšce se čtyřčárkovanými tóny prvních houslí jako v oněch obláčcích, které Novák pozoruje nad vrcholky stromů, jak o tom hovoří ve výše citovaném výkladu.

Druhá věta ve stejnojmenné mollové tónině d moll má podobnou formu jako baladické trio – tvoří ji expozice hlavní a vedlejší myšlenky, *Quasi scherzo*, repríza a koda. Tentokrát neobsahuje analogii pomalé věty, protože v sobě neskrývá celý sonátový cyklus. Po largu první věty by již další pomalá věta byla nadbytečná. Novák navíc učinil neobvyklý krok, když na závěr druhé věty zopakoval celý závěr fugy, kterým je kvartet extaticky zakončen. Tento postup má programní důvod, který Novák osvětluje ve výše uvedeném výkladu. Hlavní myšlenka a scherzové téma druhé věty vycházejí z původního melodického tvaru fugového tématu, pouze vedlejší myšlenka, ve které se objevuje charakteristická synkopa z moravsko-slovenské lidové hudby (viz pátý takt tématu), jej podstatněji mění:

Příklad 29 (první housle, takty 125–132):



Porovnáme-li Novákův smyčcový kvartet č. 2 se Sukovým, lze konstatovat několik příbuzných rysů, které obě skladby formově a esteticky sblížují. Třebaže Novákův kvartet není

jednovětý, je také příkladem integrace cyklické formy v monumentální monolit, protože jednak je formální rozdělení na dvě samostatné věty překryto návratem závěru fugy na konci druhé věty a jednak druhá věta opět slučuje prvky sonátového cyklu, neboť obsahuje scherzo. Druhým společným rysem je subjektivita obsahu, který v nějakém smyslu u obou reflektuje a překonává životní bolesti, i když v případě Sukova kvartetu tato teze plyne spíše z konotace hudebního obsahu s ostatními Sukovými díly téhož období, u kterých je námět znám, protože Suk sám označil svůj kvartet za absolutní hudbu (viz kapitolu 3.3 této práce). Lyrický subjektivismus je v každém případě pro Sukův kvartet velmi charakteristický. V hudební řeči jsou společnými znaky především barevně účinné bohatství harmonie, příklon k otevřené, „nekončné“ melodice a skutečnost, že oba kvartety jsou značnou měrou polyfonní. V konkrétním způsobu realizace těchto obecných rysů se však Novák a Suk od sebe podstatně liší a docházejí k diametrálně rozdílným výsledkům.

Rozdíly jsou přesně tytéž, které jmenuje Václav Štěpán ve své stati *Novák a Suk* z roku 1911.¹⁸⁰ Porovnání smyčcových kvartetů č. 2 obou autorů Štěpánovy teze názorně ilustruje. Struktura Novákovy hudby je prakticky po všech stránkách mnohem klasičtější a tím snadněji srozumitelná a zapamatovatelná pro posluchače. Pro Nováka je většinou typická pravidelná výstavba melodie z větných celků o stejném počtu taktů; v Sukovu kvartetu převládá asymetrie a neperiodičnost, pravidelnější stavbu lze nalézt pouze částečně v úvodním tématu a tématech středního dílu, jinak nemůže být o klasické stavbě ani řeči. Rovněž Novákova metrorytika je pravidelnější a jsou pro ni příznačné delší pohybově stejné úseky, zatímco metrická struktura Sukových myšlenek je nepravidelná a rytmický průběh složitě proměnlivý (opět částečně s výjimkou středního dílu, ale také závěrečného valčíkového dílu); Novákovy metrorytmičké nepravidelnosti vycházejí z moravsko-slovenské lidové hudby (např. rytmický prvek v pátém taktu příkladu 29). Novák tíhne k rozvíjení celé struktury objektivní konstrukční prací z jediného tematického jádra, Suk naopak k volně fantazijnímu rozvíjení hudebního materiálu a k polytematismu, byť s určitými motivickými spojitostmi mezi tématy.

Novákovo polyfonní myšlení vychází z klasického kontrapunktu, navazuje na tradici německé imitační polyfonie a zákonitosti jeho vedení hlasů jsou pro posluchače snadno čitelné; *Largo misterioso* je v podstatě bachovská fuga v romanticko-impresionistických výrazových prostředcích přelomu 19. a 20. stol. Sukova polyfonie je zcela volná, Suk vede každý hlas v autonomii jeho vlastního subjektivně výrazového obsahu, a proto se hlasy Sukovy polyfonie „náhle setkávají v neočekávaných střetnutích, různě se kříží, rozcházejí se překvapují-

¹⁸⁰ ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 11–13.

cím obratem, přerušují linii intermezzem a zase znovu navazují,“ jak praví Štěpán.¹⁸¹ Novák rád dává znít harmoniím dlouze a střídá je přehledně – rovněž podle zákonitostí, které jsou posluchači snadněji zřejmé, než je tomu u Suka; naproti tomu Sukova harmonie je kaleidoskopicky proměnlivá, tonální zákonitosti změn harmonií často uvolněné či zastřené a harmonické spoje hlasů jsou často výslednice volně lineárního myšlení (z této charakteristiky je třeba vyjmout adagiové téma středního dílu). Totéž se týká dynamiky, u Suka stejně rozmarné jako harmonie nebo metroritmika, a intervalové struktury, ve které Suk často užívá nečekaných kontrastů, zatímco u Nováka jsou všechny tyto složky mnohem jasnější a plynulejší, zčásti jistě vlivem moravské a slovenské lidové hudby, z jejichž zdrojů Novák obvykle čerpá své hudební myšlenky (tento kvartet není výjimkou).

Celkově vzato, Novák vždy zásadně dbá ve struktuře a barvách o jasnou a uchu lahodící smyslnou krásu, zatímco Suk často staví posluchače před neustálé výrazové zlomy, nepředvídatelné proměny faktury a vypjatě expresivní účinek výrazových prostředků včetně témbu. Sukův styl na rozdíl od Novákova v podstatě směřuje k expresionismu. Novákovu fugu můžeme pro její účinek chápat jako zvláštní kontrapunktickou variantu impresionismu. Je tedy zřejmé, že vzájemná souvislost Novákova a Sukova hudebního vyjadřování spočívá jen v oněch všeobecných rysech, pro něž je někteří muzikologové označují za „secesní“,¹⁸² i při veškeré problematičnosti pojmu „hudební secese“, kterou se budu zabývat v kapitole 7.

Zároveň můžeme konstatovat, že v české hudbě počátku 20. stol. je Sukův *Smyčcový kvartet č. 2* komorní skladba stylově ojedinělá, v progresivitě výrazových prostředků takřka bezkonkurenční. Hudební řeč druhého kvartetu Vítězslava Nováka, vedle Suka vůdčí osobnosti české moderny přelomu století (pomineme-li Janáčkovu tvorbu, tehdy ještě v Praze téměř neznámou), se při porovnání ukazuje mnohem tradičnější (ovšem stejně výsostných uměleckých hodnot). K tomu je třeba dodat výhradu, že v době vzniku Novákova kvartetu byl Suk ještě stylově na půdě romantismu 19. stol., protože právě v oněch letech mezi vznikem Novákova a jeho kvartetu se odehrálo mnoho podstatného ve vývoji jeho hudební řeči.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 12.

¹⁸² Viz např. DOUBRAVOVÁ, Jarmila: Secesní rysy díla Josefa Suka. In *Česká hudba světa – svět české hudby. Sborník původních statí čs. a sovět. hudebních vědců k Roku české hudby*. Ed. Jiří Bajer. Praha: Panton, 1974, s. 132–137.

5.3 Další vývoj české kvartetní tvorby

Další generace českých skladatelů se již obracela k jiným inspiračním zdrojům než k moderně Novákově a Sukově, ve které tvarové a výrazové inovace znamenaly krajní vystupňování potenciálu romantického subjektivismu. Suk se dotkl impresionismu a přiblížil k expresionismu, ale zůstala tu určitá neporušitelná mez, která jej dělila od nových směrů, přichozích kolem roku 1910, a zařazovala do moderny přelomu století, do přechodného období postromantického. Polyfonní konstruktivismus Schönbergův vedl k atonalitě (Schönberga reflektuji v kapitole 6.3), posléze až k dodekafonii, v Paříži vyvolal senzací Igor Stravinskij se *Svěcením jara*, v Německu se vzedmula vlna „Nové věčnosti“ – romantismus byl u konce, neboť nové směry znamenaly nejen inovaci výrazových prostředků, ale změnu estetiky, paradigmatu.

Právě tyto vlivy určovaly podstatnou měrou další vývoj české komorní tvorby, který ovládli představitelé neobarokního, neoklasického a „věcného“ směru na jedné straně (Martini, Bořkovec) a expresionismu na straně druhé (Hába, který prosazoval mikrointervalovou hudbu). Již před jejich nástupem, v roce 1913, napsal mladý skladatel Jaroslav Novotný (1886–1918) expresivní kvartet, jehož styl je v *Dějínách české hudební kultury 1890–1945* klasifikován jako anticipace meziválečných proudů české hudby.¹⁸³ Novotný se stejně jako jiné velké české talenty stal obětí války, a tak tato generace bohužel zůstala tak trochu torzem. Byla zde však ještě jedna osobnost, která ve dvacátých letech promlouvala aktuálním hlasem, ale přitom se rozvinula v plnou tvůrčí zralost už v době předválečné – Leoš Janáček.

Byl nejoriginálnějším českým skladatelem Sukovy doby, ale prosadil se až po pražské premiéře *Její pastorkyně* roku 1916, kdy mu bylo 62 let. Svůj první smyčcový kvartet zkomponoval teprve roku 1923, co je však pozoruhodné, v dobovém kontextu jeho styl vůbec nepůsobil neaktuálně, zatímco Novákova a Sukova hudba již tehdy byla svým v podstatě romantickým subjektivismem záležitostí předchozí epochy. Už z toho je zřejmé, že Janáčková hudba patří slohově docela jinam než Sukova, neboť se odklání od romantismu a tradičních principů tematického slohu, kterým Suk i při veškeré bohatosti výrazového rejstříku a strukturální svobodě zůstává věrný.

Dějiny české hudební kultury 1890–1945 pregnantně popisují rysy Janáčkovy hudební řeči: „důsledné oproštění faktury a struktury od částic a prostředků přímo nesloužících dané funkci, přímočarost vyjadřování jdoucí vždy k jádru věci bez rafinovaných oklik [...], stavba

¹⁸³ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, sv. I (1890–1918)*. Praha: Academia, 1972, s. 133.

montážního charakteru, řadící k sobě jednotlivé plochy po způsobu ostrých kontrastů,“ místo polyfonní práce spíše zvláštní druh heterofonie, přímý vliv intonace řeči na melodické myšlení atd.¹⁸⁴ Janáčkovy dva kvartety – č. 1 z podnětu Tolstého *Kreutzerovy sonáty* (1923) a č. 2 *Listy důvěrné* (1928) – netvoří výjimku. Jejich zvláštní, aromantické ztvárnění intimně citového obsahu spadá principiálně do jiného světa, než který reprezentuje Sukova hudba byť i toho nejexpresivnějšího vývojového stupně, který představuje *Smyčcový kvartet č. 2*. A byla to právě hudba Janáčková, co se z české tvorby Sukovy doby po válce prosadilo v zahraničí.

Závěrem lze tedy říci, že Sukův *Smyčcový kvartet č. 2* reprezentoval v české hudbě neo-obyčejně progresivní dílo podvořákovské generace, onoho přechodného postromantického období moderny, ve kterém došlo v české hudbě (významnou měrou díky Sukovi) k podstatnému rozšíření hudebního jazyka a které pak uzavřel nástup avantgardy. Obdobnou pozici můžeme konstatovat i v kontextu hudby světové.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 142–143.

6. Styl skladby v kontextu světové hudby

6.1 Proudby evropské hudby

V první řadě je třeba se zmínit o předobrazech jednověté formy Sukova kvartetu. Kořeny jednověté formy, skrývající celý sonátový cyklus, sahají hluboko do 19. století. Ferenc Liszt zkomponoval roku 1853 jednovětou *Sonátu h moll*, S. 178, klavírní „sonátu napříč sonátou“, ve které je sklouben princip sonátového cyklu s principem věty v sonátové formě.¹⁸⁵ Podle Alana Walkera skladba není monotematická, neboť je založena na několika tematických buňkách, mezi kterými však existují motivické souvislosti (hlavní téma je odvozeno z motivů úvodu). Skládá se ze čtyř dílů odpovídajících volnému sonátovému cyklu: I. *Allegro* – II. *Andante* – III. *Fugato* – IV. *Allegro – Prestissimo*; první, allegrový díl odpovídá expozici, provedení je *Andante*, po kterém následuje *fugato*, na něž navazuje repríza (čtvrtý díl). Liszt tímto jednovětým principem ovlivnil řadu dalších skladatelů a koneckonců ji zmínil i Vítězslav Novák v souvislosti se svým *Triem d moll quasi una ballata* (viz kapitolu 5.2).

S něčím podobným přišel už dříve Robert Schumann ve své *Symfonii č. 4 e moll*, op. 120, zkomponované roku 1841, ve svém definitivním tvaru však dokončené až roku 1851. Všechny tematické materiály je odvozen z motivů úvodu a struktura skladby je následující: expozici tvoří pomalý úvod a *Allegro di molto*, provedení *Romanza* a *Scherzo* a následující *Largo* připravuje reprízu – finální větu *Allegro vivace*.¹⁸⁶

Vycházíme-li z toho, že se Sukův *Smyčcový kvartet č. 2* ukazuje být dílem v české hudbě počátku 20. stol. neobyčejně progresivním (viz kapitolu 5), je třeba jej reflektovat v kontextu dobových moderních proudů přelomu století, které do Čech začaly na počátku 20. stol. pronikat. *Dějiny české hudební kultury 1890–1945* identifikují jako nejvýznamnější moderní inspirační zdroje pro českou hudbu přelomu století tvorbu Richarda Strausse, Clada Debussyho a Gustava Mahlera, tedy představitele německého pozdně novoromantického proudu, směřujícího k expresionismu, a francouzského proudu impresionistického.¹⁸⁷ Reakce českých skladatelů na tyto podněty byla aktivní, samostatná a vyspělá: „díky Smetanovi, stejně tak jako díky Dvořákovi a Fibichovi nemusela česká hudba tohoto období nic ‚dohánět‘, nová mladá generace zastihla při svém nástupu v devadesátých letech českou hudební kulturu

¹⁸⁵ WALKER, Alan: Liszt, Franz [Ferenc]. *New Grove*², Vol. 14, s. 684–688.

¹⁸⁶ DAVERIO, John: Schumann, Robert. *New Grove*², Vol. 22, s. 775.

¹⁸⁷ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*, sv. I (1890–1918). Praha: Academia, 1972. Kap. I., § 9. Názorové boje a vývojové tendence, s. 119–120.

v tvůrčím smyslu soudobou, tj. existující ve stavu, který plně korespondoval s úrovní stavu hudby velkých kultur evropských. [...] Mladá generace nebyla tedy zatížena nějakým komplexem méněcennosti a je zajímavé, že v jejím prostředí vůbec nenalezneme pocit ‚malosti‘, navzdory trvale nepříznivému politickému klimatu a latentnímu národnostnímu útlaku: naopak, 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, které v mnohých větvích dokonce i předcházelo tomu, co se odehrávalo ve světě, předjímalo některé vývojové tendence evropské hudby pozdější doby.¹⁸⁸

V souvislosti se Sukovou a Novákovou hudbou jsou uváděni Richard Strauss a Claude Debussy. Hudba Richarda Strausse zapůsobila na téměř všechny velké osobnosti tehdejší české hudby, a to především opery *Salomé* (pražská premiéra roku 1906 vzbudila nadšený ohlas) a *Elektra* a symfonické básně.¹⁸⁹ Tento ohlas se nepochybně odrazil v monumentálních a orchestrálně barevných programních dílech Novákových i Sukových, ačkoli to neznamena, že objevíme v jejich hudbě přímé stopy straussovské hudební řeči. Z hlediska *Smyčcového kvartetu* č. 2 je nicméně relevantní srovnávací materiál komorní hudba, nikoli orchestrální nebo operní. Jako důležité dílo se jeví *Smyčcový kvartet g moll* Clauda Debussyho, neboť s jeho hudbou rovněž nalezneme u Suka i Nováka významné konotace (viz pojednání o Sukově *Pohádce léta* v kapitole 4.4 této práce).

Je třeba reflektovat i jiné osobnosti. V první řadě je to raná, ještě tonální tvorba Arnolda Schönberga, co tvoří relevantní kontext, především *Smyčcový kvartet č. 1 d moll*, op. 7. Ať už měla, či neměla jeho hudba na Suka vliv, některé význačné rysy projevu, které jsme u Suka konstatovali – uvolňování tonálně funkční harmonie, rostoucí expresivní napětí ve skladbě a krajní komplikace dikce na konci romantické vývojové éry – s raným Schönbergem konotují. Kvartetům Clauda Debussyho a Arnolda Schönberga se budu věnovat samostatně.

Méně zřetelná je konotace se *Smyčcovým kvartetem F dur* Maurice Ravela, vzniklým roku 1903. V Sukovu i Ravelovu kvartetu má velký význam lyrčnost melodické dikce a barevný účín bohatého harmonického přediva, ale třebaže bychom snad mohli nalézt některé příbuzné výrazové prostředky, esteticky tyto skladby tvoří přímé protiklady. Ravelův kvartet je sice dílo hluboce citové a obsahuje i dramaticky zostřená místa, ale je neoklasicky objektivizující. Je pro něj příznačné jak odmítnutí vypjatého romantického subjektivismu, tak důraz na klasickou úměrnost, přehlednost a úspornost, je střížen již v duchu jasné konstrukce, elegance a jemného šarmu, příznačných pro pozdější neoklasické kompozice Pařížské šestky, a

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 120-121.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 120.

vrací se tak v moderním duchu k tradici mozartovské a haydnovské. Třebaže v barevném harmonickém vybavení užívá impresionistické prostředky, nelze jej z tohoto důvodu celkově řadit k impresionismu. Krásný doklad je už jen hlavní a vedlejší téma první věty, která užívají impresionistického kouzla harmonií, ale tvoří klasicky přesnou, jasnou a objektivizující konstrukci. První věta začíná bez introdukce a expozice se ihned rozvíjí ve zcela symetrické melodické stavbě, užívající princip opakování.¹⁹⁰ Ani hluboce lyrická pomalá věta není příliš příbuzná pomalým úsekům Sukova kvartetu, i když podobně jako jeho introdukce začíná v meditativní náladě proměňující se harmonií za současné prodlevy.

Jiný významný autor smyčcových kvartetů té doby byl Béla Bartók. Miloš Navrátil v jeho prvních dvou kvartetech konstatuje ještě jistou návaznost na romantismus, hlavně romanticky citový „tristanovský“ charakter první věty *Smyčcového kvartetu č. 1*, op. 7 (1908), ale také již nové myšlení, spojené s moderním zpracováním maďarských folklorních podnětů, zvláště v ostrých synkopických rytmech.¹⁹¹ Bartókův osobitý expresivní styl reprezentuje moderní neofolklorismus s disonančním modálním harmonickým jazykem, vlivy expresionismu a podobně; vyrůstá z jiných kořenů a patří již jiné epoše než hudba Sukova.

6.2 Debussyho Smyčcový kvartet g moll

V této kapitole reflektuji skladbu o sedmnáct let starší, než je Sukův *Smyčcový kvartet č. 2*, dokonce paradoxně starší než jeho *Smyčcový kvartet č. 1 B dur*. Přesto jde z historického hlediska o srovnání relevantní. Ve Francii se již hluboko v 19. století rozvíjelo nové, moderní pojetí výtvarného a básnického umění, na které pak organicky navázalo umění 20. století. Bylo jen otázkou času, kdy se po básnickém symbolismu a výtvarném impresionismu objeví obdobný vývoj i ve francouzské hudbě. A podobně, jako došlo ke konfliktu mezi konzervativními výtvarnými akademiky a mladými malíři, pro něž se vžil původně posměšný termín „impresionisté“, muselo dojít k podobným střetům i v hudbě. Neortodoxní konzervatorista Debussy prý častoval své spolužáky: „*copak nemůžete slyšet akord, abyste se hned neptali po jeho občanském průkazu a po jeho průvodním listu? Odkud jde? Kam jde? Musíte to vědět? Takhle to stačí! A jestli nechápete, běžte si stěžovat panu řediteli, že vám kazím uši!*“¹⁹² Chá-

¹⁹⁰ pramen: RAVEL, Maurice: *Quatuor pour instruments à cordes* [partitura]. Paris: Durand, 1910.

¹⁹¹ NAVRÁTIL, Miloš: *Béla Bartók. Život a dílo*. Ostrava: Montanex, 2004.

¹⁹² HOLZKNECHT, Václav: *Claude Debussy*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 17.

pání akordů v čistě sónickém, neharmonickém smyslu bylo zásadním principem proměny hudebního myšlení, kterou Debussy do francouzské hudby vnesl.

Bylo přirozené, že Debussy, který tak nenáviděl zkostnatělá akademická pravidla a miloval volnost hudební fantazie, intuitivně tíhl k tomu, co může inspirovat nový zvukový svět a osvobozené myšlení. Na pařížské světové výstavě roku 1889 se představila kultura dalekých zemí, ve které měla hudba významné místo. Francie tak uslyšela javanský gamelang, exotické stupnice, neobvyklé nástroje a rytmy, nový a nevšední svět zvukových barev. Debussy byl uchvácen: „javanská hudba se vyznačuje kontrapunktem, vedle něhož je umění Palestriny dětskou hrou.“¹⁹³ Z těchto i jiných inspirací, které do francouzského hudebního prostředí, dosud ovládaného vlivem německé hudby, vnášely nové myšlení (např. také ruská hudba – Rimskij-Korsakov, Borodin, Balakirev a zvláště Musorgskij), se už na počátku 90. let 19. století díky géniu Clauda Debussyho zrodil nový hudební styl. Do Čech pronikl na počátku 20. století a ani zde nezůstal bez výrazných stop vlivu. Roku 1905 provedl František Neumann s Českou filharmonií *Preludium k Faunovu odpoledni*, jehož partituru přivezl rovnou z Paříže, a roku 1907 zazněl v Českém spolku pro komorní hudbu v podání Ševčíkova kvarteta *Smyčcový kvartet g moll*, který Debussy zkomponoval roku 1893.¹⁹⁴

Připomeňme některé charakteristické debussyovské prostředky, které v kostce výstižně popsal Josef Bek v publikaci *Impresionismus a hudba*: uvolnění harmonicko-tonální vazby, volné řazení akordů v čistě barevné funkci, zrovnoprávnění dosud vedlejších akordů s opětnými body dosavadní harmonie, rozšíření dur-mollové harmonie o církevní mody, pentatoniku, celotónovou řadu, cikánskou stupnici, kvartové akordy apod.; formotvorný význam dosud druhotných složek (barva, dynamika); uvolnění melodické a rytmické struktury, která více připomíná rozmanitý melodický a metrytmický pohyb lidské řeči či proměnlivý rytmus přírody (pohyb mořských vln apod.); nová, jemná škála barevných odstínů, užívající dosud neobvyklých instrumentačních kombinací.¹⁹⁵ Mnohé z podobných jevů jsme konstatovali i u Sukova *Smyčcového kvartetu č. 2* či *Pohádky léta*.

Ani se *Smyčcovým kvartetem g moll*, jedním ze svých raných mistrovských děl (1893), se Debussy nemohl vyhnout v Paříži střetu s hegemonií konzervativců, jak jej popisuje Václav Holzknecht: „vedoucí osobnosti Société Nationale podléhaly zcela německé hudbě a duchaplná mosaika Debussyho kvartetu neměla nic společného s hudebním myšlením mistrů, na nichž tito lidé byli vychováni a v jejichž duchu chtěli usměrnit novou francouzskou hudbu.

¹⁹³ BEK, Josef: *Impresionismus a hudba*. Praha: SHV, 1964.

¹⁹⁴ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, sv. I (1890–1918)*. Praha: Academia, 1972, s. 120.

¹⁹⁵ Viz pozn. 193, s. 60–64.

[...] *Nové dílo bylo měřeno německými klasiky nebo romantiky; kritikové nebrali v úvahu Borodiniův první smyčcový kvartet, který na Debussyho do určité míry působil, protože ho neznali.*“ Největší porozumění a zaujetí projevil Paul Dukas, autor proslulého *Čarodějova učně*.¹⁹⁶

Holzknecht dílo charakterizuje jako „*nesčíslné zrcadlení tematu na hladině čtyř vět s tolika nečekanými metamorfosami* [...] *Bylo to jemné, plynoucí a formálně volné jako hudba vzdálené Javy, ale mělo to latinský jas myšlenek a svůdnou krásu francouzského espritu. Bylo by pošetilé hledat příbuzné rysy s jinými nesmrtelnými kvartety, které zanechala dřívější doba. Není jich.*“¹⁹⁷ Obratem „*nesčíslné zrcadlení tematu na hladině*“ vystihl Holzknecht podstatu formy díla, jak ji v monografii popisuje.¹⁹⁸ Hlavní téma nejen první věty, ale celého čtyřvětého kvartetu, které nastupuje bez úvodu hned v prvních taktech (vzpomeňme na Ravelův kvartet, který také začíná rovnou tématem bez úvodu), je základ většiny témat skladby. Téma druhé i třetí věty jsou jeho různé obměny i odvozeniny z těchto obměn. Jiná témata přináší podle Holzknechta pouze první věta (vedlejší téma) a čtvrtá věta, jejíž témata jsou ovšem rovněž uvedena ve vztah k základnímu tématu díla. Vnější rozvrh skladby připomíná tradiční sonátovou formu, scherzo, volnou větu a finále klasického kvartetu, ale realizace se z tradice vymyká: „*o skutečné tematické práci ve smyslu klasických pravidel tu nelze dobře mluvit.*“¹⁹⁹

Jde o dílo téměř monotematické, ale Debussyho tematické metamorfózy se nepodobají nikterak variačním konstrukcím Novákových monotematických skladeb. Hudba plyne s fantazijní volností, bezprostřední lehkostí a přitom jemným smyslem pro míru, čistotu proporcí a tvarů a s ryze francouzskou zvukovou elegancí – jako ona „průzračná hladina“, na níž se odrážejí rozmanité proměny tématu. Zamyslíme-li se nad vztahem Debussyho stylu k Sukovu, všimneme si volnosti Debussyho harmonického myšlení, kde se spojování akordů nepodřizuje tradičním pravidlům a kde je emancipována sónická, barevná funkce, všimneme si také volné výstavby a fantazijního proudění otevřeného, provázaného hudebního toku s nekonvenčním vedením hlasů. Jsou to řekněme celkové znaky volnosti Debussyho myšlení, jeho barevnosti a nezávislosti na poutech tradice, co mohlo zapůsobit na Suka jako jeden z moderních inspiračních zdrojů, ale konkrétní výrazové prostředky a celková estetika Debussyho kvartetu je Sukovu vzdálená.²⁰⁰

¹⁹⁶ HOLZKNECHT, Václav: *Claude Debussy*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 67–68.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 69.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 63–69.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 64.

²⁰⁰ Pramen: DEBUSSY, Claude: *Streichquartett. Quatuor. Op. 10* [partitura]. Leipzig: Edition Peters, 1971.

I kdybychom analyticky poukázali na nějaké konkrétní místo, kde Suk použil podobný postup jako Debussy, celkově si utváří volnost harmonického myšlení zcela jinak. Debussyho vedení hlasů postupuje širokým tokem většinou v rytmické koordinaci a homofonním souznění, jeho myšlení je skutečně vertikální (s dominantní barevnou intencí). Principu Debussyho harmonického myšlení posluchač poměrně snadno intuitivně porozumí, protože vytváří určité charakteristické a jasně vnímatelné kombinace akordů s častými paralelismy. U Suka naopak převládá horizontální myšlení, kde se hlasy proplétají v nejrozdílnějším pohybu, ve kterém nemůže posluchač kombinace nikterak předvídat. Stejně plynulý a jasný je v Debussyho hudbě rytmus, na rozdíl od tékavě expresivní proměnlivosti u Suka. Po formové stránce pracuje Suk se složitou polytematickou strukturou a místo přehledného a jasného celkového rozvrhu vytváří stavebně komplikovaný a neobvyklý jednovětý útvar.

Debussyho kvartetu i obecně francouzskému impresionismu je cizí výraz vyhrocených subjektivních citů, stejně jako „filozofující“ hudba; je mu vzdálená vypjatá expresivita Suko-va kvartetu, jeho výrazových zlomů, ostře kontrastujících prvků (jako jsou příznačné úsečné skoky vedle chromatických postupů), ironizovaného bolestného patosu, zápasivosti a nepředvídatelné proměnlivosti struktury. Debussyho kvartet je velmi pestrý i intimní, ale veskrze objektivizující; jeho intencí je stejně jako u Ravelova kvartetu jemná elegance, kouzla delikátních barev a vůní, bezprostřední sónická krása, jasnost a průzračnost.

V Čechách bylo toto myšlení vnímáno poněkud jako pouhá barevná rafinovanost; například Novák, v jehož hudbě slyšíme (v jiném stylovém kontextu) řadu impresionistických prostředků, se vyjádřil takto o Debussyho Moři: „*samá rafinovanost, nikde prudký tep krve!*“²⁰¹ Stejně tak u Suka můžeme pozorovat, jak se i u těch skladeb, v nichž nalézáme impresionismus (a kvartet jej ani neobsahuje), tvůrčí intence liší od objektivizující estetiky francouzské hudby.

6.3 Raná tvorba Arnolda Schönberga

Arnold Schönberg, žák i zeť Alexandra von Zemlinského, byl na počátku 20. stol. představitelem pozdně romantického a raně expresionistického hudebního směru. Narodil se ve stejném roce jako Suk, ale rozdílný charakter tvorby těchto dvou skladatelů byl mimo jiné ovlivněn skutečností, že Schönberg na rozdíl od Suka nedostal skladatelské vzdělání už ve velmi

²⁰¹ NOVÁK, Vítězslav: *O sobě a o jiných*. Praha: Editio Supraphon, s. 74.

mladém věku takříkajíc na zlatém podnose a trvalo dlouho, než se mohl prosadit. Jeho první velká díla vznikala vlastně až v novějším vývojovém období evropské hudby a v odlišné kulturně historické situaci, než jaká byla v Praze za vrcholné éry Dvořákovy. Schönbergovo první tvůrčí období, ovlivněné především Brahmssem, podrobně analyzoval Walter Frisch v monografii *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*.²⁰² K tomuto období patří i Schönbergův první, ještě neočíslovaný *Smyčcový kvartet D dur* (1897).

První významný přelom reprezentuje *Zjasněná noc* (1899), slavný programní smyčcový sextet na námět básně Richarda Dehmela, instrumentovaný autorem později i pro smyčcový orchestr. Ethan Haimo v monografii *Schoenberg's Transformation of Musical Language* popisuje inovace, které Schönberg v tomto díle přinesl.²⁰³ V Schönbergově tvorbě znamená toto dílo příklon k postwagnerovskému „tristanovskému“ romantismu, ale vyznačuje se řadou osobitých prvků. Jedním z nich jsou podle Haima rychlé proměny barevných odstínů. Na jejich účinek Schönberg kromě instrumentace orientuje i své harmonické myšlení, ve kterém užívá netradičních prostředků. Patří mezi ně neharmonické tóny, neobvyklý čtvrtý obrat nového akordu, netradiční kadence, dlouhé úseky bez kadencí i úseky s neurčitým tonálním centrem. Tonálně neurčitá místa jsou vyvažována tradiční harmonií jiných úseků, které zajišťují tonální zakotvenost celku. Wagnerův vliv se projevuje mimo jiné v užití leitmotivů. Programní intence komorního díla je také osobitá, do té doby neobvyklý jev. Programní význam má podle Haima i napětí mezi tonální stabilitou a labilitou, respektive diatonikou a chromatikou, které celou skladbu charakterizuje – labilní úseky jsou spojeny s motivy zoufalství a podobně, stabilní místa s motivy lásky, naděje.

Další Schönbergovo komorní dílo je *Smyčcový kvartet č. 1 d moll, op. 7* (1904–05), které Schönberg zkomponoval po úspěchu *Zjasněné noci* na objednávku Rosé kvarteta. Haimo opět popisuje významné inovativní prvky díla.²⁰⁴ Z různých indicií usuzuje, že dochovaný fragment smyčcového kvartetu z let 1903–04 je rozpracovaná verze téhož díla, kterou Schönberg nakonec nepoužil. Stejně jako Sukův kvartet je toto dílo jednověté. Podle Haima je obtížné pro posluchače zvláště tím, že přináší harmonické inovace na dlouhé jednoduté ploše (provedení trvá tři čtvrtě hodiny). Haimo se zmiňuje o bouřlivých reakcích publika (opět zajímavý kontext se Sukovým dílem – s jeho berlínským provedením, o němž je řeč v kapitole 2 této práce). Skladba má tradiční formální základ – první díl v sonátové formě, třídílné scherzo

²⁰² FRISCH, Walter: *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1997.

²⁰³ HAIMO, Ethan: *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. Cambridge: University Press, 2006, s. 23–41.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 112–142.

i pomalá věta, finále ve formě ronda. Schönberg pracuje s motivickými vazbami mezi tématy a stmelením celé skladby myšlenkami první části, které procházejí celým dílem. Kompozice tvoří podobně jako Sukův kvartet souvislou větu v sonátové formě.

Formové schéma přehledně popsal Walter Frisch.²⁰⁵ První část, *Nicht zu rasch*, přináší po prvním tématu, mezivěť a druhém tématu první provedení a první reprízu. Tato část sama tedy tvoří ucelenou sonátovou formu, avšak provedení a reprízy se objevují i dále. Druhá část, *Kräftig*, je scherzo v třídílné formě, které přináší nová témata, ale v repríze opět zpracovává témata první části a přináší druhé provedení a druhou reprízu prvního tématu. Třetí věta *Mäßig*, sestává opět z nových témat, ale na závěr se objeví repríza druhého tématu. Finální rondo (*Mäßig*) má obvyklé schéma ABA'CA''. Téma A je variace tématu pomalé věty, i ostatní témata jsou odvozena z dřívějších témat. Mnohé principy tematické struktury díla jsou tedy Sukovu kvartetu podobné. Jak konstatoval Haimo, reprízy jsou ve velké míře obměňující a rozvíjející. Schönbergova skladba se přesto mnohem víc blíží klasické konstrukci, zvláště členěním středních vět a finále, zatímco Suk zkomponoval volnou kreaci fantazijního charakteru, která je formově stmelená velmi složitým způsobem.

Podobné analogie a zároveň odlišnosti nalezneme i v dalších prvcích Schönbergova a Sukova kvartetu. Předně se jedná o polyfonii a o harmonický rytmus, který Haimo charakterizuje jako nezvykle rychlý. Tentýž jev jsme konstatovali u Suka a rovněž tentýž původ jevu: v polyfonním myšlení se složitým vedením hlasů. Společným znakem je labilizace tonálního centra v rychlé harmonické fluktuaci. U Schönberga se však už objevují v kombinacích polyfonně vedených hlasů i ostře disonantní harmonické útvary – Haimo uvádí neterciové trojzvuky, nepřipravené tradičními harmoniemi ani v ně nerozvedené, které se však zatím objevují jen místy a netvoří základ harmonie, ale jsou zapojeny do tonálního plánu celku. Schönbergova melodika je v intervalové struktuře disonantnější než Sukova a ukazuje již směrem k jeho pozdějšímu atonálnímu myšlení; obsahuje hyperchromatická místa, jako je například fugato v první větě od taktu 97.²⁰⁶

Schönbergův kontrapunkt je přísně konstruovaný a navazuje moderním způsobem na kontrapunktickou tradici, jak uvádí Haimo – pracuje s klasickými principy variací v kontrapunktické skladbě, jako jsou inverze, augmentace, diminuce, převrtný kontrapunkt atd. Hlásí se tu již vlastně předzvěst konstrukce Schönbergových dvanáctitónových skladeb. Suk naproti tomu pracuje s volně fantazijním prouděním nejrozmanitěji se proplétajících hla-

²⁰⁵ FRISCH, Walter: *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1997, s. 187–192.

²⁰⁶ pramen: SCHÖNBERG, Arnold: *Streichquartett No. 1* [partitura]. Leipzig: Ernst Eulenburg [rok neuveden].

sů. S tím souvisí i metrorytmika, která je u obou složitá a proměnlivá, ale u Schönberga v souvislosti s polyfonní konstrukcí jeho hudby obsahuje delší rovnoměrné až motorické úseky, na rozdíl od volnosti metrorytmické struktury Sukova kvartetu.

Po *Zjasněné noci* a dalších programních dílech (*Pelleas a Melisanda*) přinesl Schönberg poprvé dílo navenek absolutní hudby, které však ve skutečnosti obsahuje skrytý program, který Schönberg slovně formuloval. Haimo jej celý cituje.²⁰⁷ I v tomto směru lze hovořit o podobnosti se Sukovým kvartetem, protože i u něj jsme konstatovali (viz kapitolu 3.3), že se jedná navenek o absolutní hudbu, která však zjevně není bez vztahu k mimohudební skutečnosti, alespoň co se týče citového života. Suk ovšem žádný program neuvedl, už vůbec ne příběh, natož aby jej podrobně popsal. Schönbergův program naproti tomu skutečně je jakýsi příběh, dokonce příběh lásky, podobně jako ve *Zjasněné noci*. Vlastní detaily tohoto programu jsou ovšem tvořeny pouze pestrá škálou proměňujících se emocí, jakou můžeme v zásadě vnímat stejně tak v Sukovu kvartetu.

Celkově lze říci, že pro Schönbergovu i Sukovu skladbu je charakteristické vypětí polyfonních, harmonických, metrorytmických i dynamických prostředků a krajní komplikace struktury za účelem intenzivní exprese vnitřního citového světa. Obě skladby tak stojí na vývojové mezi romantické éry a blízko prahu expresionismu. Schönbergova hudba však ve formě i polyfonii jeví mnohem více konstruktivismu, zatímco Suk pracuje na bázi volně fantazijního proudu hudby a platí o něm, co konstatoval Václav Štěpán v analýze *Asraela*, totiž že nestaví na odív konstrukci skladby – naopak „*cesty, vedoucí k pochopení, jak je jeho skladba udělána, Suk vědomě a rafinovaně smazává.*“²⁰⁸

Disonantnost Schönbergova myšlení, odlišná od Sukova, navíc ukazuje oním směrem, kterým se Suk na rozdíl od Schönberga nevydal, a lze ji klást do souvislosti již spíše s novými světy hudby Bartókovy apod. Sukův *Smyčcový kvartet č. 2* představoval vyvrcholení vývoje kompozičního stylu, který skladatel již nemusel nijak principiálně proměňovat, pouze na něj navázat dalšími stěžejními díly, byl to vrchol výrazového potenciálu jeho subjektivního lyrismu. Naproti tomu v Schönbergově tendenci po nejširším využívání složitých prostředků polyfonních, rytmických a podobně a zvláště po rovnoměrném využívání všech tónů chromatické stupnice připomínal romantismus napínající se třetivě, která nemůže již více vydržet – a tak Schönberg učinil krok, který jej proslavil jako jednoho z nejradikálnějších inovátorů hudby na počátku 20. století: prolomil tonalitu a vstoupil na půdu čistého hudebního expresionismu. *Smyčcový kvartet č. 2 fis moll* (1906–08) již zachovává funkční tonalitu jen zčásti –

²⁰⁷ Viz pozn. 203, s. 124–125.

²⁰⁸ ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 218.

třetí a čtvrtá věta, které jsou navíc vokální, už patří k tzv. volně atonálnímu období Schönbergovy tvorby.²⁰⁹

V každém případě srovnání ukazují, že styl Sukova *Smyčcového kvartetu č. 2* je nezávislý na cizích vzorech. I přes určité konotace, o nichž byla řeč, se Sukova hudba Schönbergově nepodobá, a stejně tak Debussyho nebo Ravelově, je zcela osobitá. Suk asimiloval světové podněty vlastní, autentickou cestou.

²⁰⁹ HAIMO, Ethan: *Schönberg's Transformation of Musical Language*. Cambridge: University Press, 2006, s. 210–230 a 290–317.

7. Otázky historického zařazení a recepce skladby

Sukův *Smyčcový kvartet č. 2* zaujímá ve vývoji české hudby zvláštní pozici (historicky vlastně poněkud nevýhodnou), stejně jako Sukova tvorba po *Asraelu* obecně.

Porovnáme-li tento kvartet s nejvýznamnějšími komorními díly starší generace i Sukova tehdy u nás velmi moderního současníka Vítězslava Nováka, ukazuje se být kompozicí v české hudbě ojedinělou. Sotvakdo z českých skladatelů do té doby dospěl k podobně progresivnímu myšlení – k podobné strukturální svobodě, expresivitě, proměnlivosti metrorytmičké struktury a harmonických spojů, volnosti a bohatosti polymelodického vedení hlasů i uvolnění tonality. Tímto kompozičním stylem vyvrcholil potenciál Sukovy hudební fantazie a senzitivního lyrismu, jeho smysl pro individualizaci hlasů, jejich lyricky subjektivizované vedení i barevné vyjádření myšlenky, jeho potenciál pro expresi niterného citového světa se všemi odstíny. Stejně tak se tu ukázala neobyčejná Sukova schopnost myšlení architektonického, když se Sukovi podařilo vyřešit důležitý problém jeho tehdejší tvorby – stmelit v pevný celek velké skladby onu mimořádnou rozmanitost a složitost subjektivně lyrického hudebního obsahu, ke které dospěl předchozím vývojem, skloubit ji v jednotný útvar. Vzniklo tak dílo ojedinělé v české hudbě nejen výrazově, ale i formově.

I při své progresivitě však stojí Sukova hudba na konci vývojové linie jedné epochy, kterou i u nás brzy poté vystřídal jiná. Znamená vystupňování výrazového potenciálu romantického subjektivismu, který se ocitl na nejzazší hranici svého vývoje. Je tedy progresivní v rámci něčeho, co již bylo na prahu svého odchodu. Tutéž situaci můžeme konstatovat také v kontextu se světovou hudbou, zvláště porovnáním s ranou tvorbou Arnolda Schönberga. I jeho *Smyčcový kvartet č. 1 d moll* stojí na krajní mezi vývoje hudebního romantismu; ale už je v něm patrné, že pro Schönberga byla tato mez svazující – proto ji zanedlouho prolomil a vytvořil zcela nový způsob hudebního myšlení. Vedou-li se tedy spory o to, zda je Suk modernista, nejlépe můžeme odpovědět takto: je výrazným představitelem moderny přelomu století, onoho přechodného postromantického období před nástupem nových směrů 20. stol.

Výstižně tuto epochu charakterizoval v dvořákovské monografii Klaus Döge, který hovoří o hluboké proměně kompoziční práce a hudebního jazyka: „*akordy ztrácejí své harmonické funkce, objevují se náznaky bitonality a navíc začínají nové, postupným emancipováním disonancí vznikající zvukové konstelace jako celotónové a kvartové akordy narušovat tonální*

systém dur-moll. Lze pozorovat prozaizaci melodie, nové myšlenky si vynucují nové formy.“²¹⁰ Dochází k emancipaci doposud podřízených složek hudebního projevu a všechny se stávají rovnocennými. Také psychologicky jsou nová díla komplikovanější, reflektují závažné filozofické problémy a inspirují se symbolistní a dekadentní literaturou „fin de siècle“.

Suk je v mnohých z těchto uměleckých prvků přední osobností české hudby. Je progresivním proti tomu, co předcházelo, a příslušníkem staré epochy proti tomu, co právě v té době přicházelo. Když už jsme zmínili Schönberga, v každém případě není jistě náhoda, že byl Suk ctěn právě v okruhu vídeňských expresionistů, jak ukazuje Jiří Berkovec v článku *Josef Suk a evropské stylové proudy*.²¹¹ Ale co je podstatné – Suk dospěl ke stylu *Smyčcového kvartetu* č. 2 bez závislosti na kterémkoli ze světových tvůrců té doby. Jeho styl je zcela osobitý a autentický, nepřipomíná ani Schönberga, ani Debussyho nebo Ravela.

Jiná otázka je recepce skladby. Poukazoval jsem na zajímavou skeptickou recenzi Václava Holzknechta v Hudebních rozhledech v roce 1974.²¹² Holzknecht přirovnal Sukův kvartet k broušenému sklu, ale značně artistního charakteru, který je nedílně spjat s dobou vzniku a dnešku již vzdálen, a prorokuje dílu osud drahocenné památky zavřené ve vitríně. Hovoří o „mimózoovitě výlučnosti“ a přirovnává dílo k „secesní přestylizovanosti“ literární tvorby Růženy Svobodové. Pomineme-li, nakolik je takové přirovnání adekvátní, stojí za to se zastavit u otázky secese v hudbě. Mezioborovými vztahy se zabývala v české muzikologii zvláště Jarmila Doubravová, která napsala o Sukovi studii *Secesní rysy díla Josefa Suka*.²¹³ Rovněž v publikaci *Hudba v českých dějinách* nalezneme pojednání o souvislosti české hudby se secesí:

„Ačkoli byl fenomén secese primárně spjat s hmotnou, především s užitkovou městskou kulturou, kde formoval sféru veřejného i soukromého života, je nepochybné, že jeho rysy se zrcadlily v dobové literatuře a hudbě, přičemž nemyslíme jen na vliv pregnančních námětů, motivů a gest, ale i na tak konstitutivní momenty, jakým byl secesní ornament. Byla-li Praha jedním z nejvýznamnějších evropských center secesní kultury, pak ani hudba nemohla uniknout její vazbě: zněla v secesním prostředí Smetanovy síně, operní díla byla v Národním divadle hrána v secesních dekoracích, notová vydání byla secesně zdobena, nová díla předních pražských skladatelů vznikala v secesních interiérech, a jestliže se po Praze mluvilo o „seces-

²¹⁰ DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty*. Praha: Vyšehrad, 2013, s. 225.

²¹¹ BERKOVEC, Jiří: Josef Suk a evropské stylové proudy. *Hudební rozhledy*, roč. 39, č. 1, 1986, s. 46–48.

²¹² HOLZKNECHT, Václav: Dva sukovské večery. *Hudební rozhledy*, roč. 27, č. 3, 1974, s. 106.

²¹³ DOUBRAVOVÁ, Jarmila: Secesní rysy díla Josefa Suka. In *Česká hudba světa – svět české hudby. Sborník původních statí čs. a sovět. hudebních vědců k Roku české hudby*. Ed. Jiří Bajer, Praha: Panton, 1974, s. 138–150.

ním' typu moderní emancipované ženy, pak jím nebyla jen Růžena Svobodová, ale také Ema Destiniová. " „Secese v hudbě“ je tu navíc kladena do souvislosti s impresionismem, s ohlasem Debussyho a vlivem symbolismu i secese na jeho tvorbu.²¹⁴

Skepticky se staví k tomuto konceptu Zdeněk Nouza v článku *Josef Suk – a hudební secese?*.²¹⁵ Upozorňuje, že je třeba být velmi opatrný v navazování „krátkých spojení“ mezi uměleckými obory. V první řadě musíme rozlišovat mezi užším chápáním pojmu „secese“ ve smyslu ornamentálně-dekorativního umění přelomu 19. a 20. stol. a širším chápáním, které v sobě zahrnuje také související umělecké směry jako symbolismus, impresionismus i dekadenci. Charakteristika hudby přelomu století jako „secesní“ je adekvátní mnohem spíše v tom druhém smyslu, ale pak je otázkou, jestli ono souhrnné označení „secese“ není spíše zamlžení a matoucí nálepkování, které nevystihuje dobře šíři a hloubku celého onoho uměleckého proudu přelomu 19. a 20. stol. V každém případě přirovnání secesního ornamentu a dekorativismu ke stylovým prostředkům hudby je z rodu oněch sporných až násilných analogií, které jsou někdy kladeny mezi konkrétní výtvarné a hudební techniky, jako je například pojem „hudební pointilismus“ (technika barevných skvrn a její údajná analogie se způsobem instrumentace) nebo „hudební fauvismus“. Je to jedno z oněch „krátkých spojení“, před kterými varuje ve zmíněném článku Zdeněk Nouza. Pokud budeme hovořit například o Novákově nebo Sukově polyfonii, instrumentaci, architektonice skladeb apod., je třeba si jednak všimnout jejich původu čistě hudebního, a jednak si uvědomit jejich skutečnou estetickou a sémantickou funkci, a o to nám zde jde především.

Bohatost Sukova vyjadřování po stránce vedení linie ve smyslu melodickém, metrorytickém, harmonickém a dynamickém nemá ornamentální charakter a dekorativní funkci, snad jen u jeho barevné orchestrální instrumentace můžeme částečně a opatrně něco podobného připustit. Hovořit o „dekorativní melodické linii“ apod. je absurdní, pokud pomineme styly skutečně hudebně ornamentální, které byly nejtypičtější pro hudbu galantního slohu v 18. stol.; pokud už je řeč o galantním slohu, úzce s ním souvisí docela jiný hudební styl Sukovy doby – ohlas francouzských clavecinistů ve skladbách Debussyho a Ravela, který se Sukem nemá nic společného. Sukovo stylisticky bohaté hudební vyjadřování má funkci výrazovou, expresivní. Pro pochopení díla je třeba si uvědomit skutečný význam těchto vyjadřo-

²¹⁴ ČERNÝ, Jaromír, et al.: *Hudba v českých dějinách*. Praha: Editio Supraphon, 1983. Kap. Nová doba (1860–1938). Otázky stylu, s. 399–400.

²¹⁵ NOUZA, Zdeněk: Josef Suk – a hudební secese? In *Zprávy společnosti Josefa Suka*, č. 5 "Muzikologické dialogy". Praha: Společnost Josefa Suka, 1990, s. 50–59.

vacích prostředků, ke kterým Suk dospěl nikoli snahou o dekorativní, ve své podstatě objektivizující vnější efekt.

Holzknichtovy nespécifické syntetické pojmy „secesní přestylizovanost“ a „mimózovitá výlučnost“ je třeba nahradit popisem konkrétních rysů díla. Souvisí s nimi otázka invence, o které padla zmínka v kapitole o ohlasech díla – první houslista Sukova kvarteta Ivan Štraus se zmínil o názoru zahraničního kritika (nejmenovaného), že *Smyčcovému kvartetu č. 2* chybí dostatek výrazné vlastní invence.²¹⁶ Podobné tvrzení však těžko najde v partituře oporu. Ivan Štraus tento dojem přičítá monotematismu, ten jsme však v kapitole 3.1 vyvrátili. Podle Štrause může ubírat skladbě na kontrastech, kterých pak musí interpret docilovat expresivnějším provedením, Sukův kvartet sám o sobě však podle Štrause není vyostřený, ale obsahuje mnoho noblesy a jemnosti. Dovolím si však namítnout, že v kvartetu je mnoho kontrastů, jak mezi tématy různých nálad a zabarvení, tak uvnitř struktury mezi intervaly, rytmy apod., a že Sukova domnělá „bytosná jemnost“ je částečně mýtus – styl Sukova vrcholného období to svou expresivitou dokazuje. Na nutnost expresivní interpretace upozorňuje sám skladatel přednesovými pokyny v partituře.

V kvartetu nic není fádní a bezvýrazné; délka jednověťé skladby, zpracovávající až do konce tytéž motivy, může být přílišnou zátěží pro posluchačovu pozornost, ale motivy jsou plastické, zcela originálně stylizované, lyricky exponované i pikantně vyostřené; jejich tvary jsou zhuštěné, s výrazovým obsahem koncentrovaným na relativně malé plochy, které nemají nic společného s rozvleklostí. Skladba neobsahuje žádné prázdné výplně, vše organicky souvisí s tématy, ale není toho docíleno „zjevně“ suchou konstrukční prací, nýbrž v „riskantním“ volném, velmi svobodném proudu hudební fantazie.

Hodnotíme-li sílu invence, je třeba si uvědomit jednak charakter melodiky, který nemusí mít nic společného s navyklými melodickými útvary – složitá a nepravidelná struktura Sukovy melodiky je pro posluchačovu orientaci značně obtížná, a proto i nesnadno zapamatovatelná; a rovněž je třeba si uvědomit invenci v jiných složkách projevu, které jsou v hudbě tohoto období významově rovnocenné. Způsob, jakým Suk dovede pracovat s uvolněnou metroritmickou složkou, jaké dokáže utvářet barevné kombinace hlasů, proměny textury a faktury a jejich nevšední zvukové efekty, dynamická linie, svoboda a bohatost autonomně vedených hlasů v polyfonii a vynalézavost harmonických spojů, zvláštní výrazový a barevný charakter každé myšlenky (vzpomeňme např. na originální stylizaci menuetu ve střední části – viz příklad 9 v kapitole 3) – to vše svědčí o hudební fantazii, jakou se vyznačují pouze mistři velké-

²¹⁶ ŠTRAUS, Ivan: Nad komorní tvorbou Josefa Suka. *Opus musicum*, roč. 17, č. 8, 1985, s. 245–247.

ho formátu. Jsou to však prvky percepčně obtížné, a proto recepčně nevýhodné, a rovněž interpretačně, protože mají hráči o to obtížnější úkol. Tato náročnost díla je jistě jedním z důvodů, proč se nestalo běžným repertoárovým kusem.

Zásadní roli hraje v recepci také výrazová estetika. Suk vytvořil dílo, ve kterém krajně vystupňoval emocionální napětí ve skladbě, výraz subjektivní psychologie člověka, který se musel dlouho vyrovnávat s osudovými ranami. V kvartetu již bolestnou emocionalitu i karikuje a ironizuje. Kvartet tak staví posluchače před výraz plný vypětí s ironizujícím kontextem a s četnými expresivními zlomy, zcela protikladný k decentní eleganci francouzských impresionistických partitur. Tyto rysy přibližují dílo k expresionismu, jeho hranici však nepřekračují. Rostoucí výrazové napětí v Sukově tvorbě si už nevystačilo s konvenčním rejstříkem prostředků, je však stále vyjádřeno v rámci tradičního řádu tonality, tematického slohu, sonátové formy a terciové harmonie. Suk tuto formu nikdy nerozbije (proto nepřekračuje práh expresionismu), nýbrž ji napíná a komplikuje.

Reakce na tento styl byla už v Sukově době ze strany některých kritiků rozpačitá. Sukovu tvorbu po *Asraelu* nikdy nepochopil Josef Bartoš,²¹⁷ ale podobným způsobem se vyjádřil i Jaroslav Tomášek v brněnských Hudebních rozhledech o *Pohádce léta*.²¹⁸ Tito kritici, stejně jako Julius Korngold po vyslechnutí *Pohádky léta* (o jeho kritice se zmiňuje i sám Suk v jednom dopise)²¹⁹ měli pocit, že se Suk pod tlakem snahy o modernitu zbytečně vzdal toho, v čem spočívala přirozená krása jeho hudby, tedy měkce romantického výrazu, kterým okouzluje hudba k pohádce *Radúz a Mahulena* nebo symfonie *Asrael*. Spojili si jej staticky s jeho ranější vývojovou fází, ze které rostl v onu modernější zcela organicky.

Ve skutečnosti *Smyčcový kvartet č. 2* a ostatní velká Sukova díla tohoto období představují vrchol jeho tvůrčího potenciálu, který svou sdělností a náročností nutí k hlubší reflexi a přehodnocování pohodlných zvyklostí. Suk k němu dospěl autentickou a organickou cestou prohlubování vyjadřovacího rejstříku melodických hlasů, k jejichž volnému vedení a individualizaci přirozeně tíhl již od ranější tvorby.²²⁰ Vrátime-li se k Holzknechtově recenzi, zůstává vždy otevřena otázka, jaký si posluchač utvoří vztah k Sukovu uměleckému sdělení a k době, se kterou je spojeno – k době, kdy se v umění prostupovaly prvky subjektivismu, dekadence, symbolismu, impresionismu i expresionismu ve vysoce artistních kreacích. Na otáz-

²¹⁷ BARTOŠ, Josef: Josef Suk. *Smetana*, roč. 13, č. 9–10, 1924, s. 129–132.

²¹⁸ TOMÁŠEK, Jaroslav: Koncerty v Praze. *Hudební rozhledy*, roč. 2, č. 5, 1926, s. 81.

²¹⁹ VOJTĚŠKOVÁ, Jana, ed.: *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 87–89.

²²⁰ pregnantně tento Sukův vývoj popisuje Vladimír Helfert, viz: HELFERT, Vladimír: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Ed. František Hrabal. Praha: Supraphon, 1970. Kap. Česká moderní hudba, s. 230–234.

ku, jak působivé je Sukovo vyjádření a hudební myšlenky, si však musí nakonec vždy odpovědět sám. Jisté je, že styl, ke kterému Suk ve *Smyčcovém kvartetu č. 2* dospěl, se v nejvyšší míře zúročil v syntetickém orchestrálním díle, symfonické básni *Zrání*.

Závěr

Smyčcový kvartet č. 2 Josefa Suka, op. 31 (1910–11), vznikl ve skladatelově vrcholném tvůrčím období, kdy docházelo k maximálnímu růstu výrazového rozpětí, napětí a složitosti struktury v jeho skladbách. Dílo vzbudilo různé ohlasy, v české kritice většinou pozitivní, při prvním provedení v Berlíně však rozporuplné, protože překvapovalo svou neobvyklou výrazovostí. V pozdějších ohlasech se mísí úcta k umělecké úrovni tohoto náročného díla se skeptickými reflexemi jeho recepce a možného úspěchu u obecnstva. Skladba je jednovětá a složitým způsobem v sobě slučuje principy sonátového cyklu a celistvé věty v sonátové formě. Sukovo řešení tohoto problému je osobité, s rondovým spojením prvků scherza a volné věty, které rozšiřuje provedení, a s originálním závěrečným „valčíkovým“ provedením v rámci kody. Skladba je protkána spleť motivických vztahů, z velké části vycházejících z úvodních motivů díla. Výraz je velmi expresivní a složitý, stavba myšlenek asymetrická, metrorhythmika proměnlivá a nepravidelná, harmonie se kaleidoskopicky proměňuje a uvolňuje tak závislost na tonálních oporách, i když neopouští funkční tonalitu, hlasy jsou vedeny autonomně v bohaté volné polyfonii. V díle se pojí citové vypětí s ironií, humorem i klidnou, měkkou lyrikou, jakou přináší adagiové téma střední části.

V Sukově tvorbě má kvartet význam jednoho ze středobodů vrcholného tvůrčího období, protože odráží rozpětí výrazových prostředků, ke kterému Suk dospěl předchozími díly, ale přináší rovněž formové řešení stmelením složitého obsahu v jednolitý útvar. V tomto směru představuje studii k následujícím orchestrálním dílům, kterými Sukova tvorba vyvrcholila. Jednovětou formu již Suk předtím použil méně komplikované podobě ve *Fantazii g moll pro housle a orchestr*, která i výrazovou závažností předjímá Sukovu pozdější tvorbu. V české hudbě se tento kvartet ukazuje být ojedinělým dílem počátku 20. století, v progresivitě prostředků takřka bez konkurence mezi díly jiných českých skladatelů té doby. Při porovnání s významnými kvartety tehdejší evropské hudby se ukáže být zcela osobitým, nezávislým na kterémkoli cizím vzoru. V české i světové hudbě však zaujímá pozici krajní vývojové fáze epochy romantické, která již v době vzniku tohoto kvartetu končila. Jde o dílo, ve kterém se odráží vzácná tvůrčí fantazie a architektonický důmysl, ale interpretační i posluchačská obtížnost mu zabránila stát se rozšířeným repertoárovým kusem.

Resumé

Tato práce pojednává o *Smyčcovém kvartetu č. 2* Josefa Suka, jeho významu v Sukově tvorbě a jeho souvislostech s českou a světovou hudbou konce 19. a počátku 20. století. Práce zprvu rekapituluje historii vzniku díla, jeho ohlasy a recepci. Další kapitoly jsou věnovány analýze díla, určení jeho role v Sukově tvorbě a srovnání s významnými komorními díly české a světové hudby. Tato srovnání pomáhají pochopit místo díla i Sukovy tvorby obecně v hudbě přelomu 19. a 20. stol. Zjištěné poznatky jsou v závěru hodnoceny v souvislosti s recepcí skladby. Sukův *Smyčcový kvartet č. 2* se ukazuje být progresivním dílem postromantického období před nástupem avantgardních směrů 20. století.

Summary

The subject of this thesis is Josef Suk's String Quartet No. 2, its role among Suk's other works and its context with Czech and European music of the end of 19th and beginning of 20th centuries. At first, the thesis recapitulates a history of creation, reflections and reception of the work. Further chapters focus on an analysis of the work, definition of its role among Suk's other works and comparison to significant chamber works of Czech and European music. These comparisons help us understand what place this work, and Suk's works in general, takes in music of the end of 19th and the beginning of 20th centuries. At the conclusion, the findings are classified in the context of the reception of the work. Suk's String Quartet No. 2 turns out to be a progressive work of the post-Romantic era before appearance of avant-garde styles of 20th century.

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit behandelt das Streichquartett Nr. 2 von Josef Suk, seine Bedeutung bei der Bildung von Suk und seine Verbindungen mit der tschechischen und europäischen Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die Arbeit rekapituliert zunächst die Geschichte des Werkes, seine Beurteilung und Rezeption. Weitere Kapiteln sind der Analyse des Werkes

gewidmet, der Feststellung seiner Rolle innerhalb Suks Schaffen und dem Vergleich zu großen Kammermusikwerken der tschechischen und europäischen Musik. Dieser Vergleich soll zu einem besseren Verständnis der Stellung des Werkes und Suks Schöpfung im Allgemeinen im Rahmen von der Musik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhunderts helfen. Im Abschluss sind die Ergebnisse in dem Kontext von der Rezeption des Werkes bewertet. Suks Streichquartett Nr. 2 erscheint als ein progressives Werk der post-romantischen Zeit vor dem Aufkommen der Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts.

Seznam pramenů a literatury

ANDREASEN, Mogens Wenzel: Josef Suk: Music for String Quartet. In *příloha k CD Josef Suk: String Quartets 1 & 2 – Meditation*. Frederiksberg: Olufsen Records, 2004 (dostupné na: www.naxosmusiclibrary.com).

Anonymus: Emanuel Chvála o novém kvartetu J. Suka. *Hudební revue*, roč. 5, 1911–12, s. 300–301.

aš. [= Antonín Šilhan]: První večer komorní hudby. *Národní listy*, 18. 2. 1912, s. 3.

BARTOŠ, Josef: Josef Suk. *Smetana*, roč. 13, č. 9–10, 1924, s. 129–132.

BERKOVEC, Jiří: *Josef Suk (1874–1935). Život a dílo*. Praha: SNKLHU, 1956.

BERKOVEC, Jiří: *Josef Suk*. Praha: Editio Supraphon, 1968.

BERKOVEC, Jiří: Josef Suk a evropské stylové proudy. *Hudební rozhledy*, roč. 39, č. 1, 1986, s. 46–48.

BEK, Josef: *Impresionismus a hudba*. Praha: SHV, 1964.

BRADOVÁ, Ludmila, ed. – KUNA, Milan, ed.: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty, sv. 4 Korespondence odeslaná 1896–1904*. Praha: Editio Supraphon, 1995

ČERNÝ, Jaromír, et al.: *Hudba v českých dějinách*. Praha: Editio Supraphon, 1983.

DAVERIO, John: Schumann, Robert. *New Grove2, Vol. 22*, s. 775.

DEBUSSY, Claude: *Streichquartett. Quatour. Op. 10* [partitura]. Leipzig: Edition Peters, 1971.

Dějiny české hudební kultury 1890–1945, sv. I a II. Praha: Academia, 1972 a 1981.

DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty*. Praha: Vyšehrad, 2013.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila: Secesní rysy díla Josefa Suka. In *Česká hudba světu – svět české hudby. Sborník původních statí čs. a sovět. hudebních vědců k Roku české hudby*. Ed. Jiří Bajer. Praha: Panton, 1974, s. 132–137.

FRISCH, Walter: *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1997.

HAIMO, Ethan: *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. Cambridge: University Press, 2006.

HELFERT, Vladimír: Řeč prof. dr. Vladimíra Helferta. *Tempo*, roč. 13, č. 5, 1934, s. 131–135.

HELFERT, Vladimír: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Ed. František Hrabal. Praha: Supraphon, 1970. Kap. Česká moderní hudba, s. 230–234.

HOFFMEISTER, Karel: Jos. Suka Fantasie pro housle s průvodem orchestru. *Dalibor*, roč. 25, č. 7, 1903, s. 195.

HOFFMEISTER, Karel: Josef Suka symfonie „Asrael“. *Hudební revue*, roč. 1, č. 3, 4 a 5, 1908, s. 149–152, 193–196 a 259–262.

HOFFMEISTER, Karel: Jos. Suka nové smyčcové kvartetto. *Hudební revue*, roč. 5, č. 1, 1911, s. 6–11.

HOFFMEISTER, Karel: I. řádný koncert Čes. spolku pro komorní hudbu. *Hudební revue*, roč. 5, č. 5–6, 1912, s. 288–289.

HOFFMEISTER, Karel: *Josef Suk: Asrael, Pohádka léta, II. smyčcový kvartet. Rozbory Karla Hoffmeistera s notovými ukázkami*. Praha: Umělecká beseda, 1912.

HOFFMEISTER, Karel: Povaha tvorby Josefa Suka. *Listy Hudební matice*, roč. 3., č. 4, 1924, s. 125–130.

HOLZKNECHT, Václav: *Claude Debussy*. Praha: SNKLHU, 1958.

HOLZKNECHT, Václav: Dva sukovské večery. *Hudební rozhledy*, roč. 27, č. 3, 1974, s. 106.

HOLZKNECHT, Václav: *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha: Panton, 1984.

van den HOOGEN, Eckhardt: Josef Suk: Bilder eines Lebens mit Kammermusik. In *příloha k CD „Josef Suk: Complete Works for String Quartet.“* CPO/Deutschlandfunk 2014 [dostupné na: www.naxosmusiclibrary.com].

HOSTINSKÝ, Otakar: *Antonín Dvořák ve vývoji naší dramatické hudby*. Praha: Mojmír Urbánek, 1908.

HOSTINSKÝ, Otakar: *Hostinský o hudbě*. Praha: SHV, 1961.

JANEČEK, Karel: *Smetanova komorní hudba*. Praha: Supraphon, 1978.

JIRÁK, Karel Boleslav: XIV. koncert Čes. Filharmonie. In *Smetana*, roč. 3, č. 12, 1913, s. 142–143.

KNITTL, Karel: Kritika. *Dalibor*, roč. 19, č. 1–2, 1896, s. 2–3.

KVĚT, Jan Miroslav: Epilog, vrcholné dílo Josefa Suka. *Tempo*, roč. 13, č. 4, 1933, s. 97–104.

KVĚT, Jan Miroslav: Ke vzniku některých Sukových skladeb. Vznik cyklu „Životem a snem“. *Tempo*, roč. 13, č. 5, 1934, s. 154–158.

KVĚT, Jan Miroslav: Josef Suk. Život a dílo. In *Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky*. Ed. J. M. Květ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935.

KVĚT, Jan Miroslav, ed.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946.

LÉBL, Vladimír: *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964.

MIKODA, Bořivoj: *Smyčcové kvartety Josefa Suka*. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni. Umění. 6. Ed. Jan Wenig. Praha: SPN, 1968, s. 5–27.

NAVRÁTIL, Miloš: *Béla Bartók. Život a dílo*. Ostrava: Montanex, 2004.

NEJEDLÝ, Zdeněk: J. Suk: Asrael. *Pražská lidová revue*, roč. 3, č. 3, 1907, s. 75–76.

NEJEDLÝ, Zdeněk: Jos. Suka druhý kvartet op. 31. *Smetana*, roč. 2, č. 15, 1912, s. 214–215.

NEJEDLÝ, Zdeněk: Josefa Suka „Zrání“. *Smetana*, roč. 9, č. 1, 1918, s. 9–10.

NEJEDLÝ, Zdeněk: Druhý Kovařovicův koncert. In *Zdeněk Nejedlý: Kritiky (Den 1907 – 1909)*. Ed. Václav Pekárek. Praha: SNKLHU, 1954, s. 136–138.

NOUZA, Zdeněk: Josef Suk – a hudební secese? In *Zprávy společnosti Josefa Suka*, č. 5 "Muzikologické dialogy". Praha: Společnost Josefa Suka, 1990, s. 50–59.

NOUZA, Zdeněk – NOVÝ, Miroslav: *Josef Suk. Tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005.

NOVÁK, Vítězslav: *Smyčcový kvartet D dur pro dvoje housle, violu a violoncello, op. 35* [partitura]. Praha: SNKLHU, 1959.

NOVÁK, Vítězslav: *Trio quasi una Ballata pro housle, violoncello a klavír, op. 27* [partitura]. Praha: SNKLHU, 1960.

NOVÁK, Vítězslav: *O sobě a o jiných*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1970.

PIČMAN, Otomar: *Lidská tvář Josefa Suka*. Ed. Vladimír Janovic. Benešov: Město Benešov, 2002 [napsáno 1974].

PÍCHA, František: Sukův polytematismus. *Česká hudba*, roč. 37, č. 6, 1935, s. 70.

RAVEL, Maurice: *Quatuor pour instruments à cordes* [partitura]. Paris: Durand, 1910.

SÁDECKÝ, Zdeněk: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966.

SCHNIERER, Miloš: Roviny sukovského poznání. *Opus musicum*, roč. 17, č. 8, 1985, s. 239–243.

SCHÖNBERG, Arnold: *Streichquartett No. 1* [partitura]. Leipzig: Ernst Eulenburg [rok neuveden].

SMETANA, Bedřich: *Z mého života. Smyčcový kvartet č. 1 e moll* [partitura]. Ed. F. Bartoš, J. Plavec a K. Šolc. Praha: Bärenreiter Urtext, 2008.

SMETANA, Bedřich: *Smyčcový kvartet č. 2 d moll* [partitura]. Ed. F. Bartoš, J. Plavec a K. Šolc. Praha: Bärenreiter Urtext, 2008.

SUK, Josef: *Epilog. Symfonická skladba pro orchestr za účasti velkého a malého smíšeného sboru, sopránového, barytonového a basového sóla. Op. 37* [partitura]. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1939.

SUK, Josef: *Fantasie pro housle a orchestr, op. 24. Klavírní výťah* [partitura]. Ed. Karel Šolc. Praha: SNKLHU, 1961.

SUK, Josef: *Zrání. Op. 34. Symfonická báseň pro velký orchestr. Partitura*. Ed. Karel Šrom. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1967.

SUK, Josef: *Pohádka léta, op. 29* [partitura]. Ed. Karel Šrom. Praha: Editio Supraphon, 1974.

SUK, Josef: *Smyčcový kvartet č. 1 B-dur* [partitura]. Ed. Zdeněk Nouza. Praha: Bärenreiter Urtext, 2012.

SUK, Josef: *Smyčcový kvartet č. 2* [partitura]. Ed. Zdeněk Nouza. Praha: Bärenreiter Urtext, 2015.

SUK, Josef: *Životem a snem*. Ed. Jarmila Gabrielová. Praha: Bärenreiter Urtext, 2015.

SVOBODOVÁ, Marie: *Josef Suk – tematický katalog*. Jinočany: H & H, 1993.

ŠOUREK, Otakar: *Dvořákovy skladby komorní*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.

ŠTĚPÁN, Václav: Kompoziční technika Josefa Suka v posledním období. *Hudební revue*, roč. 7, č. 4–5, 1914, s. 173–183.

ŠTĚPÁN, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.

ŠTRAUS, Ivan: Nad komorní tvorbou Josefa Suka. *Opus musicum*, roč. 17, č. 8, 1985, s. 245–247.

ŠTRAUS, Ivan: Interpretace Sukových komorních skladeb. In *Zprávy společnosti Josefa Suka*, č. 5 "Muzikologické dialogy". Praha: Společnost Josefa Suka, 1990, s. 50–59.

ŠTRAUSOVÁ, Michaela, ed.: *Stezky po krajině Josefa Suka*. Praha: Divadelní ústav, 2004.

TALICH, Václav: Josefa Suka „Zrání“. *Hudební revue*, roč. 12, č. 1, 1918, s. 1–8.

TOMÁŠEK, Jaroslav: Koncerty v Praze. *Hudební rozhledy*, roč. 2, č. 5, 1926, s. 81.

VOJTĚŠKOVÁ, Jana, ed.: *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005.

VOLEK, Jaroslav. Koncert ze skladeb A. Dvořáka a J. Suka. *Hudební rozhledy*, roč. 7, č. 13, 1954, s. 575–576.

VOLEK, Jaroslav: *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988. Kap. Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka, s. 243–255.

VOMÁČKA, Boleslav: *Josef Suk. Nástin života a díla se seznamem skladeb a podobiznou*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922.

VRATISLAVSKÝ, Jan: *České kvarteto*. Praha: Supraphon, 1984.

VYSLOUŽIL, Jiří: *Hudební slovník pro každého II*. Vizovice: Lípa, 1999.

WALKER, Alan: Liszt, Franz [Ferenc]. *New Grove2*, Vol. 14, s. 684–688.

ZICH, Otakar: Josef Suk: „Pohádka léta“. *Smetana*, roč. 1, č. 11, 1911, s. 175–177.