

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA MUZIKOLOGIE

Symfonie E dur, op. 14. Josefa Suka

Bakalářská práce

Nela Unruhová, Dis.

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Martina Stratilková, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně na základě citované literatury.

V Olomouci, dne

Nela Unruhová

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucí mé práce Mgr. et. Mgr. Martině Stratilkové, Ph.D. za cenné rady, připomínky, vstřícnost a pomoc při výběru literatury.

OBSAH

Úvod	5
Stav bádání	6
1. Kontext vývoje hudebního žánru „symfonie“	11
1.1 Koncepce symfonie dnešního významu a její formy	11
1.1.1 Formy symfonie	16
2. Nástin situace v Českých zemích v 19. století	17
2.1 Symfonická tvorba českých skladatelů	20
3. Skladatelská osobnost Josefa Suka – život a dílo	23
3.1 Josef Suk skladatel	25
3.2 Tvůrčí období Josefa Suka	30
3.2.1 Raná tvorba	30
3.2.2 Radúzovské období	31
3.2.3 Vrcholné období	33
3.3 Kontext vzniku Symfonie E dur, op. 14 Josefa Suka	35
4. Analýza Symfonie E dur, op. 14	39
4.1 I. věta, Allegro, ma non troppo	40
4.1.1 Expozice	41
4.1.2 Provedení	48
4.1.3 Repríza	49
4.2 II. věta Adagio	50
4.2.1 Díl A	51
4.2.2 Díl B	53
4.2.3 Díl A'	54
4.3 III. věta Allegro vivace	55
4.3.1 Díl A	57

4.3.2	Díl B	60
4.3.3	Díl A'	61
4.4	IV. věta Allegro	62
4.4.1	Expozice.....	63
4.4.2	Provedení	66
4.4.3	Repríza	67
4.4.4	Koda.....	68
	Závěr	69
	Resumé	71
	Summary	72
	Bibliografie	73
	Seznam obrazové přílohy	76
	Anotace	77

Úvod

Pro svou bakalářskou práci jsem si vybrala analýzu Sukovy *Symfonie E dur, op. 14* z jeho raného tvůrčího období. Ač vznikla v Sukově poměrně mladém věku, obsahuje již znaky vyzrálého skladatele. Po zhodnocení literatury zabývající se touto symfonií jsem také čerpala poznatky z některých titulů zkoumajících vývoj žánru „symfonie“. Odborných knih, které uvádějí vznik a vývoj tohoto žánru, je nespočet, proto výběr jen některých z nich. Další kapitola je věnována kontextu vývoje hudebního žánru „symfonie“ se zaměřením na období 19. století, do kterého spadá i Sukova symfonie. Nastíním i okolnosti hudebního života té doby v Českých zemích včetně české symfonické tvorby. Třetí kapitola obsahuje stručnou biografii Josefa Suka s charakteristikou jeho kompozičního stylu a výčtem děl.

Stěžejní a nejrozsáhlejší kapitolou mé práce je samotná analýza *Symfonie E dur*. Pro rozbor použiji hledisko motivicko-tematické, tektonické s aspekty harmonického vývoje, dále budu sledovat kinetické složky jako tempo, metrum, rytmus, agogiku, hybnost; zkoumat jednotlivé stránky instrumentace a také dynamické prvky. V této symfonii je zřejmý dvořákovský odkaz spolu se Sukovou lyričností a zároveň i novoromantickou dramatičností.

Stav bádání

Josef Suk zkomponoval *Symfonii E dur, op. 14* v letech 1897–1899, tedy v období, kdy již měl za sebou některá úspěšná díla jako *Dramatická ouvertura, op. 4* pro orchestr, *Serenáda Es dur, op. 6* pro smyčcový orchestr, *Klavírní skladby, op. 7* či *Smyčcový kvartet č. 1 B dur, op. 11*. V té době prožíval také velmi šťastné chvíle v osobním životě. Rozepsané dílo na čas odložil kvůli nabídce komponování hudby k dramatické pohádce Julia Zeyera *Radúz a Mahulena*, kterou dokončil v roce 1898. V symfonii jsou patrné vlivy této scénické hudby, jak si ukážeme později. Premiéra symfonie zazněla v podání České filharmonie 25. listopadu 1899 pod taktovkou Oskara Nedbala. V *Daliboru roč. XXI.* z roku 1899 byl otisknut článek Karla Hoffmeistera, v němž je toto dílo hodnoceno jako „[...] mužné, hotové, silné dílo, vysoce výrazné ve svém myšlenkovém materiálu, jisté v rozvrhu i formě, jisté v ovládnutí aparátu. [...]“.¹ Hoffmeisterova kritika resumuje dílo jako velmi vydařenou Sukovu symfonickou prvotinu tíhnoucí k přírodě: „[...] Allegro (Scherzo ve 2/4), kde mihají se elfi a satyři a centauři v širých, temně zelených hvozdech, plných ohnivých květů. [...]“.² Srovnává skladbu s předešlým *Radúzem a Mahulenou*, kde podle něj Suk již naznačil svou cestu v orchestrální hudbě. Ačkoli symfonie nevyznívá jako ryze národní hudba, autor článku označil vedlejší myšlenku v samotném finále čtvrté věty za „skoro národní“.³

Nejobsáhlejší publikace o Josefu Sukovi, kniha J. M. Květa z roku 1935, *Josef Suk, život a dílo, studie a vzpomínky*, představuje detailní Sukovu biografii a nabízí také poměrně podrobné informace o Sukových skladbách. *Symfonii E dur* zde Květ věnoval téměř čtyři

¹ HOFFMEISTER, K.: Koncerty v Praze. První letošní koncert české Filharmonie. In: *Dalibor*, 1899/XXI, s. 349.

² Tamtéž, s. 349.

³ Tamtéž, s. 349.

strany, které přibližují kontext vzniku skladby a obsahují také stručnou analýzu z hlediska formového, dynamického, částečně také harmonického a instrumentačního. „Sukův úmysl podati v symfonii E-dur dílo dokonalého klasického slohu, se zdařil úplně. Je to viděti z toho, že pro dokonalou její formu byl mu vytýkán jeho nepříteli konzervatismus.“⁴ Květ sestavil bezesporu nejpodrobnější spis o Sukovi, který v tomto směru dosud nebyl překonán.⁵

Mirko Očadlík v knize *Svět orchestru* (1962) píše o Sukově symfonii: „A tak Suk, dvacetiletý, se připravuje ke kompozici symfonie, když byl už předtím pracemi komorními vyjádřil svou tvůrčí zdatnost a schopnost“.⁶ Očadlík rozebírá symfonickou skladbu z hlediska formy s vytyčením jednotlivých témat, okrajově se dotýká také instrumentace. Kromě analýzy Symfonie zde nalezneme rozborů dalších skladeb, v kratším komentáři je také charakterizován Sukův kompoziční styl.

Svět orchestru 20. století, I. díl Miloše Schnierera z roku 1995 také přináší analýzu některých Sukových děl. Symfonie E dur je ovšem pouze zmíněna v kontextu biografie: „Suk však cítil potřebu napsat symfonii. [...] Symfonie neřeší problémy. Ale není také výrazným lyrickým titulem jako připomenuté klavírní skladby (*Klavírní skladby, op. 7*, pozn. autora) nebo hudba k Radúzovi“.⁷ K symfonii je připsána drobná analytická poznámka, ale samostatný komentář jí není věnován.

Drobnější publikace Jiřího Berkovce *Josef Suk* (1968) podává stručné informace o tom, jakou námahu musel Suk vynaložit při komponování dílčích vět symfonie.

Knih *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století* (2002) Miroslava K. Černého obsahuje zhuštěné informace o Josefu Sukovi, z jehož tvorby se soustředí uje

⁴ KVĚT, J. M.: *Josef Suk, život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 114.

⁵ Tamtéž, s. 110–115.

⁶ OČADLÍK, M.: *Svět orchestru*. Praha: Panton, 1962, s. 361.

⁷ SCHNIERER, M.: *Svět orchestru 20. století I*. Brno: M a M, 1995, s. 244.

na symfonii Asrael. Symfonii E dur věnuje pouze zmínku o tom, že: „[...] byla celkem tradiční a obsahovala některé postupy ovlivněné symfoniemi Dvořákovými“.⁸

Publikace *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. díl* (1972) věnuje Sukovi jednu kapitolu, v níž je zmiňována Symfonie E dur jako skladba „[...] ještě silně stojící pod vlivem Dvořákovým i Brahmsovým“.⁹

Zdeněk Sádecký v knize *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka* (1966) připomíná Sukovu symfonickou prvotinu v kontextu se vznikem scénické hudby k pohádce Radúz a Mahulena. Součástí této publikace je však i pozoruhodný dopis adresovaný Otakaru Šourkovi z 25. 5. 1921, v němž zmiňuje symfonii, která Sukovými slovy „[...] jde jaksi mimo mé tvoření [...]“.¹⁰ Stejný dopis je taktéž otisknutý v časopise *Tempo 1934/XIII* spolu s článkem Otakara Šourka, jenž nese název *Josef Suk o svém tvůrčím vývoji*. Časopis *Tempo* obsahuje několik článků a studií věnovaných na počest 60 narozenin Josefa Suka. V dopise Otakaru Šourkovi je zaznamenán retrospektivní pohled skladatele na jeho rané skladby: „[...] když jsem od počátku rozebral své dílo, uvědomil jsem si konečně, že tato díla, která nejdou z nitra, vpadají vždy v dobu jakési nespokojenosti, kdy jsem hledal a ve svém nitru nenalézal – proto jsou více zevnější, než citová“.¹¹ Suk si v té době uvědomoval potřebu zdokonalit se ve formě, instrumentaci a kontrapunktu. Spolu se studiem děl klasiků i romantiků (včetně Brahmsa) se tak zrodila dokonalá forma symfonie: „[...] divím se sám, jak je to vše přesné... ale tato přesnost je hlavní ctností toho díla. (Až na scherzo později připsané)“.¹²

Abychom mohli definovat hudební žánr „symfonie“ a popsat jeho vývoj (s ohledem na dobu vzniku Symfonie E dur), čerpáme z významných lexikonů: *Slovník české hudební*

⁸ ČERNÝ, M., K.: *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, s. 108.

⁹ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945: Díl I: 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 155.

¹⁰ SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966, s. 18.

¹¹ ŠOUREK, O.: Josef Suk o svém tvůrčím vývoji. In: *Tempo 1934/XIII*, s. 143.

¹² Tamtéž, s. 145–146.

kultury (1997), *Dějiny české hudební kultury 1890-1945, I. díl* (1972), *II. díl* (1981). V *Dějínách české hudební kultury, I. díl* je věnována jedna podkapitola orchestrální tvorbě. V krátkosti nastiňuje situaci v českých zemích včetně stěžejních představitelů symfonické tvorby.¹³

Pro porozumění Sukově symfonické tvorbě je dále relevantní produkce, zabývající se hudebním žánrem symfonie a kompozičním stylem Josefa Suka, zejména ve vztahu k orchestrální tvorbě či k době vzniku *Symfonie E dur*. Tak lze zmínit základní přehledovou literaturu o symfonii – encyklopedické publikace *The New Grove Dictionary of music and musicians* vol. 18. (2001), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*¹⁴, 12. Bände (1965) a *Brockhaus Riemann: Musik Lexikon R-Z, 4. Bände* (1992). O vývoji symfonie pojednává také publikace Louise Cyelerové *The Symphony* (1973) či cenná práce Carla Dahlhause *Nineteenth-Century Music* z roku 1989.

Četné studie nastiňují charakteristiku Sukova kompozičního stylu dílčím způsobem. Například Vladimír Karbusický zkoumal podobnosti a odlišnosti mezi Sukem a Mahlerem (např. společná láska k lidové hudbě spojená s láskou k přírodě, také i fakt, že nesložili operu apod.). Nejvíce zmiňuje Sukovu veleúspěšnou skladbu *Radúz a Mahulena*, kde zazní jeho motiv smrti, jenž „[...] je sémantém symfonické hudby 19. století, jehož služeb používá také Gustav Mahler“.¹⁵ Z Mahlerových skladeb vystihuje autor *Píseň o zemi* a dává ji do kontextu se Sukovým *Asraelem*: „Dílo vyznívá jako „oněmění“ s jednoduše traktovaným C dur akordem; tedy žádné zjasnění, žádná teatralizace, [...] Těchto pět vět dává dílu mahlerovský rozměr, na Mahlera upomíná také karikování smutečního pochodu“.¹⁶ Jaroslav Volek vylíčil

¹³ LÉBL, V. – LUDVOVÁ, J. – RISINGER, K.: Orchestrální tvorba. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945: Díl I: 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 177–178.

¹⁴ Dále jen MGG.

¹⁵ KARBUSICKÝ, V.: Josef Suk a Gustav Mahler. In: *Opus musicum* 1990/8, s. 245–251, zde s. 245.

¹⁶ Tamtéž, s. 246.

vzájemné působení a ovlivňování osobností Antonína Dvořáka a Josefa Suka.¹⁷ Vztah mezi Sukem a Helfertem popisuje Rudolf Pečman: „Byli prý nepřátelé. [...] Titul čestného doktora obdrželi Josef Suk, [...] Suka k promoci navrhl V. Helfert, [...]“.¹⁸ Z toho vyplývá, že i přes počáteční „boje proti Dvořákovi“ Helfert změnil na Suka názor a poznamenal, že Suk „vede kulturu české hudby k další výši“.¹⁹

Uvedená literatura, zabývající se Symfonií E dur, není příliš obsáhlá. Drtivá většina prací totiž skladbu pouze zmiňuje ve výčtu děl a dosud neexistuje specializovaná literatura. Přitom s ohledem na rozsah díla a kompoziční zralost mladého Suka je žádoucí analýza, jež by komplexněji dílo charakterizovala a vyhodnotila v kontextu Sukovy, resp. dobové tvorby.

¹⁷ VOLEK, J.: Harmonické „lahůdky“ Antonína Dvořáka. In: *Opus musicum* 1983/XV, s. 71–79

¹⁸ PEČMAN, R.: Helfert a Suk. In: *Opus musicum* 2007/2, s. 10–13.

¹⁹ Tamtéž, s. 13.

1. Kontext vývoje hudebního žánru „symfonie“²⁰

1.1 Koncepce symfonie dnešního významu a její formy

Ke stabilizaci symfonie dnešního pojetí došlo v 18. století. Jedná se o skladbu pro orchestr vážného obsahu a většího rozsahu, která je koncipována jako sonátový cyklus o čtyřech větách. Předchůdce symfonie byla třívětá skladba, italská *sinfonia*. Původně byla symfonie třívětá, což souvisí s formou italské *sinfonie*. K utváření formy symfonie přispěli Giovanni Battista Sammartini (dochovalo se kolem sedmdesáti jeho „sinfonií“; Sammartini je považován za spojovací článek mezi italskou barokní operou a předklasicismem)²¹, představitelé mannheimské školy, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart a další. Přitom za skutečného tvůrce „klasické symfonie“ je považován J. Haydn, jehož 104 symfonií naznačuje způsob využití rozmanitých kompozičních možností, včetně polyfonních technik fugy, kánonu apod. V roce 1765 založil úzus čtyřvětého členění symfonií.²² Nutno podotknout, že čtyřvětý symfonický cyklus znala již Mannheimská škola; Haydn pouze tuto formu stabilizoval.²³ Klasický sonátový cyklus má uspořádání: I. věta - Allegro (sonátová

²⁰ Pojem „symfonie“ pochází z řeckého slova *symfōnia* a znamená „shoda“, „harmonie“ nebo „souzvučnost“. V latině tento termín představoval konsonanci, přičemž existoval i útvar *symphonia*. Odtud se přejaly tvary do italštiny - *sinfonia*, do němčiny - *Symphonie* či *Sinfonie*, do francouzštiny - *symphonie* a v českém jazyce se ujala *symfonie*. Od dob antického Řecka se významy tohoto pojmu lišily; jako název hudebních nástrojů, označení pro interval kvarty, kvinty a oktávy nebo tzv. harmonie sfér. Stejně tak v středověku představoval termín *symphonia* nejen konsonanci, tedy kvartu, kvintu a oktávu v jednohlasé i vícehlasé hudbě, ale i obecně označení pro hudbu nebo pro vokální a instrumentální skladby. Renesance znala pojmy *symphoneta* a *symphonista*, které se používaly ve významu skladatele. V 15. a 16. století se užívalo „symfonie“ (it. *sinfonia*) jako všeobecné označení pro hudbu i pro různé instrumentální a vokální skladby. Například představitel Benátské školy Giovanni Gabrieli nazval svou dvoudílnou sbírku duchovních písní *Symphoniae sacrae* z let 1597 a 1615, stejně tak i jeho žák Heinrich Schütz vydal tři díly *Symphoniae sacrae* z let 1629, 1647 a 1650. V 17. století byl termín *sinfonia* uplatňován jako předehra italského typu, ale i jako jiné druhy orchestrálních skladeb (viz TROJAN, J. – PAVLÍČKOVÁ, J. – HAVLÍK, J.: Symfonie. In: FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. a kol.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 897).

²¹ ČERNÝ, M., K.: *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, s. 13-14.

²² Brockhaus Riemann: *Musik Lexikon R-Z, 4. Bände*. Mainz-München: Piper-Schott, 1992, s. 217.

²³ ČERNÝ, M., K.: *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, s. 30.

forma); II. věta - Andante (velká písňová forma); III. věta – Moderato (velká písňová forma složená); IV. věta – Allegro (velké nebo sonátové rondo). Převážná většina symfonií 18. století byla komponována v durové tónině do čtyř křížků či třech bé – rané symfonie byly koncipovány pro smyčcové nástroje s continuum, proto volba takovýchto snadno čitelných a hratelných předznamenání. Kolem roku 1730 se ustálil orchestr ve složení smyčců, dvojice lesních rohů a někdy i hoboju. Později byl orchestr doplněn o flétny, trubky, tympány a klarinety až v padesátých letech. Fagoty se pojímaly spíše jako koncertantní nástroje.²⁴

Postupem času se symfonie stala nejvýznamnějším hudebním druhem a vytvořila instrumentální protipól opery. Podílelo se na tom postupné vyhraňování orchestrální složky v operách díky rozšiřování jejich instrumentálních částí (předehry, mezihry apod.) a také díky zvětšování orchestru (což zase souvisí s postupným zdokonalováním hudebních nástrojů). Zvláště Mozartova důsledná propracovanost pozvedla symfonická díla k vrcholům tehdejší hudby. Na rozdíl od Haydnových symfonií jsou ty Mozartovy výrazněji chromatičtější, zpěvnější a s výraznějšími tématy, což je způsobeno italským vlivem a získáváním nových hudebních poznatků ze svých koncertních cest.²⁵

Od dob L. van Beethovena dostávaly symfonie nový rozměr co do závažnosti obsahu, rozšíření počtu vět a vokálně-instrumentálního pojetí. Charakteristickým rysem ryzí „romantické symfonie“ bylo mimo jiné také komponování tohoto žánru z vlastního skladatelova popudu, tedy ne na objednávku.²⁶ Skladatelé dřívější doby nebývali příliš svobodnými umělci (vyjma Mozarta, který se později vzepřel salzburskému arcibiskupovi). Beethovenův romantický duch se uplatnil také v zařazení Scherza, jež nahradilo původní

²⁴ LARUE, J. - WOLF, E., K.: Symphony. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. 18.* (ed. by SADIE, S.). Oxford University Press, 2001, s. 439.

²⁵ ČERNÝ, M., K.: *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, s. 38–39.

²⁶ Tamtéž, s. 47.

taneční Menuet. Již jeho *III. symfonie „Eroica“* z počátku 19. století ohlašuje příchod nového směru – romantismu.²⁷ Beethoven naplno projevil svůj osobitý kompoziční styl v *VI. symfonii F dur, op. 68* z roku 1808, když sonátový cyklus koncipoval jako pětivětý. Rozšiřování sonátového cyklu se později, zejména na sklonku 19. a 20. století, stalo poměrně častým postupem. Beethoven dokončil svou proslulou *IX. symfonii d moll, op. 125* v roce 1824, tedy ve stejném roce, jako se narodil zakladatel české národní hudby, Bedřich Smetana. Ideály přátelství a rovnosti mezi lidmi obsažené v Schillerově textu se spolu s myšlenkami hnutí Sturm und Drang staly inspiračními zdroji pro mnoho hudebních skladatelů 19. a potažmo 20. století.²⁸

O růstu symfonického orchestru a konceptu komponování monumentálního stylu 19. století píše i Dahlhaus (viz *Nineteenth-Century Music*, 1989). Skladatelé byli ovlivňováni aktuálními společenskými situacemi, dobovou estetikou, inspirovali se mimohudebními náměty (malířství, literatura) a tyto náměty se pak nejvíce uplatnily v programních symfoniích (např. Berliozova *Fantastická symfonie*) nebo také v pozdějších symfonických básních. Franz Liszt začal používat označení „symfonická báseň“ roku 1854. Inspiračními zdroji byla často také literární díla (například Shakespearova, Goethova, H. Heine, Eichendorfova, Byronova (viz symfonie *Manfred* P. I. Čajkovského) apod.²⁹

Díky Franzi Schubertovi pronikla do symfonií písňová melodika, zvláště v symfonii *h moll „Nedokončené“* z roku 1822 a v symfonii *C dur „Velké“* z let 1825–1828. Schubert hledal inspiraci u Mozarta, Beethovena i Rossiniho. *Nedokončená symfonie* má v první větě tři témata vyznačující se nápadnou písňovou charakteristikou. Felix Mendelssohn-Bartholdy

²⁷ HRADECKÝ, E.: *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: SNKLHU, 1960, s. 123. V této symfonii je patrný mimohudební obsah daný historickým kontextem s Velkou francouzskou revolucí.

²⁸ ČERNÝ, M., K.: *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, s. 53–55.

²⁹ VYSLOUŽIL, J. – PAVLÍČKOVÁ, J.: Symfonická báseň. In: FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. a kol.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 895.

zkomponoval pět symfonií v letech 1824–1842, Robert Schumann má čtyři symfonie ze svého vrcholného tvůrčího období z let 1841–1853. Jeho *III. symfonii Es dur „Rýnskou“* z roku 1850 považoval Richard Wagner ve svém spise *Opera a Drama* za vrcholné dílo na poli absolutní hudby, po němž následovala „smrt symfonie“. Do popředí se na čas dostala symfonická báseň, ale symfonie opět získala své postavení v 70. a 80. letech 19. století, což Dahlhaus označil jako „druhý věk symfonie“.³⁰ I Otakar Šourek v knize *Dvořákovy symfonie* uvádí, že si symfonie prošla krizí po Beethovenovi a Schubertovi. Beethoven završil svou symfonickou tvorbu IX. symfonií, kde naznačil směr vývoje spojením hudby a poezie. Výše uvedený názor, že „symfonie je mrtvá“, se ukázal být mylným, a díky skladatelským osobnostem jako César Franck, Anton Bruckner, Alexandr P. Borodin, Camille Saint-Saëns, Petr I. Čajkovský, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich apod. se symfonie stala opět aktuální a žádanou.³¹

Hector Berlioz zkomponoval v roce 1830 *Fantastickou symfonii s podtitulem Epizoda ze života umělcova*, kde uplatnil idée fixe jako propojovací prvek celé kompozice. V padesátých letech 19. století se dostal do popředí programní symfonismus, což dospělo téměř až k „vytlačení“ symfonie (coby typu absolutní hudby) ve prospěch symfonické básně (coby typu programní hudby).³² Již zmíněný Franz Liszt dospěl v druhé polovině 19. století k nové formové analogii symfonie – k symfonické básni (z jeho celkem třinácti symfonických básní uvedu jako příklad *Co slyšíme na horách*, *Tasso* či *Ideály*). Jeho dvě programní symfonie – *Faustovská* a *Dantovská* – navazují na romantický programní typ H. Berlioze. Johannes Brahms má čtyři symfonie z let 1876–1885. Navrátil se ke klasicko-romantickým

³⁰ DAHLHAUS, C.: *Nineteenth-Century Music* (trans. J. Bradford Robinson), Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989, s. 265.

³¹ ŠOUREK, O.: *Dvořákovy symfonie*. Praha: HMUB, 1943, s. 12–13.

³² Tamtéž, s. 157.

tendencím s akcentací tematického materiálu a také se snažil zkombinovat zvukovost komorní hudby s velkolepou formou.³³

Tato doba přinesla i nové nazírání na to, ke komu se symfonická tvorba obrací – od buržoazní společnosti přešla k jednotlivému posluchači.³⁴ Hledaly se nové možnosti zvukovosti a barevnosti instrumentace.

Vliv Richarda Wagnera na útvar symfonie je výrazný. Ačkoli složil jen jednu symfonii – *C dur* z roku 1832, jeho význam tkví především v mohutné orchestraci, užívání leitmotivů a v oblasti harmonie. César Franck napsal *Symfonii d moll*, která obsahuje leitmotivy i wagnerovskou orchestraci. Devět Brucknerových symfonií prozrazuje jak wagnerovský vliv (leitmotivy, tristanovská harmonie), tak i beethovenovský (čtyřvětý klasický cyklus, zvukomalba). U Petra I. Čajkovského, vyrůstajícího z tradic lidové písně a romansů, pozorujeme dvojpólovost symfonií (ve smyslu absolutní – programní). Zkomponoval šest symfonických děl 60.–90. let 19. století a symfonii *Manfred*, jež se považuje spíše za symfonickou báseň.³⁵

Někteří autoři, například M. K. Černý, označili za dovršitele romantické symfonie Gustava Mahlera. Mahler zkomponoval devět symfonií (desátá zůstala pouze torzem), v nichž uplatnil vokální složku, lidové prvky, specifická formová řešení i mohutnou orchestraci.³⁶

³³ ČERNÝ, M., K.: *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, s. 68–78.

³⁴ DAHLHAUS, C.: *Nineteenth-Century Music* (trans. J. Bradford Robinson), Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989, s. 269.

³⁵ TROJAN, J. – PAVLÍČKOVÁ, J. – HAVLÍK, J.: Symfonie. In: FUKAČ, J. - VYSLOUŽIL, J. a kol.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 899.

³⁶ ČERNÝ, M., K.: *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, s. 99–106.

1.1.1 Formy symfonie

V klasicismu ustálená podoba symfonie se nestala dogmatickým schématem, nýbrž procházela různými modifikacemi – již v Mozartově třívěté *Symfonii D dur*. Dokládají také dvouvěté symfonie – *VIII. symfonie Es dur* G. Mahlera, Lisztova *Faustovská symfonie* (uplatněn i tenor a mužský sbor) nebo *Symfonie d moll* C. Francka. Pětivětou symfonií má L. van Beethoven (*Symfonie č. 6 F dur*), H. Berlioz (*Fantastická symfonie*), či J. Suk (*Asrael*).

Součástí symfonické hudby se stává i vokální složka, např. *IX. symfonie* L. van Beethovena s finální vokální větou, která navíc obsahuje reminiscenční prvky předchozích instrumentálních vět působící jako propojovací mechanismus jednotlivých kontrastních částí.³⁷ Vokální složka je hojně využívána v symfoniích G. Mahlera: *II. symfonie c moll pro soprán, alt a smíšený sbor*; *III. d moll* pro alt, chlapecký a ženský sbor (je dokonce šestivětá), *IV. G dur pro soprán* či *VIII. symfonie Es dur pro osm sólistů, dva smíšené a jeden chlapecký sbor*.

Ve zmínce o zvláštních formách symfonie stojí za povšimnutí i *Romeo a Julie* H. Berlioze z roku 1839 s podtitulem „dramatická symfonie“. Představuje sloučenou formu symfonie, opery a kantáty.³⁸ Existoval i typ tzv. koncertantní symfonie. Tento hudební druh se od koncertu liší významným prosazením orchestru a bývá dvou- nebo třívětý. Jako příklad uvádím Mozartovu *Koncertantní symfonii pro housle a violu* nebo symfonii pro orchestr a sólovou violu *Harold v Itálii* od H. Berlioze. Oproti prosté symfonii přináší podstatný podíl sólistické složky.

³⁷ JANEČEK, K.: *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968, s. 207.

³⁸ KOLÁŘ, R.: Zjevil se jako ohnivý meteor Hector Berlioz. In: HRČKOVÁ, N.: *Dějiny hudby V: Hudba 19. století*. Praha: Ikar, 2011, s. 162.

2. Nástin situace v Českých zemích v 19. století

České země byly v období klasicismu pod vlivem rakouské monarchie, tudíž zde ještě nelze mluvit o ryze české národní hudbě. Právě díky germanizaci, náboženskému útlaku a špatným sociálním podmínkám mnoho českých hudebních skladatelů emigrovalo do ostatních zemí Evropy. Hudba se v hojné míře podmaňovala náboženským účelům, ale byla také provozována na aristokratických sídlech. Přesto řada šlechtických kapel musela být zrušena kvůli nejistým existenčním podmínkám.³⁹ Na venkově hudbu pěstovali a rozšiřovali především kantoři. Díky josefínským reformám v 80. letech 18. století o rušení některých klášterů se zredukovala i chrámová hudba.⁴⁰

Devatenácté století je obecně ve znamení utváření nové buržoazní společnosti, národních kultur, hledání kořenů, což dalo vzniknout tzv. historismu. České země si formovaly svou kulturu (viz Národní obrození), svou národní hudbu, počínaje Smetanou, Dvořákem, přes Fibicha, Suka, Janáčka apod. Nutno připomenout hudební skladatele předsmetanovského období, kteří připravili půdu pro nástup české národní hudby: F. X. Dušek, J. J. Ryba, J. V. Tomášek nebo J. H. Voříšek. Jeho *Sinfonia D dur* z roku 1821, jež vznikla za krátkého pobytu ve Vídni, představuje předzvěst smetanovské a dvořákovské hudby.⁴¹

Vznikaly české hudební spolky a instituce, jako např. *Jednota umělců hudebních k podpoře vdov a sirotků* (1803), *Jednota pro zvelebení hudby v Čechách* (1810), *Pražská konzervatoř* (1811),⁴² *pražská Varhanická škola* (1830),⁴³ *Umělecká Beseda* (1863),⁴⁴ *Jednota*

³⁹ SMOLKA, J.: *Dějiny hudby*. Praha: Togga, 2001, s. 369.

⁴⁰ Tamtéž, s. 369.

⁴¹ ABRAHAM, G.: Slawische Länder. 1. Tschechoslowakei. In: *MGG*, 12. Bände, s. 1873.

⁴² SMOLKA, J.: *Dějiny hudby*. Praha: Togga, 2001, s. 371.

pro zvelebení církevní hudby na Moravě (1881),⁴⁵ *Varhanická škola* v Brně (1882),⁴⁶ bylo postaveno *Národní divadlo* (1881, znovuotevřeno 1883) atd. Od šedesátých let se hojně zakládaly pěvecké spolky, z nichž vedoucí úlohu zastával *Hlahol*.⁴⁷ V tomto období vzniklo také první profesionální české komorní seskupení, *České kvarteto* pod vedením profesora Hanuše Wihana,⁴⁸ ve složení Karel Hoffmann, Josef Suk (vystřídán na sklonku působení kvarteta Stanislavem Novákem), Oskar Nedbal (vystřídán Jiřím Heroldem) a Otto Berger (vystřídán Hanušem Wihanem, poté Ladislavem Zelenkou). V roce 1895 vznikla *Česká filharmonie* jako spolek členů orchestru Národního divadla, což značně přispělo k provádění nejen symfonických děl, ale i různých žánrů populárních skladeb, klasické hudby i moderny. Hudba se tak zpřístupnila širokému obecnstvu.⁴⁹ Význam veškerých nově vzniklých hudebních těles na profesionální bázi tkví také v podnícení českých skladatelů k většímu komponování skladeb právě pro tyto ansámby.

Na Moravě vznikly v průběhu 19. století sbor *Filharmonický spolek Beseda brněnská* (zaměřující se převážně na hudbu A. Dvořáka, J. Suka a V. Nováka zásluhou Rudolfa Reissiga⁵⁰), *Pěvecko-hudební sdružení Moravan* v Kroměříži nebo *Pěvecko-hudební spolek*

⁴³ POLEDNÁK, J.: Hudba v českých zemích/česká hudba. In: HRČKOVÁ, N.: *Dějiny hudby V: Hudba 19. století*. Praha: Ikar, 2011, s. 417.

⁴⁴ KVĚT, J. M.: Začátky Českého kvarteta In: *40 let Českého kvarteta* (kol.), Praha: Český spolek pro komorní hudbu, 1932, s. 7.

⁴⁵ LÉBL, V. - PUKL, O.: Hudební školství. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 103.

⁴⁶ Tamtéž, s. 103.

⁴⁷ LÉBL, V.: Změny v charakteru hudebního života. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 53. Dalším významným pěveckým spolkem bylo *Pěvecké sdružení moravských učitelů* pod vedením F. Vacha, vzniklý v roce 1903.

⁴⁸ H. Wihan (1855–1920) se stal profesorem pražské konzervatoře v oboru violoncello a komorní hry od roku 1888.

⁴⁹ LÉBL, V. - PUKL, O.: Koncertní život. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 84. Dne 4. ledna 1896 se v Rudolfinu odehrál první koncert České filharmonie pod vedením Antonína Dvořáka. Samostatná filharmonie se ustavila v roce 1901; první koncert se uskutečnil 15. října 1901 pod taktovkou L. V. Čelanského.

⁵⁰ R. Reissig (1874–1939) byl houslista, dirigent, pedagog a spolužák J. Suka.

Žerotín v Olomouci. Od roku 1900 působilo v Brně sdružení *Klub přátel umění* se specializací na moravskou hudbu.⁵¹

Významným dílem přispěla k rozšiřování hudebního povědomí i vzniklá hudební vydavatelství, např. vydavatelství *Breitkopf & Härtel* v Lipsku (1719), *Peters* v Lipsku (1800), *Simrock* v Bonnu (1790, poté přesídleno do Berlína), v Rakousku působící firmy *A. Gutmann*, *Buchholz & Diebel*, *A. Robitschek* apod. v období 2. poloviny 19. století. Nakladatelství *Universal Edition* (1901) bylo v Rakousku nejvýznamnější. V Českých zemích se zasloužil o vznik prvního novodobého typu hudebního nakladatelství M. Berra v roce 1820. Později vznikaly firmy K. V. Enderse (1835), J. Hoffmanna (1838), V. Špinky (1839), F. A. Urbánka (1872) nebo M. Urbánka, jež založil nakladatelství *Edition M. U.* v roce 1901. Nejpodstatněji přispěla na poli nakladatelském *Hudební matice Umělecké besedy* vzniklá v roce 1871.⁵²

Důležitým faktorem v rovině hudebně-teoretické bylo ustanovení hudební vědy jakožto samostatné vědecké disciplíny, krystalizující od šedesátých let 19. století. K urychlení procesu jistě pomohlo působení osobností A. W. Ambrose a G. Adlera na pražské univerzitě.⁵³

V době vzrůstu slávy české hudby měli zájem o návštěvu Českých zemí i významní zahraniční skladatelé, interpreti i dirigenti, což jistě nějakým způsobem ovlivnilo i osobnost Josefa Suka. Můžeme však jen spekulovat, do jaké míry byla ovlivněna i jeho kompoziční práce. Z velkých jmen uveďme např. Antona Rubinsteina, který navštívil Prahu v roce 1892, o dva roky později Eugen d'Albert, Alfred Grünfeld či Teresa Carreño,⁵⁴ v letech 1895 a 1908

⁵¹ LÉBL, V. - PUKL, O.: Koncertní život. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 86–87.

⁵² Tamtéž, s. 593–594.

⁵³ Kol. *Hudební věda II*. Praha: SPN, 1988, s. 147.

⁵⁴ T. Carreño (1853–1917) byla venezuelská pianistka, zpěvačka, dirigentka a hudební skladatelka.

zavítal do Prahy Ferruccio Busoni, v roce 1900 dirigent Hans Richter s berlínským filharmonickým orchestrem a o rok později stejný orchestr s dirigentem Arthurem Nikischem. Edvard Grieg pobyl v Praze v roce 1903 a 1906, Richard Strauss poprvé v roce 1901 a později ještě několikrát, Gustav Mahler v letech 1898, 1904 a 1908, Arnold Schönberg v letech 1911, 1912 a 1913, v roce 1914 Edgar Varèse a mnoho dalších.⁵⁵

2.1 Symfonická tvorba českých skladatelů

Bedřich Smetana, jehož stěžejní tvorba spočívá v operních dílech a jistou měrou i v symfonických básních, vytvořil typ programní romantické symfonie ve své jediné symfonii *Triumfální E dur* z let 1853–54, jež cituje Haydnovu hymnu na počest císaře Františka Josefa.⁵⁶

Zato symfonická tvorba Antonína Dvořáka procházející čtyřmi etapami patří jednoznačně mezi poklady české národní školy. Raná tvorba, zahrnující jeho tři symfonie (*I. c moll Zlonické zvony*, *II. B dur*, *III. Es dur*) se vyznačuje mohutnou zvukovostí a velkou četností hudebních myšlenek s výrazem dramatičnosti, lyričnosti, ale i patosu. Druhé tvůrčí období je ve znamení lidové inspirace a zjednodušení stylu. Zahrnuje *IV. symfonii d moll* a *V. F dur*. Louise Cuyler se v knize *The Symphony* vyjadřuje o skladatelových prvních čtyřech symfoniích jako o skladbách s důkladným konstruktivním řešením, jež navazují na tradici Schuberta a Mendelssohna.⁵⁷ Třetí, tzv. slovanské období zastupují symfonie *VI. D dur*, *VII. d moll* a *VIII. G dur*. Zvláště díky *VIII. symfonii* se Dvořák začleňuje do okruhu vrcholných

⁵⁵ LÉBL, V.: Změny v charakteru hudebního života. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 57.

⁵⁶ TROJAN, J. – PAVLÍČKOVÁ, J. – HAVLÍK, J.: Symfonie. In: FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. a kol.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 899.

⁵⁷ CUYLER, L.: *The Symphony*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973, s. 157.

či pozdně romantických symfonických skladatelů. *IX. symfonie e moll Novosvětská* z roku 1893 obsahuje nejen prvky jazzu, americké lidové hudby, české hudby, ale i princip reminiscence všech témat cyklu v kodě působící jako uzavření celé jednoty.⁵⁸

Zdeněk Fibich zkomponoval tři symfonie, z nichž *II. Es dur* z roku 1892 byla předvedena i vídeňskému publiku. Jeho symfonismus se přirovnává k Schumannovi. Fibichův přínos však tkví v koncertních melodramech, v nichž dokázal mistrně spojit hudbu se slovem a básnické předlohy dramatizoval pomocí zvukomalby a leitmotivů.⁵⁹

Leoš Janáček, jakožto předchůdce Bély Bartóka či Zoltána Kodályho ve výzkumu hudebního folklóru, se dostal do povědomí coby skladatel až po roce 1916 (v Praze provedena *Její pastorkyňa*). Přikláněl se k dvořákovskému odkazu a stavěl se kriticky k wagnerismu. Z let 1915–18 pochází Janáčková třídlíná slovanská rapsodie pro orchestr *Taras Bulba*. Dalším příkladem jeho vrcholného díla je *Symfonieta* se silnou dechovou a zejména žesťovou skupinou z roku 1926. Má pět vět a je ojedinělá svým pojetím formy. Jediná symfonie *Dunaj* pochází z jeho vrcholného tvůrčího období. Do výčtu Janáčkových děl patří i symfonické básně *Šumařovo dítě* podle Svatopluka Čecha z let 1912–14 a *Balada blanická* podle Jaroslava Vrchlického z roku 1919.⁶⁰

Josef Bohuslav Foerster se významně zapsal svou početnou sborovou tvorbou. Ze svých pěti symfonií v rozmezí let 1887–1929 vyznívá nejvýrazněji *IV. c moll* zvaná *Velká noc* z roku 1905. *V. symfonii d moll* napsal se značným časovým odstupem od předešlé až

⁵⁸ HONS, M.: *Hudba zvaná symfonie*, s. 262–263.

⁵⁹ V případě Sukovy scénické pohádky *Radúz a Mahulena* a dramatické legendy *Pod jabloní* se tato díla neřadí mezi melodramatická po vzoru Fibicha, nýbrž jako žánr činohry s hudební složkou (viz VYSLOUŽIL, J.: Melodram. In: FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. a kol.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 546).

⁶⁰ KUČERA, V. – LÉBL, V. – VYSLOUŽIL, J.: Leoš Janáček. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 139–143.

v roce 1929. Skladatel sjednocoval mnohé prvky pozdního romantismu do své hudební řeči, např. vyspělou chromatiku i časté modulace s nesnadno určitelnou tónikou.

Velkolepá *Podzimní symfonie* Vítězslava Nováka z let 1931–1934 pro velký orchestr s mužským a ženským sborem představuje autorovo zamyšlení se nad vlastním životem. Třívětá symfonie reaguje na *Epilog* Josefa Suka, ve kterém je uplatněna taktéž vokální složka – soprán, baryton, bas a sbor.⁶¹ Jak víme, Suk si zachoval neobyčejně vřelý vztah k přírodě, zvláště pak svého rodného kraje, a Novák analogicky hledal inspiraci na Valašsku, Slovácku a Slovensku. Z roku 1943 pochází *Májová symfonie* pro sóla, smíšený sbor a velký orchestr na slova K. H. Máchy, V. Hálka a F. Branislava. Třívěté kompoziční řešení obsahuje vlastní melodické citace (např. téma Zamilovaných či motiv Mezi dětmi ze *Slovácké suity* atd.).⁶² Novákův symfonismus vrcholného období spočívá v syntéze folklórních tradic a impresionistické harmonie.

Otakar Ostrčil vycházel inspiračně ze svého učitele Z. Fibicha, přes vlivy romantismu a novoromantismu G. Mahlera dospěl k vysoce objektivnímu a racionálnímu stylu. *Symfonie A dur* z let 1904–05 patří do jeho raného tvůrčího období, a tudíž ještě nese prvky Fibicha i Mahlera. Ostrčilova *Sinfonietta* z roku 1921 je stejně jako Janáčkova skladba pětivětá, má volnou cyklickou formu pohybující se mezi sonátovým cyklem a suitou.⁶³

⁶¹ LÉBL, V.: Vítězslav Novák. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 152.

⁶² SCHNIERER, M.: *Svět orchestru 20. století I*. Brno: M a M, 1995, s. 239.

⁶³ LÉBL, V.: Otakar Ostrčil. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 158.

3. Skladatelská osobnost Josefa Suka – život a dílo

Josef Suk se narodil v malé vesničce Křečovice ve středočeském kraji dne 4. ledna 1874. Jeho otec, Josef Suk, nastoupil do Křečovic v roce 1846 jako učitel, hudebník a ředitel tamějšího kůru. Josefova matka, Emilie Viktorina Kateřina Leopolda, rozená Baumannová, pocházela z kantorské rodiny s hudebním nadáním. Josef Suk a Emilie Baumannová se vzali 22. ledna 1856 v kostele sv. Štěpána v Praze. Narodil se jim syn Antonín, dcera Emilie a o třináct let později syn Josef.⁶⁴

Na pražskou konzervatoř nastoupil Josef Suk mladší v roce 1885, kdy mu bylo pouhých jedenáct let. Housle studoval u Antonína Bennewitze⁶⁵, od čtvrtého ročníku kompozici u Karla Steckera, harmonii u Josefa Foerster, komorní hru u Hanuše Wihana od roku 1888 a do skladatelské třídy Antonína Dvořáka nastoupil v roce 1891.⁶⁶

Mezi Sukovy spolužáky patřili například skladatel Franz Lehár, Leopold Kramer, houslisté Karel Hoffmann, Viktor Nováček nebo Rudolf Reissig, violoncellisté Otto Berger, Julius Junek a další.⁶⁷ Konzervatoř absolvoval v oboru houslí *Koncertem pro housle č. 6 g moll, op. 28* od L. Spohra a v oboru skladby nejprve se svým *Klavírním kvartetem a moll, op. 1*. Požádal ještě o prodloužení studia o jeden školní rok, jež poté ukončil dílem *Dramatická ouvertura op. 4*.

Během studia na konzervatoři se ustálilo seskupení *České kvarteto* jakožto profesionální ansámbl, jež vedl profesor Hanuš Wihan. Toto kvarteto odstartovalo

⁶⁴ KVĚT, J. M.: *Josef Suk, život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 21–26.

⁶⁵ SCHNIERER, M.: *Svět orchestru 20. století I*. Brno: M a M, 1995, s. 240.

⁶⁶ KVĚT, J. M.: *Josef Suk, život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 63.

⁶⁷ Tamtéž, s. 33.

významnou epochu českých profesionálních komorních souborů, mělo tu čest vůbec poprvé představit některá díla a zasloužili se také o to, že jim byly některé skladby věnovány. Karel Hoffmann popisuje v publikaci *Památce Českého kvarteta k 50. výročí jeho vzniku*, jakým stylem probíhalo Wihanovo vyučování: „Začal s Haydnem a učil nás stavět věty melodicky i rytmicky. Rozvinul nám celou řadu nových smyků a odstínů dynamických a učil nás ekonomicky zacházet ve frázi se smyčcem.“⁶⁸

Suk se seznámil s Dvořákovou dcerou Otýlíí a 17. listopadu 1898 se s ní oženil v chrámu sv. Štěpána v Praze. Tak významnou událost si nenechali ujít slavné umělecké osobnosti a mnoho přátel.⁶⁹ O dva roky později se jim narodil syn Josef. Toto šťastné období však trvalo jen do roku 1905, kdy Otylka tragicky zemřela následkem srdeční vady.

Profesorem na konzervatoři se Suk stal roku 1922. Mezi jeho žáky patřili např. Bohuslav Martinů (avšak jen ve školním roce 1922/23), Pavel Bořkovec, František Pícha, Jaroslav Ježek či Karel Reiner. Byl také čtyřikrát jmenován rektorem (1924–26, 1933–35). V roce 1933 získal čestný doktorát Masarykovy univerzity v Brně.⁷⁰ Josef Suk zemřel 29. května 1935 v Benešově a pochován je vedle svých rodičů v Křečovicích.

Se jménem Josef Suk se často pojí „hudební lyrismus“. Souvisí to jistě s jeho introvertní povahou a také s venkovským prostředím, kde vyrůstal. Na tento kraj Suk velmi rád vzpomínal. Ostatně i názvy většiny skladeb svědčí o jeho lyrické povaze, z nichž číší impresionistická⁷¹ nálada: *Fantazie, Balada, Lístek do památníku, Snění, Nálady, Pohádka, Elegie, Životem a snem, Zrání, Bagatela „S kyticí v ruce“, Meditace na staročeský chorál*

⁶⁸ *Památce Českého kvarteta k 50. výročí jeho vzniku*. Praha: Novina pro kulturní radu, 1942, s. 9.

⁶⁹ BERKOVEC, J.: *Josef Suk*. Praha: Supraphon, 1968, s. 17. H. Wihan jim hrál na violoncello během svatebního obřadu.

⁷⁰ TYRRELL, J.: Suk, Josef. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. 18*. (ed. by SADIE, S.). Oxford University Press, 2001, s. 351.

⁷¹ Nedá se zde ale hovořit o impresionismu v pravém slova smyslu – impresionisté odmítali pevnou konturu. Suk naopak zřetelnost formy dodržoval. Impresionismus s Josefem Sukem souvisí spíše s užíváním zjemnělých instrumentálních barev. (viz SÁDECKÝ, Z., 1966, s. 327).

Svatý Václave apod. S oblibou se vracel pro inspiraci do přírody skladbami: *Pod jabloní, Jaro, Letní dojmy, Pohádka léta, Pohádka zimního večera* nebo *Pod Blaníkem*.

Nutno připomenout i další ránu osudu, a to smrt Dvořáka v roce 1904. Obě tyto smutné události významně ovlivnily Sukovu kompozici – niternost a zamýšlení se nad otázkami života a smrti (viz symfonie *Asrael*).

Česká společnost po jistou dobu obtížně přijímala skladatelskou osobnost Josefa Suka pod nátlakem kritiky ze strany Nejedlého a jeho stoupenců (např. V. Helfert, H. Doležil a J. Bartoš), seskupených kolem časopisu *Smetana*. Helfert však nebyl vždy protisukovsky zaměřený, ve třicátých letech Suka již plně uznával a byl to on, kdo navrhl Suka k udělení čestného doktorátu Masarykovy univerzity.⁷² Součástí tohoto tzv. boje o Dvořáka byla také Nejedlého kritika Sukova koncertu z roku 1918, na němž zazněly skladby *Zrání, Meditace na staročeský chorál Svatý Václave a Praga*.⁷³ Stalo se z toho až politické téma: Nejedlý označil Suka dokonce za zrádce, sepsal stat' *Můj případ: k pathologii české společnosti*. Nicméně uznal pokrokovou instrumentaci *Asraelu*.⁷⁴

3.1 Josef Suk skladatel

Studium kompozice na pražské konzervatoři začal Josef Suk nejprve u profesora Karla Steckera. Pod jeho dohledem vzniklo *Klavírní trio c moll, op. 2* z roku 1889. Rok 1890

⁷² Srov. PEČMAN, R.: Helfert a Suk. In: *Opus musicum* 2007/2, s. 10–13.

⁷³ JIRÁNEK, J. - PUKL, O. - BEK, J. - ČERNÝ, M., K.: Hudební život v prvních letech republiky. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, II. 1918–1945*. Praha: Academia, 1981, s. 70.

⁷⁴ PEČMAN, R.: Helfert a Suk. In: *Opus musicum* 2007/2, s. 11. Druhá a čtvrtá věta této symfonie je pomalá s velmi závažným charakterem, kde je uplatněn volný motivický vývoj (viz HLOBIL, E.: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, s. 185).

přinesl drobné *balady – pro housle a klavír, pro violoncello a klavír, op. 3 č. 1* a pro smyčcové kvarteto.⁷⁵

Ve třídě A. Dvořáka vznikl *Klavírní kvartet a moll, op. 1*. Toto dílo bylo představeno na „hudebním večeru“ konzervatoře 13. května 1891 a přijato s nadšením. *Klavírní trio c moll op. 2* Suk později přepracoval. Mezi další skladby vzniklé pod Dvořákovým dohledem patřily *Dramatická ouvertura, op. 4, Fantazie – polonéza pro klavír, op. 5, Klavírní skladby, op. 7, Serenáda pro smyčcový orchestr Es dur, op. 6* apod.⁷⁶ Suk, vycházející z tradic Dvořáka, ve svých pozdějších skladbách inklinoval k rozšířené harmonii, zhuštěné tematické práci a polyfonního vedení hlasů.⁷⁷

Vzájemné ovlivnění obou skladatelských osobností Suka a Dvořáka připouští Jaroslav Volek ve studii *Harmonické „lahůdky“ Antonína Dvořáka*. Sukovskou inspiraci u Dvořáka zase nalezneme např. v *Rusálce* (komponované v letech 1900–1901), kde Dvořák použil Sukovy typické sledy mediant a v hojné míře také zvětšené kvintakordy.⁷⁸

Zajímavým tématem Sukovy hudební tvorby je symbolika. Jejím známým příkladem je motiv smrti, sestávající ze dvou zvětšených kvart – vzestupné a sestupné. Poprvé se objevil v *Radúzovi* (smrt Radúzova otce) a od té doby prostupuje i dalšími závažnými díly (Obr. 1.).



(Obr. 1. Asrael, I. věta, t. 358–360, trubka in C)

Za povšimnutí stojí Sukova obliba v mollových tóninách, která se nezamlouvala Dvořákovi, když žádal Suka, aby skládal v „něčem veselejším“.⁷⁹

⁷⁵ BERKOVEC, J.: *Josef Suk*. Praha: Supraphon, 1968, s. 8.

⁷⁶ *Josef Suk: Dopisy o životě hudebním i lidském* (ed. VOJTĚŠKOVÁ, J.). Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 56.

⁷⁷ *Brockhaus Riemann: Musik Lexikon R-Z, 4. Bände*. Mainz-München: Piper-Schott, 1992, s. 211.

⁷⁸ VOLEK, J.: Harmonické „lahůdky“ Antonína Dvořáka. In: *Opus musicum* 15, 1983/3, s. 71–79.

⁷⁹ KVĚT, J. M.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946, s. 114.

Harmonická stránka je zvláště v posledním tvůrčím období velmi proměnlivá i v rychlých tempech a vyznačuje se také uvolňováním vztahů k tonalitě a rozmanitostí melodických invencí.⁸⁰ Suk uplatňoval zvláštní polyfonní postupy: pracoval s kontrapunktem harmonií, nikoli jednotlivých hlasů, což naznačuje polytonalitu. S oblibou užíval paralelní postupy tercií, sext nebo sextakordů v chromatice středních hlasů. V jeho skladbách jsou časté také prodlevy, enharmonické záměny i střídání durových a mollových harmonií v rámci stejných melodických frází.⁸¹

Erich Steinhard napsal: „Na Sukově symfonické tvorbě můžeme sice stanovit podíl polytematiky a polyrytmiky, hojné využití kontrapunktických technik i řetězení akordů, harmonie je až na hranici skrjabinovského myšlení a stavba zásadně asymetrická, [...]. Jedno zůstává při tomto obrovském aparátu a jeho orchestrální hypertrofii záhadou: jak dociluje při rozsáhlosti těchto skladeb takové průzračnosti a neustálých proměn zvukových představ“.⁸²

Sukova rytmika je ve znamení hojných rytmizací nejen vedoucích hlasů, ale i doprovodných – setkáváme se tedy s polyrytmičností jak vertikální, tak horizontální. Příkladem horizontálního polyrytmu je užití složitějších rytmických prvků u doprovodných nástrojů, jak dokazuje níže notová ukázka kontrabasového partu ve *Fantazii pro housle a orchestr* (Obr. 2.).



(Obr. 2. Fantazie pro housle a orchestr, t. 15–22, kontrabas)

⁸⁰ ŠTĚPÁN, V.: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1945, s. 11.

⁸¹ Tamtéž, s. 135–136.

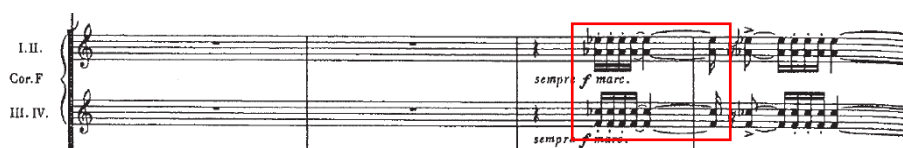
⁸² REITTEREROVÁ, V.: Josef Suk. In: *Harmonie* 2004/01, s. 20–21. E. Steinhard (1886–1941) byl německý hudební publicista žijící v Praze.

Vertikální polyrytmika se pojí především s triolami, kvartolami, tečkovanými rytmy apod. na stejnou dobu v různých hlasech. V notové ukázce níže (Obr. 3.) hrají druhé housle trioly proti prvním houslím, které mají osminový rytmus v taktech 27–29.



(Obr. 3. Meditace na staročeský chorál Svatý Václave, t. 27–30, smyčcový orchestr)

V Sukových skladbách také často slyšíme rytmický prvek složený ze čtyř šestnáctin a čtvrtě noty spojené ligaturou na jednom akordu (Obr. 4. a 5.).



(Obr. 4. Asrael, I. věta, t. 261–262, lesní roh in F)



(Obr. 5. Smyčcový kvartet č. 1 B dur, t. 16–19)

S koncepcí fin de siècle se ztotožnil až v souvislosti s *Asraelem* pod tíhou osobních životních zkušeností. Blízké mu bylo i hnutí Sturm und Drang, hledání nových způsobů

kompozice se snahou přizpůsobit formu obsahové myšlenky, jež sdílel se svým spolužákem Vítězslavem Novákem.⁸³

Zřídka se u Suka setkáme v instrumentaci s celými skupinami příbuzných nástrojů, jako smyčce, žestě, dřeva atd. – dílčí nástroje odděluje a různým způsobem kombinuje, tím získává bohatší zvukovou barevnost.⁸⁴

Těžištěm Sukovy tvorby jsou symfonická díla (ačkoli byl většinu svého života sekundistou Českého kvarteta a tudíž měl ke komorní hudbě nejbližší). Jeho symfonismus se přirovnává k mahlerovské mohutné orchestraci, zvukovosti a melodickým invencím (zvláště v Sukově pozdním skladatelském období). Otázka podobnosti mezi Sukem a Mahlerem však nebyla uznávaná po dobu téměř tří desítek let od druhé světové války Sukovým odpůrcem Nejedlým. Až díky studii Vladimíra Lébla z roku 1975 o pražském mahlerovství (viz *Hudební věda* 1975/XII, č. 2, s. 99–140) se přesvědčíme o Mahlerově zainteresovanosti v Sukově díle, zvláště když uslyšel *Fantastické scherzo*, op. 25 v roce 1903 na koncertě v Helsinkách a vyžádal si partituru. Znal i partituru *Asraela*, která vyšla v roce 1907 u Breitkopfa. „Ohlasy mahlerovské přírody lze vzdáleně zachytit i ve velkých symfonických opusech Sukových, v jejich magickém a secesně symbolistním zrcadlení.“⁸⁵ Studie Vladimíra Karbusického také líčí spřízněnost těchto dvou neoperních skladatelů, které spojuje láska k přírodě a k lidové hudbě. Karbusický zmiňuje veleúspěšnou skladbu *Radúz a Mahulena*, kde zazní Sukův motiv smrti, jež „[...] je sémantém symfonické hudby 19. století, jehož služeb používá také Gustav Mahler.“ Z Mahlerových skladeb vystihuje autor *Píseň o zemi* a dává ji do kontextu se Sukovým *Asraelem*: „Dílo vyznívá jako „oněmění“ s jednoduše traktovaným C dur akordem;

⁸³ KVĚT, J. M.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946, s. 69.

⁸⁴ ŠTĚPÁN, V.: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1945, s. 12.

⁸⁵ LÉBL, V.: Pražské mahlerovství let 1898–1918. In: *Hudební věda* 1975/XII, č. 2, s. 128–129.

tedy žádné zjasnění, žádná teatralizace, [...] Těchto pět vět dává dílu mahlerovský rozměr, na Mahlera upomíná také karikování smutečního pochodu.“⁸⁶

3.2 Tvůrčí období Josefa Suka

3.2.1 Raná tvorba

Raná tvorba zahrnuje skladby inspirující se klasicko-romantickými tendencemi Dvořáka i Brahmse, přičemž se již prosazují prvky Sukovy osobité melodičnosti a zvukové barevnosti. Z roku 1888 pochází *Fantazie d moll pro smyčcový orchestr* a *Smyčcový kvartet d moll*.⁸⁷ *Klavírní kvintet g moll, op. 8* poprvé uvedlo České kvarteto 7. listopadu 1893 v Praze.⁸⁸

Otec často brával Josefa Suka na zkoušky křečovického sboru a Suk pak tyto vzpomínky vložil do *Mše B dur pro sbor, smyčcový orchestr a varhany*, nazývanou jako *Křečovická mše*. Vznikla v roce 1890 (v roce 1931 došlo k jejímu přepracování), stejně jako *Balada d moll pro smyčcové kvarteto*, *Balada d moll pro housle a klavír* (obě skladby byly poprvé provedeny 15. ledna 1891) a *Balada pro violoncello a klavír*.⁸⁹ Pro klavír napsal Suk *Tři písně beze slov* (1891), jež obsahují *Lístek do památníku*, *Snění* a *Melodie*. Opusovým číslem 7 jsou označeny *Klavírní skladby* neboli *Šest klavírních skladeb*, kde se *Píseň lásky* stala obzvlášť populární. Základní motiv tohoto dílka – symbol lásky – se objevil i v dalších Sukových skladbách. *Smyčcová serenáda Es dur, op. 6* z roku 1892, kterou Suk věnoval

⁸⁶ KARBUSICKÝ, V.: Josef Suk a Gustav Mahler. In: *Opus musicum* 1990/8, s. 245–251.

⁸⁷ BERKOVEC, J.: *Josef Suk*. Praha: Supraphon, 1968, s. 7, 12. Obliby se dočkala především jeho druhá věta, která byla revidována roku 1923 a která se hrává i samostatně jako *Barkarola B dur*.

⁸⁸ *Josef Suk: Dopisy o životě hudebním a lidském*, k vydání připravila Jana Vojtěšková. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 57. Dílo Suk věnoval J. Brahmovi.

⁸⁹ BERKOVEC, J.: *Josef Suk*. Praha: Supraphon, 1968, s. 63.

Emanuelu Chválovi,⁹⁰ získala brzy mezinárodní uznání. Recenze otištěná v Daliborovi v roce 1984 vynesla mladého skladatele k čelním představitelům nové generace české hudby.⁹¹ Pro velký orchestr složil Suk své absolventské dílo *Dramatická ouvertura op. 4* (1891–92). Snad se nechal inspirovat Dvořákovým *Othellem* z roku 1892, když také vytvořil předeheru a Shakespearovy motivy – *Pohádku zimního večera F dur, op. 9* pro orchestr. Premiéra proběhla 7. dubna 1895. Dílo však ani sám skladatel neřadí mezi zcela vydařené.⁹² *Smyčcový kvartet, op. 11* zahráli v českých zemích poprvé členové Českého kvarteta v Praze 25. listopadu 1896, světová premiéra se konala v Rize 16. října 1896, pak 24. října 1896 v Berlíně. Ačkoli Suk svou první symfonii *E dur, op. 14* komponoval mezi lety 1897 a 1899, řadí se do raného období.⁹³ Byla rozpracována již před *Radúzem a Mahulenou*, i když třetí větu skládal po dokončení Radúze, což je na skladbě patrné.

3.2.2 Radúzovské období

Za přelomové dílo dalšího tvůrčího období je považována hudba k slovenské pohádce *Radúz a Mahulena, op. 13*. Hudba reflektuje lásku k Otylce stejně jako láska Radúze k Mahuleně. Byla dokončena v roce 1898 (1907 a 1912 provedl malé změny). Premiéra se konala 6. dubna 1898 v Národním divadle v Praze pod taktovkou Adolfa Čecha. Po konečných úpravách zazněla tato scénická hudba 10. března 1914 v Národním divadle v Praze, dirigoval Karel Kovařovic. První jednání Radúze obsahuje známý motiv pohádky v sólových houslích, který se hraje i jako samostatná skladba (upravil Josef Suk ml.

⁹⁰ ŠOUREK, O.: Požehnaná bolest Sukova srdce. In: *Památce Josefa Suka*. Praha: Novina pro Kulturní radu, 1944, s. 17. E. Chvála (1851–1924) byl hudební kritik a skladatel.

⁹¹ HALLOVÁ, M.: 200 let pražské konzervatoře: VI. Josef Suk. In: *Hudební rozhledy* 2009/62, s. 50.

⁹² KVĚT, J., M.: *Josef Suk: Život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 90.

⁹³ Zde se opírám o Sádeckého zařazení první symfonie do radúzovského období. Srov.: SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966.

pro housle a klavír, vydalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v roce 1935).⁹⁴ Na motivy této scénické hudby vytvořil skladatel čtyřvětou suitu *Pohádka, op. 16* pro koncertní provádění. Mezitím zkomponoval i *Čtyři skladby pro housle a klavír, op. 17*.

Zkomponoval také tři sborové cykly: *Deset zpěvů pro ženský sbor a klavír na čtyři ruce, op. 15* z roku 1899, *Čtyři zpěvy pro mužský sbor, op. 18* z roku 1900 a *Tři zpěvy pro smíšený sbor, op. 19* z roku 1900.⁹⁵

Suk označuje za konec svého šťastného období kompozici scénické hudby *Pod jabloní op. 20* na motivy legendy Julia Zeyera z let 1900–1.⁹⁶

Po klavírním cyklu *Jaro, op. 22a, Letních dojmech, op. 22b* a po skladbě *Elegie, op. 23* pro housle, violoncello, smyčcové kvarteto, harmonium a harfu nebo pro klavírní trio z roku 1902 složil rapsodicky expresivní *Fantazii g moll pro housle a orchestr, op. 24*, jež místy vyznívá dvořákovsky, nese ovšem zřetelné individuální formové řešení.⁹⁷ Symfonická báseň *Praga, op. 26* ohromuje orchestrálním zvukem a instrumentací. Podoba s husitským chorálem není záměrná, Suk chtěl pouze vlastenecky vzdát hold Praze.⁹⁸

⁹⁴ NOUZA, Z. - NOVÝ, M.: *Josef Suk - tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 137–138. Za tuto skladbu také získal výroční cenu České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.

⁹⁵ KVĚT, J., M.: *Josef Suk: Život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 122–129.

⁹⁶ KVĚT, J., M.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946, s. 115.

⁹⁷ KVĚT, J., M.: *Josef Suk: Život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 143–149.

⁹⁸ BELZA, I.: Národní tradice českého symfonismu. In: *Česká hudba světu – Svět české hudbě*. Praha: Panton, 1974, s. 19.

3.2.3 Vrcholné období

Symfonie nesoucí název podle anděla smrti – *Asrael c moll, op. 27* – „otevívá“ skladatelovo další tvůrčí období. Vznikla mezi lety 1905 a 1906. Suk měl hotovy tři věty (Andante sostenuto, Andante a Vivace – Andante sostenuto – Vivace), když jej zastihla smrt jeho ženy. Čtvrtá a pátá věta je tedy věnována památce Otylky. Sonátovou formou řešená první věta obsahuje Sukův motiv smrti. Ve druhé větě Suk cituje téma z Dvořákova *Requiem*. Třetí věta je vystavěna jako trojdílné scherzo, v němž je zakomponována i fuga. Čtvrtá věta (Adagio) je plná vroucích melodií znázorňujících láskyplný cit ke své ženě, což je umocněno zvukem sólových houslí. Pátá věta (Adagio e maestoso – Allegro appassionato – Adagio e mesto) začíná motivem smrti v tympánech a má sonátovou formu. Karel Kovařovic premiéroval dílo 3. února 1907 v Národním divadle.⁹⁹

Často se u Suka hovoří o jeho „hudební tetralogii“, počínaje *Asraelem*, pokračuje hudební básní *Pohádka léta* a konče *Zráním* a *Epilogem*. *Pohádkou léta* se autor navrácí k přírodě, kde hledá kýženou útechu a klid. Skladbu zkomponoval jako pětivětou s částmi: *Hlasy života a útechy, Poledne, Slepí hudci, V moci přeludů* a *Noc*.¹⁰⁰

Vrcholné Sukovo tvůrčí období je ve znamení nové výrazovosti, filozofického pohroužení a především novoromantického programního symfonismu jdoucím až téměř k expresionismu. Velkolepá symfonická báseň *Zrání*, op. 34 (třetí dílo tetralogie) vznikala poměrně dlouho (1912–17). Jednovětá skladba představuje odkaz Sukovy umělecké vyzrálosti. Suk se v ní ohlíží za průběhem svého života. Evokuje průběh jeho života, ale zároveň oslavuje svobodu československého národa. Inspiroval se básní symbolistního

⁹⁹ ŠOUREK, O.: Požehnaná bolest Sukova srdce. In: *Památce Josefa Suka*. Praha: Novina pro Kulturní radu, 1944, s. 17.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 19.

básníka Antonína Sovy ze sbírky *Žně*.¹⁰¹ *Zrání* je rozmanité svou stavebnou strukturou, rozličnými tématy, polymelodikou a bohatou instrumentací. Nutno zdůraznit, že se nejedná o zhudebnění Sovovy básně, ale o využití blízkého námětu, podobného pohledu autorů na život, společnost a přírodu. Premiéra proběhla 30. října 1918 v Praze v provedení rozšířeného orchestru České filharmonie za řízení Václava Talicha.¹⁰² Rukopisné náčrtky k této básni věnoval Suk Iloně Štěpánové-Kurzové.¹⁰³ „Blízké duši, Ilonce na památku Suk a Pepa. Praha 9/3/22.“¹⁰⁴ Podle Václava Talicha lze skladbu přirovnat k tvorbě Alfreda de Musseta: „Je to týž lyrismus, táž upřímnost, týž krajní subjektivismus.“¹⁰⁵

Zvláštní pozornosti se dodnes těší *Meditace na staročeský chorál Svatý Václave* pro smyčcové kvarteto nebo smyčcový orchestr, op. 35. Suk chtěl touto skladbou vyjádřit vlastenectví a víru v šťastný konec v době těžké válečné situace. Válečné tematiky se dotýká i *Legenda o mrtvých vítězích pro orchestr, op. 35b*, zkomponovaná mezi lety 1919 a 1920 jako oslava padlých československých legionářů za první světové války. *Epilog pro sóla, sbor a orchestr, op. 37* z roku 1932 završuje skladatelovu cestu od dvořákovského projevu ke svébytnému pojetí symfonického díla. Toto pojetí spočívá v úsilí o melodické prokomponování hudební struktury a o osobité využití nástrojové barvy.¹⁰⁶

¹⁰¹ Část Sovovy básně je napsána i v partituře.

¹⁰² JIRÁNEK, J. - PUKL, O. - BEK, J. - ČERNÝ, M., K.: Hudební život v prvních letech republiky. In: *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, II. 1918–1945*. Praha: Academia, 1972, s. 73.

¹⁰³ I. Štěpánová-Kurzová (1899–1975) byla klavírní virtuózka a patřila mezi zakladatele katedry klávesových nástrojů Akademie múzických umění v Praze.

¹⁰⁴ ILLINGOVÁ, E.: Listy přátelství – Josef Suk v korespondenci Iloně a Václavu Štěpánovým a Vilému Kurzovi. In: *Příspěvky k dějinám české hudby III*. Praha: Academia, 1976, s. 125.

¹⁰⁵ REITTEREROVÁ, V.: Josef Suk. In: *Harmonie* 2004/1, s. 21.

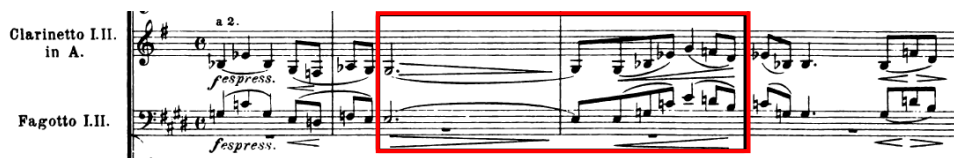
¹⁰⁶ KVĚT, J., M.: *Josef Suk: Život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 193–219.

Sukova „pomyslná“ tetralogie čtyř velkých symfonických děl – *Asrael*, op. 27 – *Pohádka léta*, op. 29 – *Zrání*, op. 34 – *Epilog*, op. 37 náleží k vrcholu české a evropské hudby počátku 20. století.¹⁰⁷

3.3 Kontext vzniku Symfonie E dur, op. 14 Josefa Suka

Symfonie vznikala s přestávkou mezi druhou a třetí větou. Skladatel ji začal skicovat v Londýně v květnu 1897, pak práce zanechal, aby mohl vytvořit *Radúze a Mahulenu*.¹⁰⁸ Třetí a čtvrtou větu zkomponoval po Radúzovi a spřízněnost obou skladeb je patrná (v obou skladbách nalezneme lyrické, zpěvné plochy zamilovaného skladatele a zároveň energické, dynamicky vyhrocené plochy): „Slyšíme melodické obraty z první části Pohádky s příznačným názvem O věrném milování Radúze a Mahuleny, i ze smyčcové serenády.“¹⁰⁹

Na obou notových ukázkách níže (Obr. 6. a obr. 7.) si můžeme všimnout jisté podobnosti zvýrazněných melodií ze skladeb *Pohádka* a *Symfonie E dur*.

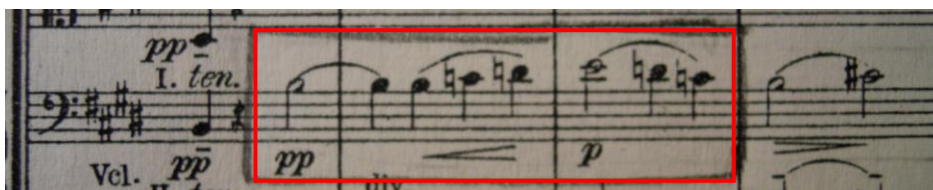


(Obr. 6. Pohádka, I. věta, t. 1–4, klarinet in A, fagot)

¹⁰⁷ MICHELS, U.: *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: NLN, 2000, s. 539.

¹⁰⁸ S prací na Radúzovi začal v létě roku 1897.

¹⁰⁹ HOLEČEK, J.: Booklet CD *Josef Suk: Ripening, Symphony No. 1*, nahrál BBS Symphony Orchestra, dirigent Jiří Bělohlávek.



(Obr. 7. Symfonie E dur, IV. věta, t. 130–133, violoncello)

Partituru *Symfonie* Suk dokončil v červenci 1899. Berkovec líčí, že první větu vypracoval rychle, ale s druhou a třetí větou strávil hodně času, dokonce měl scherzo ve třech verzích a finální věta potřebovala důkladnou práci s instrumentací.¹¹⁰ *Symfonii E dur* pak dotvářel v době kvartetních prázdnin až do poloviny října 1898.¹¹¹ Premiéra proběhla 25. listopadu 1899 pod taktovkou Oskara Nedbala. Po pražské premiéře bylo dílo hráno na koncertním turné Kaimova mnichovského orchestru pod řízením Weingartnera¹¹², poté byla pod stejným řízením představena v Berlíně a Mnichově. Simrock ji vydalo v roce 1900, klavírní výtah vytvořil Vilém Zemánek.

Spolu se symfonií do tohoto časového období (nikoli však tvůrčího, i když se názory na zařazení skladby liší - viz Z. Sádecký) patří: *Radúz a Mahulena, op. 13*. Suk přijal nabídku ke složení scénické hudby k Zeyerově pohádce. 12. srpna 1897 mu poslali dopis z ředitelství Národního divadla s žádostí o tuto kompozici. Premiéra proběhla 6. dubna 1898 v Národním divadle. Suitu z Radúze – *Pohádku op. 16* komponoval Suk v době od 2. srpna 1899 do 9. června 1900 v Křečovicích a jako *Pohádku, suitu pro velký orchestr na motivy hudby Zeyerovy pohádky Radúz a Mahulena* ji vydal Simrock v roce 1901.¹¹³ Má čtyři kontrastně se střídající části: *O věrném milování Radúze a Mahuleny a jejich strastech, Hra*

¹¹⁰ BERKOVEC, J.: *Josef Suk*. Praha: Supraphon, 1968, s. 18.

¹¹¹ KVĚT, J. M.: *Josef Suk, život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 110.

¹¹² Felix Weingartner (1863–1942), rakouský dirigent, hudební skladatel a pianista řídil Mnichovskou filharmonii v letech 1898–1905. V Německu prováděl kromě Sukovy *Symfonie E dur* také *Pohádku*.

¹¹³ SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966, s. 335–336.

na labutě a pávy, Smuteční hudba a Runy kletba a jak byla láskou zrušena. Premiéra se konala 7. února 1901 na koncertě České jednoty pro orchestrální hudbu pod taktovkou Oskara Nedbala.¹¹⁴

30. prosince 1899 poslal Fritz Simrock Sukovi dopis, týkající se symfonie: „[...] Psal jsem ostatně před několika dny Nedbalovi a ptal jsem se ho, kdy pošlete symfonii? Tedy prosím: pošlete partituru a hlasy do Berlína tak brzy, jak je to možné; - dám příkaz, aby byla ihned ryta – a sice především partitura, aby hlasy mohly být ještě porovnány s korigovanou rytou partiturou. Nebo jsou hlasy zcela v pořádku? Postarejte se, prosím, o to, aby nejen v partituře, ale i v hlasech p, pp, f, ff, cresc. dim atd. atd. stála přesně na místě, kde mají stát – jinak budou následovat nekonečné, velmi nepříjemné a nákladné korektury! – Také čtyřruční klavírní výtah pošlete brzy – musí zde být, až bude dílo hráno! Tedy: zašlete do Berlína!“¹¹⁵

Josef Suk psal Hansi Simrockovi do Berlína 9. ledna 1900: „[...] Hned po Novém roce jsem obdržel od pana Simrocka z Curychu dopis, ve kterém mi ukládá, abych hned poslal svou symfonii (partituru a hlasy). [...] Důvodem toho, že jsem věci až do dnešního dne ještě neposlal, je, že jsem měl velmi mnoho práce s korigováním hlasů. Dnes jsem konečně věc dokončil a prosím Vás, abyste mi udal čas, kdy jste odpoledne v obchodě, abych Vám mohl věci předat. Dopoledne nemohu, poněvadž musím ještě nadepsat strany – odpoledne mám zkoušku s kvartetem – ale přesto si snad najdu čas k Vám zaskočit.“¹¹⁶

Z dopisu Hansi Simrockovi 30. března 1900 pak vyčteme další: „[...] Zároveň s tímto dopisem Vám posílám klavírní výtah symfonie. [...] Čtyřruční výtah symfonie zhotovil

¹¹⁴ ŠOUREK, O.: Požehnaná bolest Sukova srdce. In: *Památce Josefa Suka*. Praha: Novina pro Kulturní radu, 1944, s. 23.

¹¹⁵ *Josef Suk: dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter, 2005, s. 19–20.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 21.

Wilém Zemánek – nechte prosím vytisknout jméno na titulní list. Tím by tedy byla symfonie vyřízena“.¹¹⁷

¹¹⁷ Tamtéž, s. 23.

4. Analýza Symfonie E dur, op. 14

Partituru, se kterou pracuji a kterou revidoval Miloslav Kuba, vydalo Státní hudební vydavatelství v Praze roku 1962. Prvotně vyšla u Simrocka v roce 1900.

Délka trvání symfonie: 40:20min

Diskografie symfonie:

- 1) CD Josef Suk: Symfonie E dur, Otakar Ostrčil: Křížová cesta, dirigent Václav Neumann, nahrála Česká filharmonie v Rudolfinu dne 10. března 1982 a vydal Supraphon v roce 1984
- 2) CD Josef Suk: Symfonie E dur, Antonín Dvořák: V přírodě, Karneval, dirigent Tomáš Netopil, nahrál Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK ve Smetanově síni 23. - 24. října 2007 a vydal Supraphon v roce 2008
- 3) CD Yosef Suk: Symphony No. 1, nahrála Philharmonia Hungarica, Antonin Dvorak: Symphonic Variations, nahrál orchestr Israel Pro Musica Orchestra, dirigentka Dalia Atlas
- 4) CD Josef Suk: Ripening, Symphony No. 1, nahrál BBC Symphony Orchestra, dirigent Jiří Bělohlávek
- 5) LP Suk: Symphony in E major, nahrál Czech philharmonic orchestra 10. března 1982, dirigent Václav Neumann, vydáno 1984

4.1 I. věta, Allegro, ma non troppo

První věta, ($\text{♩} = 96$) E dur 3/4, trvá podle nahrávky BBC Orchestra 11:30min. Jako instrumentaci Suk využil klasického symfonického orchestru: pikola, dvě flétny, dva hoboje, dva klarinety in A, dva fagoty, čtyři lesní rohy in E, dvě trubky in E, tři pozouny, tuba, smyčcová sekce a tympány.

Je postavena na půdorysu sonátové formy s krátkou introdukcí, třemi kontrastními tématy, jež v průběhu věty zajímavým způsobem proměňoval, a závěrečnou kodou. Suk zcela dodržel sonátové řešení. Expozice je charakteristická rozsáhlou zpěvnou melodikou (viz např. vedlejší téma v sólovém klarinetu v taktech 100–116), ale i svěžím rytmem (viz např. tečkované rytmy v taktech 90–135) a dramatickými hudebními plochami (viz např. *tutti* v taktech 196–201). Detailně propracoval instrumentaci. Všimněme si například prvního uvedení hlavního tématu, které začíná nástrojem vysoké polohy (viz flétna v taktech 4–16), vedlejší téma hraje sólový klarinet posazený v nižší poloze (viz takty uvedeny výše v textu) a nakonec závěrečné téma zazní ve fagotu, violoncelle a kontrabasu, tedy v nejnižší poloze (viz takty 144–162). Dynamická stránka je využívána od *ppp* po *fff* s důraznou akcentací (viz takty 76–90 atd.).

Provedení je znatelně rozděleno na tři části. Začíná poměrně nenápadně, a i když není tak rozsáhlé, evoluční charakter je patrný.

Tektonicky dokonalá repríza začíná hlavním tématem v lesním rohu. Všechna tři témata tu zaznívají a připravují nástup závěrečné kody.

4.1.1 Expozice

Začátek vyznívá pastorálně,¹¹⁸ tichá dynamika (*pp* a *p*) i samo výrazové označení *tranquillo* naznačují klidné a idylické znění. „Hned tematický materiál i celková nálada pastorálního počátku první věty, kánonického duetu flétny a klarinetu, nápadně připomíná atmosféru vstupu Pohádky z Radúze a Mahuleny.“¹¹⁹ Při poslechu koncertní předehry *V přírodě, op. 91* Antonína Dvořáka a úvodních taktů symfonie mají tyto skladby k sobě po výrazové stránce velmi blízko.¹²⁰ Předehra vznikla v roce 1891 a byla premiérována v roce 1892 pod taktovkou samotného autora. Odráží se v ní idea přírody, což byl jistě také jeden z důvodů, proč Sukovi skladba imponovala (k tomuto poznatku přispívá i zřejmý Sukův obdiv ke svému učiteli).

Počáteční čtyřtaktový motiv, skládající se z tónů *h* a *cis*, zazní v lesním rohu in E (Obr. 8.). Mirko Očadlík označil tento úvod jako „úvodní fanfáru lesních rohů.“¹²¹ Jedná se o introdukci malou, tematickou.¹²² Ozvláštnění introdukce spočívá v synkopickém rytmu ve třetím a čtvrtém taktu. Horna nám tak prozrazuje hlavní téma, jež později zazní ve flétně.



(Obr. 8. I. věta, introdukce, takty 1–4, lesní roh)

¹¹⁸ HOLEČEK, J.: Booklet CD *Josef Suk: Ripening, Symphony No. 1*, nahrál BBS Symphony Orchestra, dirigent Jiří Bělohávek. Pastorálně ve smyslu idylicky. Z. Sádecký použil (Praha: Academia, 1966, s. 61) pojem pastorální i ve zmínce o Radúzovi a Mahuleně: „[...] Pastorální charakter první myšlenky (I. jednání, prolog, Adagio ma non troppo, od taktu 32, pozn. autora) se zračí v tom, jak vlnovky houslového a klarinetového hlasu opřádají tónický durový kvintakord. [...] Typický pastorální ráz se tu ještě doplňuje koloritem harfových tónů a pizzicaty violoncell a kontrabasů.“

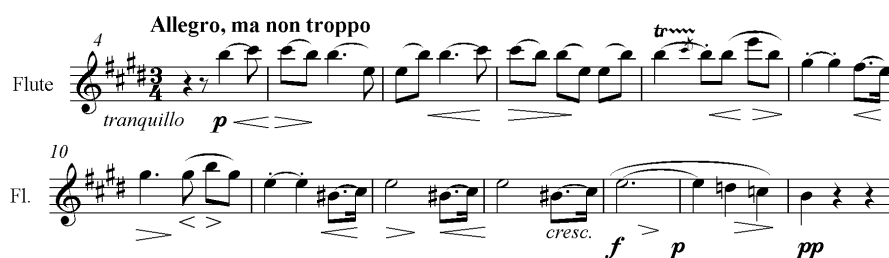
¹¹⁹ BERKOVEC, J.: Obal LP Suk: *Symphony in E major*, nahrál Czech philharmonic orchestra 10. března 1982, dirigent Václav Neumann, vydáno 1984.

¹²⁰ HOLEČEK, J.: Booklet CD *Josef Suk: Ripening, Symphony No. 1*, nahrál BBS Symphony Orchestra, dirigent Jiří Bělohávek.

¹²¹ OČADLÍK, M.: *Svět orchestru*. Praha: Panton, 1962, s. 362.

¹²² Srov. JANEČEK, K.: *Tektonika*. Praha: Supraphon, 1968, s. 59. Janeček vysvětluje tematický úvod: „[...] proces vzniku a růstu budoucího tématu není nic jiného než tematizace. [...] tematické úvody, které předcházejí vlastnímu uvedení tématu.“

V taktech 4–16 zaznívá hlavní téma ve flétně (Obr. 9.). Je bohatě dynamicky vystavěno a má nepravidelnou strukturu (jedná se o neperiodickou větu).



(Obr. 9. I. věta, hlavní téma, t.5–16, flétna)

Hlavu tématu, můžeme-li užít tohoto výrazu, tvoří dvoutaktový útvar, který je charakteristický svým výrazným rytmem (osminové hodnoty se střídají s tečkovaným rytmem). Prvních pět taktů hlavního tématu se stále pohybuje kolem sestupné kvinty *h – e* a není patrné, v jakém tónorodu je skladba ukotvena (plný tónický kvintakord se rozezní až mezi takty 8 a 9). Zdeněk Sádecký (1966) rozebral témata z *Radúze a Mahuleny*, jež se zdají být analogií hlavního tématu první věty symfonie: „U obou myšlenek zároveň melodická linie vrchního hlasu nadužívá kvintového a tercového tónu tóniky a nostalgicky se k nim vrací. [...] se již částečně projevuje sukovská individualizace pastorální intonace“.¹²³ Hlavní téma první věty symfonie se nejčastěji pohybuje okolo tóniky a jejího kvintového tónu. Shodují se i tóniny jak hlavního tématu první věty symfonie, tak obě témata I. prologu *Radúze* (houslové sólo).

Zajímavým prvkem hlavního tématu se jeví tón *his* na třetí dobu taktů 11–13 (harmonický podklad tvoří subdominanta). Představuje tu volně nastoupený melodický tón střídavý.¹²⁴ Souvislost můžeme najít se Sukovou oblibou v subdominantních poměrech akordů (viz sled spoju tóniky, subdominanty a šestého stupně v taktech 11–12) a také

¹²³ SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966, s. 61.

¹²⁴ Srov. JANEČEK, K.: *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982, s. 49.

nádechem mollsubdominantní harmonie.¹²⁵ Klarinet imituje hlavní téma v taktech 5–8. Od taktu 10 se k flétně přidá v *unisonu* hoboje. Z harmonického hlediska je téma zajímavě podkresleno rodovým kolísáním E dur – e moll.¹²⁶ Tento jev je charakteristický pro A. Dvořáka, např. v jeho *Slovanském tanci č. 8 Furiant*, kde se v úvodním osmitaktí střídá g moll a G dur.¹²⁷ Konec tématu tvoří sledy akordů cis moll – C dur – E dur (C dur zde představuje terciovou chromatickou příbuznost). Suk použil při harmonizaci hlavního tématu pouze tóniku a pravidelné střídání subdominanty a šestého stupně.

Violoncello v taktu 16 uvádí zkrácené hlavní téma, jež je doplněno ozvěnou prvních houslí. V taktu 25 se na třetím stupni zahajuje tematická modulující mezivěta. Melodie se nachází ve smyčcích za doprovodu úryvků z tématu nejprve ve flétně (takty 28–29), pak v klarinetu (takty 32–33), hned tento úryvek přejímá lesní roh a flétna s hobojem zahrají synkopický rytmus (takty 34–37), který zazněl již na začátku první věty v lesním rohu.

Část hlavního tématu opět nastupuje v taktu 37 v prvních houslích v e moll a o takt později přistupuje imitace v lesním rohu. Zajímavým prvkem v této části je oscilující nóna (c – cis) dominantního nónového akordu. Housle, viola a dřevěné dechové nástroje začnou postupně gradovat jak pomocí *acceleranda*, tak vzestupným během až k taktu 45, kde po chromatické modulaci alterovaným akordem zazní C dur.

Druhá mezivěta (navazující na tu předešlou), označena jako Allegro (♩ = 126), je v tónině C dur. Tato část, zahrnující také *tutti* orchestru, je plná energických vzruchů a zhuštěné faktury. Vyplňují ji stupnicové pasáže ve smyčcích a příznačný tečkovaný rytmus

¹²⁵ ŠÍN, O.: O harmonice v Sukově díle. In: KVĚT, J., M.: *Josef Suk, život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 411.

¹²⁶ Jedná se o tzv. rodové kolísání. Srov. Tamtéž, s. 104. Další rodová kolísání nalezneme např. v taktech 17–19 (E dur – e moll), 100–101 (H dur – h moll), 102–103 (A dur – a moll). Rodové kolísání se vyskytuje na tektonicky význačných místech - v průvodu vedlejšího tématu, jež se opakuje.

¹²⁷ HONS, M.: *Hudba zvaná symfonie*. Praha: Togga, 2005, s. 264.

v osminových notách z hlavního tématu. Z C dur přes E dur moduluje do H dur, aby připravila nástup vedlejšího tématu. S motivem této mezivěty pracuje i provedení.

V taktu 68 zazní hlava tématu ve fagotu, violoncelle a kontrbasu na dominantním septakordu H dur, s dynamizující synkopací a s triolovým doprovodem lesního rohu v takttech 68–75. Současně s posledním tónem se motiv rozeznívá v houslích, toto imitační uvedení motivu se zopakuje, ovšem motiv se pak takto zřetězeně opakuje pouze v houslích – ve vyšší poloze (a v takttech 74–75 ještě dále zkráceně). Těchto osm taktů ostatně představuje gradační plochu, která vyvrcholí taktem 76, kde zazní rytmicky obměněné hlavní téma v trubce a v houslích. V *tutti* je téma podpořeno silnou dynamikou s ostrou akcentací. Hudební tok vyvrcholí zvukovou homogenitou v takttech 84–89. Od taktu 90 dochází k postupnému uklidnění a k přípravě uvedení vedlejšího tématu. Zajímavý polyrytmický moment nastává v takttech 94–97, kdy housle hrají tečkovaný rytmus (jenž vyznívá jako dvojdobé metrum ve skutečném třídobém metru), zatímco viola a violoncello hrají triolový rytmus (Obr. 10.). Tento prvek, připomínající furiant, se postupně objeví i v dalších nástrojích a připravuje znění doprovodu vedlejšího tématu.



(Obr. 10. Ukázka polyrytmu, t. 88–95, smyčcová skupina)

Vedlejší téma (Obr. 11.) začíná v taktu 100 v sólovém klarinetu a tvoří ho symetrická šestnáctitaktová dvojperioda. Téma je podpořeno doprovodem smyčcové skupiny (zvláštní

pozornost si zaslouží tečkovaný rytmus v druhých houslích). Užitím pouze smyčcové skupiny jako průvodu je zvýrazněna lyrická povaha tématu.



(Obr. 11. I. věta, vedlejší téma, t. 100–116, klarinet in A)

Oproti hlavnímu tématu je rytmicky méně výrazné (pro hlavní téma je charakteristický synkopický rytmus, kdežto rytmus vedlejšího tématu plyne mírněji a pravidelněji), není ani tak dynamicky vystavěno. Jeho kontrast také spočívá v melodičnosti a lyričnosti. Zato harmonizace je velmi barvitá a proměnlivá.¹²⁸ Suk zde použil několik chromatických modulací. Všimněme si tedy velmi ozvlášťujících spojů: H dur – h moll – A dur – a moll – e moll – C dur – G dur – A dur – H dur (tímto souzvukem končí jedna perioda a zároveň začíná druhá). Téma tedy začíná v H dur, ale hned v dalším taktu je snížena tercie a tím se dostáváme na $\mathbb{S}$ v A dur. V dalším taktu zní tónika A dur, jejíž tercie je o takt dále snížena (tedy a moll) a stejně jako v předchozím případě přehodnocena na $\mathbb{S}$ v G dur. Akord e moll v taktu 104 představuje $\mathbb{ST}$, jež se pojí s $\mathbb{S}$ v taktu 105. Akord G dur v dalším taktu je modulačním momentem pro přechod do H dur (funkčně $\mathbb{ST}^{1\sharp}_5$). Následují $\mathbb{D} - \mathbb{T}$, zakončující první periodu. Druhá perioda moduluje do A dur (takt 109) a do C dur (takt 111) a končí návratem do tóniky H dur.

¹²⁸ Dáno změnou akordu v každém taktu a také fakt, že Suk nepoužil klasické kadenční řešení.

V taktu 116 nastoupí vedlejší téma v prvních houslích za bohatšího zvukového doprovodu (přidají se i pozoun a tuba v akordickém znění). Při tomto uvedení zmohutní také smyčcový doprovod do podoby rytmického útvaru připravujícího oblast vedlejšího tématu. V druhé periodě nastoupí v taktu 130 místo očekávané tóniky H dur po znějícím C dur sextakord F dur.¹²⁹ Poté zazní nezvyklé souzvuky H dur a F dur. Otakar Šín poukazuje ve své studii *O harmonice v Sukově díle* na časté spoje akordů v poměru zmenšené kvinty, jak dokazuje i harmonizace vedlejšího tématu.¹³⁰ V taktu 136 začne klidné *più tranquillo* – tematická mezivěta - s náznakem prvních dvou taktů vedlejšího tématu ve violoncelle a kontrbasu, kde postupným vzestupným klenutím melodie *accelerandem* připraví nástup závěrečného tématu.

Závěrečné téma, opět v H dur (Obr. 12.), zazní v taktu 143 ve fagotu, violoncelle a kontrbasu. Skládá se z asymetrické dvojperrody po 8 a 11 taktech. První periodu lze pravidelně rozdělit na předvětí a závětí. Harmonizace je zcela klasická, postavená na střídání T (popř. T^6) a D^4_3 . Druhá perioda, začínající v taktu 152, obsahuje čtyřtaktové předvětí a šestitaktové závětí asymetrická – má vnější rozšíření pomocí diminuce v závěru perrody). Zde je již harmonie barvitější. Místo durové tóniky zvolil h moll a spojil s dominantou (takt 152). Následující takt je ozvláštněn spojením mollové tóniky se sedmým stupněm. Druhé závětí začíná překvapivě na třetím stupni (takt 156). Závěr tématu je umocněn narůstajícím *crescendem* a větší hybnost spolu s *accelerandem* vyústí v kvartsextakord C dur v taktu 162.

¹²⁹ Funkčně se jedná o spoj $\mathbb{S}^{\sharp} - (D^6)$.

¹³⁰ ŠÍN, O.: O harmonice v Sukově díle. In: KVĚT, J., M.: *Josef Suk, život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 406.



(Obr. 12. I. věta, závěrečné téma, t. 144–162, violoncello)

Závěrečné téma je melodicky i rytmicky jednodušší než hlavní a vedlejší téma. V dynamice je však dramatictější: od hlubokých tónů v nízké dynamice přechází rychle k vysoké dynamice nejvyšších tónů. K doprovodu v podobě pravidelné šestnáctinové pulzace (druhé housle a viola) se v hoboji a prvních houslích přidávají také motivy z hlavního tématu.

S výrazovou obměnou (vyjádřenou i předpisem *Energico e con fuoco*) pak téma ve vysoké poloze přebírají housle (takt 162), ve violoncellu a kontrabasu o dva takty později přistupuje imitace tohoto tématu.

Opakování a poté také diminuce a zkrácení tématu v houslích vedou gradaci ke kodě expoziční, která začíná v taktu 186. Zdvojení v *tutti* mohutně připomene čtyřtaktový motiv ze závěrečného tématu (předvětí první periody), který se zopakuje dvakrát a pak se motiv krátí. Následné *diminuendo* v taktu 202 zklidní napjatou hudební plochu, aby od taktu 206 zaznělo vedlejší téma ve flétně, hoboji a klarinetu doprovázené smyčcovými nástroji. Violoncello a kontrabas ještě připomíná úryvek z hlavního tématu. Při prvním poslechu se zdá tato část od taktu 206 jako nastupující provedení. Mohli bychom zde uvažovat o tektonické ambivalenci, se kterou se hojně setkáme u J. Brahmsa a také A. Dvořáka.¹³¹ J. M. Květ uvádí začátek

¹³¹ ČERNÝ, M., K.: *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, s. 72.

provedení až od taktu 214 a já se k tomuto názoru přikláním, protože zazní introdukce, kdežto předešlá část imituje téma vedlejší. Žestě zde zaujímají významné místo a dodávají závěru expozice patřičný lesk.

4.1.2 Provedení

Z formálního hlediska lze provedení rozdělit na tři části: první část je o délce 25 taktů, druhá je dlouhá 42 taktů a třetí 18 taktů. V porovnání s první a třetí částí je druhý díl provedení mnohem více instrumentačně zpracovaný se silnou dynamikou.

První část provedení v tónině H dur začíná poměrně nenápadně v taktu 214, kde zazní úvodní takty první věty v lesním rohu (na rozdíl od introdukce hraje lesní roh tóny *h* a *c*). V taktu 230 se objeví hlavní téma v klarinetu a fagotu, které je variováno a zkráceno. Doprovod tvoří vedle tremola houslí na jeden tón nivelizované téma, zachovávající tedy pouze rytmus. Postupná gradace pomocí *acceleranda*, *crescenda* a přibývajících nástrojů připravuje další část provedení, které začíná v taktu 239. Vedlejší téma zazní zkrácené a po prvním dvojtakti zjednodušené v dřevěných dechových nástrojích (harmonický podklad tvoří D dur, který je prodlevou již od taktu 230). V taktu 240 přistupuje část závěrečného tématu v houslích, obojí se ještě jednou zopakuje (od taktu 244, resp. 245). Trubka nám připomene rytmický motivek z hlavního tématu v taktech 243–244. Po gradačním završení tohoto úseku zazní od taktu 249 motiv druhé mezivěty (takt 45). Trubka zahraje v taktech 257–260 rytmicky obměněný motiv hlavního tématu (takty 76–78), jenž je harmonicky ozvláštněn. Celý tento krátký úsek končí v As dur, kde zazní v houslích motivek z druhé mezivěty (srov. takt 46). V taktu 265 je uváděna poměrně dlouhá plocha synkopického rytmu v dřevěných

dechových nástrojích. Do synkop vstoupí ve smyčcích kromě kontrabasů hlavní téma (housle přibarvují melodii pomocí *sul G*). Tato klesající sekvence se ozve třikrát a poté přejde ve čtyřtaktový motiv z počátku první věty.

Třetí část provedení začíná v taktu 281 motivkem z druhé mezivěty v expozici, který je pak imitačně uváděn v dalších hlasech. V taktech 295–296 zahraje sólový klarinet úryvek z hlavního tématu a poté začíná repríza také poměrně nenápadným způsobem, jež je předjíráno celkovým zklidněním a *ritardandem*.

4.1.3 Repríza

Repríza začíná tónickým kvartsextakordem E dur, s tempovým označením *Molto tranquillo*, quasi *Andante* v taktu 299 v slabé dynamice *ppp* či *pp*. V lesním rohu zazní hlavní téma, jež o takt později přebírají housle. V taktu 304 přejímá klarinet a viola rytmický motivek z taktu 46 (zde je to naposled, co tento úryvek zazní).

Gradace pomocí *acceleranda* a *crescenda* vyvrcholí v taktu 320, kdy v celém orchestru zazní mocně tón *e* ve *fff*. Následuje hlavní téma. Vedlejší téma v E dur se ozve v taktu 342 ve violoncelle za doprovodu tečkovaných rytmů ve flétně a klarinetu. Odpovědí mu je znění tématu v houslích.

Závěrečné téma zazní opět ve violoncelle a kontrabasů jako v expozici, ale tóninu E dur zachovává. V taktu 448 znějí současně hlavní téma v dřevěných dechových nástrojích (kromě fagotu) s vedlejším tématem v třetím a čtvrtém lesním rohu, trubce a prvním pozounu.

Vrcholné Maestoso nastupuje v taktu 456 s dynamikou *fff*, vystřídáné po dvou taktech dramaticky *stringendem* a v Allegru con brio za fanfár žesťových nástrojů končí první věta dvěma údery v tónice E dur.

4.2 II. věta Adagio

Jestliže hovoříme o Sukovi jako o subjektivním lyrikovi, pak se jeho povaha naplno projevila právě ve druhé větě. Tklivé melodie témat v dílech **A**, **A'** jsou určující pro celé Adagio (♩ = 58) C dur 4/8 takt, které je zpracováno variačním způsobem na podkladě velké třídílné formy prosté se závěrečnou kodou. Trvá 9:48min podle nahrávky BBC Orchestra. Suk opět vycházel z klasického orchestru ve složení: dvě flétny, dva hoboje, dva klarinety in A, dva fagoty, čtyři lesní rohy in F, dvě trubky in C, tři pozouny, tuba, smyčcová skupina a tympány. Jemná práce s instrumentací se projevila hned na začátku věty, a to užitím sólového klarinetu v doprovodu smyčcové skupiny bez prvních houslí a kontrabasů (takty 1–16). Téma poté přebírá fagot (takty 17–33) a nakonec hoboj (takty 46–49), jehož téma (s vnějším rozšířením) je přeneseno do klarinetu a houslí (takty 50–57). Zpěvné téma druhé věty se podobá dvořákovské melodice. Celková dynamika je vystavěna od nízké *ppp* (takty 44, 159 a 163) až po vysoké *fff* (takt 108), ovšem nízká dynamika převažuje. Dramatický zvrat nastává přibližně v polovině věty (v dílu **B**) s charakteristikou velmi silné dynamiky (*ff*, *fff*, *ffz*) a uplatněním *tutti* orchestru. Motivickým materiálem středního dílu **B**, se kterým Suk v dalším průběhu pracoval, je jednak rytmický motivek pozounu a tuby, a jednak melodický prvek sestávající z oktávy a sestupné malé sekundy.

V návratném dílu **A'** dojde ke zklidnění a redukci orchestru na dřevěné dechové nástroje, lesní roh a smyčce. Závěrečná koda pokračuje v nízké dynamice, vyvrcholí v taktech 154–155 silným *ff* a s následným *ritardandem* končí Adagio melodií prvních houslí *sul G* za doprovodu *pizzicata* ostatních smyčců. Krátké mezivěty oddělují jednotlivé díly. Z toho tedy vyplývá formové uspořádání: **A m B m A' k**

4.2.1 Díl A

Z formového hlediska je díl A sestaven: **a a' m a''**

Adagio začne lyrickým tématem **a** v sólovém klarinetu (Obr. 13.), které se skládá ze symetrické šestnáctitaktové dvojperiody. První perioda má čtyřtaktové předvěti ukončené autentickým celým závěrem (spoj $D^7 - T$ v taktu 4) melodicky zeslabeným a čtyřtaktové závěti ukončené stejně jako předvěti, tentokrát melodicky dokonalým závěrem.¹³² Harmonizace po vzoru klasické kadence je rozšířena o vedlejší funkce. Zajímavý akordický sled se nachází hned v taktech 1–2, kdy se e moll spojí s d moll sextakordem a přetvoří se zpět na e moll sextakord. Stejně tak i v závěti (takty 5–6 a 13–14). Druhá perioda je ozvláštněna chromatickou modulací akordem chromatické tercové příbuznosti do Es dur (takty 11–12). Závěti druhé periody začne opět v C dur, po modulaci chromatickým spojem mezi tónikou v Es dur a alterovanou dominantou v C dur (spoj $T - {}_{1b}D^4_3$ v taktu 12). Předvěti i závěti druhé periody končí opět autentickým celým závěrem. Dynamika celé části **a** se pohybuje mezi *pp* a *mp*. Smyčce (bez prvních houslí a kontrabasů) podbarvují téma sólového klarinetu pomocí *con sordino*.

¹³² Melodicky dokonalý závěr je ukončen základním tónem tóniky, v opačném případě se jedná o závěr melodicky zeslabený.



(Obr. 13. II. věta, téma *a*, t. 1–16, klarinet in A)

Taktem 17 začíná část *a'*, kde fagot a kontrabas přebírají téma již s výraznější dynamikou jdoucí do *f* za melodického doprovodu violy a violoncella *senza sordino*. Suk v částech *a*, *a'* využil k doprovodu vždy tři smyčcové skupiny. V taktu 32 se změnil metrum na 2/8, aby připravilo nástup mezivěty s melodií v prvních houslích. Mezivěta s vnějším rozšířením přináší volný motivický vývoj. Až od taktu 33 se zlehka na prodlevě přidávají třetí a čtvrtá horna s tympanem. Mezivěta přináší velkou dynamickou vlnu v taktech 35–38 jdoucí do *ff*.

Sólový hoboj přinese od taktu 46 čtyřtaktové téma *a''*. Hoboj je podbarven dvaatřicetinami v druhém klarinetu a violoncello drží prodlevu na tónu *c* v šestnáctinkách, čímž je zajištěna větší hybnost této části. Téma poté přejde do prvního klarinetu a houslí. Zde zaznívá mohutnější instrumentace jednak díky zvuku téměř kompletního *tutti*, a jednak díky větší hybnosti zvláště v doprovodných smyčcích. Tato hudební plocha pokračuje vnějším rozšířením tématu vytvořeného krácením motivu a prostřednictvím chromatické tercové příbuznosti přes A dur, Fis dur a B dur vyústí do *es moll* (takty 54–58). Následuje osmitaktová modulační mezivěta od taktu 58, jež využívá akordů chromatické tercové příbuznosti. Suk i zde použil rodové kolísání (C dur – *c moll* v taktech 62–63). Smyčce připraví nástup dílu **B** fugatovým způsobem (jdoucím od kontrabasů postupně ke druhým houslím) v taktech 64–65, čímž končí mezivěta na akordu *c moll*.

4.2.2 Díl B

Formové uspořádání je následující: ***b*** ***b'*** ***b''*** ***b'''***

Díl **B** se vyznačuje výraznou evoluční plochou, která pracuje pouze s tématem ***b*** v různých instrumentálních a harmonických obměnách. I po dynamické stránce je značně kontrastní od dílu **A**, **A'**.

V taktu 66 se náhle ozve dramatické *As dur* v *tutti* ve *ff*, kdy pozoun a tuba pregnantně hrají střídající se tóny *as* a *c*, což představuje výrazný rytmický prvek. Tím začíná část ***b***. Harmonický průběh se zde vyvíjí velmi barvitě – je využito spojení v poměru zmenšené kvinty (*As dur* – *E dur* v taktu 69–70), a také spojení v subdominantních poměrech (takty 70–76). Část ***b*** graduje pomocí narůstající hybnosti (takty 74–76), výrazné akcentace (*ffz* v taktech 68, 70, 72, 74–77) a je zakončena třemi údery v *tutti*. Vystřídávají se akordy v sekundovém poměru (*Ges dur* – *F dur*).

Část ***b'*** začíná v taktu 78 v *Ges dur*, kde zazní téma v sólovém lesním rohu, který se dosud v celé Symfonii *E dur* sólově neuplatnil. Melodický doprovod tvoří klarinet, fagot, violoncello a kontrabas, zatímco viola hraje prodlevu na dominantě. Všimněme si zajímavého rytmického řešení v triolové prodlevě, kdy Suk nepravdělně spojil některé noty, a tím dosáhl synkopového rytmu. Sólo končí v taktu 88, přičemž housle vstoupí s tématem v taktu 84. V taktu 88 se objeví změna metra na 3/4, což nabádá k nástupu další části.

Následující část ***b''*** je v *Des dur* a zachovává si triolový ostinátní rytmus ve viole s přidaným violoncellem. Melodický motiv sestavený z oktávy a malé sestupné sekundy zaznívá pouze ve flétně (takty 90–92) na tónice. Oproti znění motivu v předešlých částech je flétnový motiv v nízké dynamice (*pp* s jemnou vlnou *cresc.* a *decresc.*). Akordický spoj

v poměru zvětšené kvinty (Des dur – A dur v taktech 92–93) napomáhá spolu s modulacemi, narůstajícím *accelerandem* a *crescendem* k přechodu do části **b'''**.

Začátek části **b'''** je v taktu 97 v tónině B dur. Téma hrají housle, přičemž ostinátní triolový rytmus přejal lesní roh a melodický průvod tvoří hoboje, klarinet, fagot a smyčce. Volba smyčcových nástrojů jako nositelů tématu nás uvádí do „zasněžené“ atmosféry. Postupně se přidávají se zpěvnou melodikou ostatní nástroje (takty 100–107), což představuje plynulý dynamický nárůst. Vrcholem celé věty je takt 108, kdy zazní v plném zvuku *tutti* ve *fff* a *fffz* zmenšený septakord H, na kterém je postavena celá mezivěta připravující nástup dílu A'.

Zajímavostí dílu **B** je bezesporu volba tónin jednotlivých částí (**b**: As dur, **b'**: Ges dur, **b''**: Des dur, **b'''**: B dur), což přispívá k jeho evoluční charakteristice.

4.2.3 Díl A'

Tento díl sestává pouze z části **a'''**, tudíž zpracovává jediné téma. Od taktu 122 se vrací tónina C dur s tématem v lesním rohu a violoncelle. Harmonie je shodná s částí **a**, ovšem orchestrace využívá většího nástrojového aparátu (klarinet, fagot a smyčce), proto i faktura je zhuštěnější. V taktu 130 přebírají téma druhé housle po dobu čtyř taktů v temné barvě pomocí *sul G*. Téma je podpořeno klarinetem, fagotem a doprovodnými smyčcovými nástroji. Všimněme si rytmu violoncella, který hraje tremolované trioly (takty 130–133), a triolového rytmu v kontrabasu. Z vertikálního pohledu jsou tyto čtyři takty pozoruhodné. I předešlé takty 122–129 mají zajímavá rytmická řešení (kombinace triol, kvartol a tečkovaných rytmů). V taktu 134 hrají téma hoboje a housle. Postupné *crescendo* a následné *diminuendo* s tématem s vnějším rozšířením upozorňuje na blížící se kodu, jež začne v taktu 146. V osmnáctitaktové

kode je využit tematický materiál z dílu **B**. Druhou větu uzavírá melodie prvních houslí *sul G* s *pizzicatem* ostatních smyčců za znění tóniky C dur jdoucí do *ppp*.

4.3 III. věta Allegro vivace

Suk dokončil třetí větu symfonie až po Radúzovi a Mahuleně. Nabízí se tak otázka, zda lze mezi těmito skladbami nalézt blízké podobnosti, například tematické. Kontext vzniku této věty je popisován různě. Podle Sádeckého byla třetí původně zamýšlena jako Menuet, jehož první notové zápisy vznikaly v květnu 1897. Z Menuetu se nakonec stala malá skladba Bagatella a nově vzniklo Scherzo.¹³³ Druhé tvrzení pochází od Berkovce, jenž staví Menuet na místo druhé věty. V létě 1897 byl Menuet nahrazen Adagiem, který byl přejat z klavírní sonatiny g moll.¹³⁴ Nicméně J. M. Květ ve studii *Ke vzniku některých Sukových skladeb* zmiňuje toto: „[...] Suk napsal v Londýně během první poloviny května 1897 skizzu prvních tří vět a začátek IV. věty symfonie E-dur. [...] přehrál tuto práci Dvořákovi. Ale ten měl některé námítky proti druhé, třetí a čtvrté větě symfonie, [...]. Přepřacoval tedy během léta 1897 nepatrně konec první věty a důkladně větu druhou, [...]“¹³⁵ Věrohodněji se tedy jeví názor Berkovcův, za předpokladu, že ono „důkladné přepřacování druhé věty“ bylo myšleno jako přepis původního Menuetu.

Třetí věta (♩ = 160) e moll 2/4, je postavena na půdorysu trojdílné formy se závěrečnou kodou. Z instrumentačního hlediska se liší jen nepatrně od druhé věty, a to přidáním pikoly. Formální rozvržení Scherza je následující:

A m B A' k

¹³³ SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966, s. 280.

¹³⁴ BERKOVEC, J.: Obal LP Suk: *Symphony in E major*, nahrál Czech philharmonic orchestra 10. března 1982, dirigent Václav Neumann, vydáno 1984.

¹³⁵ KVĚT, J., M.: Ke vzniku některých Sukových skladeb. In: *Tempo 1934/XIII*, s. 149.

Díl **A** je obohacen o introdukci, dvě hudební plochy zpracovávající motiv z introdukce, dále o mezivětu a kodu. Písmenem **m** je označena mezivěta oddělující jednotlivé díly, které se od sebe také liší instrumentací. Díl **B** představuje kontrastní střední díl, na který po generální pauze (takt 239) navazuje díl **A'**. **K** značí kodu.

Třetí věta je osobitá svou tanečností – polkovým rytmem, a také svižnou melodikou hlavního tématu. Velmi citlivě je zpracována instrumentace, uplatňující především smyčcový aparát. Suk patřil ve své době k nejlepším houslistům a mistrně tak dokázal vytvořit v díle různě barevné odstíny smyčců, kombinovat techniky hry i dynamické kontrasty. Spojil zde znění dřevěných dechových nástrojů spolu se smyčci, jak dokládá hned první uvedení hlavního tématu v hoboji a prvních houslích (takty 29–43) nebo ve fagotu a violoncelle. Uvedené dvě nástrojové skupiny se mezi sebou prolínají, doplňují se a vzájemně si vytvářejí hudební doprovody. Dynamika je založena na výrazné akcentaci prostřednictvím *rfz*, *sffz* či *fp* (takty 4–5, 29–30 apod.). Nízká dynamika je pak převážně v dílu B. Zvukově barevné kontrasty tvoří i střídání sóla se sólistickou skupinkou (sólová pikola v taktech 256–270 a fagot s violoncellem v taktech 271–285). Hudební tok je od počátku poměrně rušný a „hravě skotačivý“. Jakmile však zazní téma středního dílu B, skladba se rázem změní v tichou píseň s vroucí melodikou. Repríza se téměř shoduje s dílem **A**. Následná koda zintenzivňuje gradační plochu sílící dynamikou a dravým zdvojeným *tutti*.

Charakteristickým motivem Scherza je skupina čtyř šestnáctinových not a jednou čtvrt'ovou notou (takty 1–3, 24–28, 136–144 atd.). Téma dílu **A**, nastoupené po introdukci, se vyznačuje asymetričností a je nejčastěji ve dvou nástrojových skupinách, vyjma jednoho případu sólové pikoly (takty 256–270). Zpěvné téma **b**, hrané v nízké dynamice, kontrastuje také charakteristickým triolovým rytmem.

4.3.1 Díl A

Formové uspořádání dílu **A** je následující:

i a a' x m a'' x k

Scherzo začíná dravým vpádem pikoly, flétny, hoboj a klarinetu. Jejich čtyřtaktový motiv se skládá ze skupiny čtyř šestnáctinových not a čtvrtě noty (Obr. 14.) a stává se ústředním stavebním prvkem. Velký důraz (*rfz*) je položen na poslední ligaturovanou notu motivu a do toho se v taktu 4 přidá zmenšený tónický kvartsextakord držený v klarinetu, fagotu, violoncelle a kontrbasu. Prodleva je ozvláštněna akordem v poměru zmenšené kvinty, tedy b moll, který zazní v taktech 8, 11 a 13 vždy na druhou dobu.



(Obr. 14. III. věta, úvodní motiv, t. 1–4, flétna)

Introdukční motivek (sestává ze skupinky čtyř šestnáctin a čtvrtě noty, ozn. *a*) se objevuje střídavě v druhých houslích a violě s přesunutím na lehkou dobu, které Květ označil za typický sukovský prvek.¹³⁶ Hudební plocha graduje *crescendem* a přidáváním nástrojů (unisono prvních a druhých houslí v taktech 16–18 a v taktu 17 se přidávají i flétna, hoboj a klarinet). V taktu 19 je naznačen nástup tématu *a*, postaveného na tónickém kvartsextakordu, jež se plně rozezní v *tutti*. Vrcholení pokračuje zněním úvodního motivu v dřevěných dechových nástrojích (takty 24–28); na rozdíl od začátku věty je motiv přesunut na druhou dobu a navíc prodloužen, aby mohly první housle naznačit nástup tématu *a*, který následuje

¹³⁶ KVĚT, J. M.: *Josef Suk: Život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, s. 112.

v taktu 29 (Obr. 15.). V introdukci převažuje zvukovost smyčcové skupiny spolu s dřevěnými dechovými nástroji.

(Obr. 15. III. věta, téma *a*, t. 29–43, první housle)

Hravé téma *a* zazní v taktu 29 v prvním hoboji a prvních houslích. Skládá se z asymetrické dvojperiody (7 + 8 taktů) a jeho doprovod je tvořen smyčci a dřevěnými dechovými nástroji. Téma je tanečního charakteru se svěží melodikou ve 2/4 taktu. Na tanečním charakteru a hravosti se podílí jednak rychlé tempo, větší hybnost, a jednak příznávkový doprovod ve flétně, druhém hoboji a violoncelle. Téma *a'* pak v taktu 44 přejímají violoncello a fagot, toto uvedení tedy kontrastuje hlubší polohou. Zajímavostí je, že průvodní melodie jednotlivých nástrojových sekcí jsou nyní přehozeny oproti prvnímu znění hlavního tématu. Také průvodní melodie jednotlivých nástrojových sekcí se oproti prvnímu znění přeskupují.

Část *x*, jenž zpracovává motivek *a*, začíná v taktu 59 v houslích, který je doplňován dvěma motivky v dřevěných dechových nástrojích. Smyčce zde vytváří gradující plochu pro nástup mezivěty. V taktech 64–72 se s motivkem *a* pracuje střídavě v druhých a prvních houslích za prodlevy zmenšeného tónického kvartsextakordu. Motivky se postupně k sobě přibližují, až znějí *unisono*, a pomocí *crescenda* a stoupající melodie se zintenzivňuje napětí. Violový part ukazuje zvýšení hybnosti, kdy se z čtvrt'ové noty stanou v dalším taktu osminy,

pak trioly, kvartoly a nakonec tremolo na jednom tónu *c* (takty 67–71), což představuje další gradační element.¹³⁷

Mezivěta, která rozčleňuje díl **A** a **B**, nastoupí v taktu 73 v H dur s novým tematickým materiálem ve flétně, hoboji a klarinetu, ale dále se zde pracuje s úvodním motivkem (např. takty 73–75 ve fagotu, violoncelle a kontrabasu). V mezivětě se projeví síla *tutti* orchestru, což má gradační funkci. V taktu 93 zazní zkrácené sedmitaktové téma *a* ve violoncelle a kontrabasu za doprovodu tremolovaných smyčců s osminovou pulzací dechových nástrojů.

Nápadný zvukově barevný kontrast přinese téma *a*, přesazené do flétny z nejnižší kontrabasové polohy v taktu 100, kde začíná část *a''*. Kontrabasy drží prodlevu na tónice od nástupu tématu ve flétně až do taktu 117 a ostatní doprovod tvoří smyčce bez prvních houslí (zvláště nápadné jsou zde druhé housle s šestnáctinami ve *spicatu*), zčásti také doprovází hoboj a tympány.

V taktu 115 následuje část *x* zpracovávající motivek *a* v různých nástrojových seskupení. Postupné *diminuendo* s augmentací úvodního motivu v taktech 128–132 ve violoncelle připravuje nástup části *Poco meno mosso*, která začíná v taktu 133. Stejný tematický materiál taktů 127–132 nalezneme také v závěrečné kodě. Devítitaktový úryvek (takty 136–144) zpracovává motivek *a* postupně ve smyčcích a narůstá *unisonem* spolu se vzestupnou melodií směrem k taktu 145, kde se rozezná kvartsextakord Des dur v *tutti* orchestru s dynamikou *fffz*. Po pěti taktech následuje motivek *a* ve fagotu a kontrabasu za průvodu violy a violoncella – klidná část připravuje začátek dílu **B**. Hudební plochu počínající taktem 145 a konče taktem 158 lze chápat i jako introdukci k nadcházejícímu dílu **B**.

¹³⁷ Významnou roli rytmického doprovodu hrají violy, violoncella a kontrabasy i na začátku prologu Radúze a Mahuleny.

4.3.2 Díl B

Formové uspořádání je následující: **b** x **b'** **k**

Střední díl, začínající v taktu 159, je v tónině Des dur. Volba takto vzdálené tóniny od e moll z dílu **A** je poněkud neobvyklá. Nástup tématu **b** naznačí kontrabas již v taktu 155, o dva takty později imituje první klarinet část vedlejšího tématu a v části Poco meno mosso (takt 159) již zazní celé téma v prvních houslích o délce šesti taktů (Obr. 16.).



(Obr. 16. III. věta, téma **b**, t. 159–164, první housle)

Melodie se klene v triolovém rytmu za doprovodu klarinetu a smyčců (bez kontrabasu). Melodická linka dosáhne vrcholu v taktu 169 v prvních houslích, ale překvapivě zde *crescendo* teprve začíná, expresivní *f* se objeví až v taktu 171. Téma **b** vyznívá jako typicky sukovská lyrická melodika, kde se největší měrou uplatňuje smyčcová sekce. Harmonický podklad tvoří tónika, jež se v taktu 162 přetvoří na druhý stupeň a spojí se s dominantou. Kvartsextakord Des dur je ozvláštněn v taktu 166 přidaným tónem *g*.

V taktu 163 imitují téma druhé housle a v dalším toku hudby se melodická linka mezi smyčci proplétá, až nastoupí téma ve violoncellu (takt 179), které je imitováno violou (takt 181). Faktura se od taktu 180 postupně zhušťuje – přidávají se dechové nástroje. Za stálého znění tématu **b**, které je variováno, prodlužováno či kráceno, zaznívají úvodní motivky (viz flétna a hoboj takty 180–183, 188–191, 196–198 atd.). Harmonicky zajímavé místo se nachází v taktu 187, kdy skladba vybočuje z Des dur do Fis dur (sled akordů chromatické terciové

příbuznosti), v taktu 195 se překlene do H dur, v taktu 199 do B dur, v taktu 203 chromaticky sestupuje do A dur a v taktu 205 do As dur.

Část *x* začíná v taktu 207. Jedná se o evoluční plochu, kde se objevují motivky *a* (takty 208–217 ve flétně, klarinetu a částečně v hoboji). Stoupající melodie smyčců spolu s *crescendem* a *tutti* zvyšují napětí znějící dominanty, aby mohlo nastoupit vedlejší téma v tónickém kvintakordu.

V taktu 219 se již naplno prosadí zvuk *tutti* orchestru při uvedení tématu *b* v lesním rohu a violoncelle. Téma pokračuje v dřevěných dechových nástrojích a violoncelle sestupnou melodií, kdy dochází k postupnému uklidnění a úplnému ztišení, jež zakončuje generální pauza v taktu 239. Povšimněme si také v této části dlouhých trylků prvních a druhých houslí v taktech 229–234, jež se přetvoří na sextolové figurace až do taktu 237.

4.3.3 Díl A'

Část následující po generální pauze má charakter introdukční hudby, jež předjímá návrat dílu tématu *a*. Sólová flétna hraje úvodní motiv v kvintole v taktu 240 a je harmonicky podložena zmenšeným kvintakordem cis moll. Průvod tvoří klarinetová a houslová prodleva. Kvintolový rytmus vytvořený z introdukčního motivu šestnáctin zahrají i violy v taktu 243. Hudební tok je dále opět evoluční, což je dáno zhuštěnou fakturou a sledy akordů chromatické tercové příbuznosti (viz spoj c moll – Es dur – zmenšený g moll v taktech 246–251). V taktu 252 zní septakord C dur, který se spojí v taktu 256 s akordem v terciovém poměru, čímž je docílen návrat do původní tóniny e moll. V taktech 256–257 zní v *tutti* tónický kvartsextakord s následnou dravou sestupnou pasáží v houslích a navazuje na téma *a*,

jenž začne vpádem sólové pikoly v taktu 260. Suk ve Scherzu poprvé využil zvuku sólového nástroje pro znění hlavního tématu. Doprovod tvoří smyčce a dřevěné dechové nástroje. Ve viole zaznívá motiv z introdukce po celou dobu hraní sólové pikoly. V taktu 275 zazní téma ve fagotu a violoncellu jako v dílu A. Stejně jako v dílu A si všimněme „přehozené“ instrumentace dvou doprovodných nástrojových skupin. V taktu 290 začíná tematická mezivěta, která se zcela shoduje s mezivětou dílu A (viz takty 73–99). Po ní následuje téma *a* ve flétně a částečně v hoboji v taktech 317–331. Tento hudební blok taktéž souhlasí s takty 100–114 z dílu A. Částí *x* je označena evoluční plocha v taktu 332, taktéž úplně repetována po vzoru dílu A. Po ní následuje závěrečná koda v taktu 340. Vyznačuje se výraznou gradací prostřednictvím *acceleranda*, velkého *crescenda*, zhuštěné faktury a zdvojených tónů v dřevěných dechových nástrojích. Závěrečných devět taktů je umocněno jiskřivou tóninou E dur a Scherzo je ukončeno sedmi mohutnými akordovými údery v *tutti*.

4.4 IV. věta Allegro

Finální věta se navrácí do tóniny E dur, je v celém taktu a má sonátovou formu se třemi tématy se závěrečnou kodou. Podle nahrávky BBC Orchestra trvá 12:30min. Hlavní téma je radostné a melodické, na jehož konci je vzestupná chromatika v osminkách. Vedlejší téma je poněkud temnější, což je dáno i užitím *sul G* při prvním uvedení tématu v houslích a také charakteru melodiky, jejíž hybnost není tak výrazná v porovnání s hlavním tématem. Závěrečné téma nevyznívá nijak zvlášť výrazně, co se týká melodiky i rytmiky. Poměrně významnou roli zde hraje doprovod žesťových nástrojů. Provedení nelze jednoznačně rozčlenit na tři části, neboť Suk pracuje se všemi tématy. Silná dynamika *ff* či *sffz* se uplatňuje

nejvíce v *tutti* orchestru (takty 45, 62, 67 apod.), nízká dynamika se vyskytuje v mezivětech nebo na začátku provedení. Nástrojové obsazení je stejné jako v první větě, jehož síla v *tutti* je hojně využívána.

4.4.1 Expozice

Formové řešení expozice je následující:

oblast hlavního tématu **A**: *a* *a'* *a''* *a'''* *a''''* *m*

oblast vedlejšího tématu **B**: *b* *m*

oblast závěrečného tématu **C**: *c* *c'* *m*

Čtvrtá věta je bez introdukce, hlavní téma (Obr. 17.) je hned uvedeno ve violoncellu a kontrabasu. Téma je postavené na rytmu s tanečním polkovým charakterem. Jedná se o dvanáctitaktovou větu bez harmonického doprovodu (plný akord E dur se rozezní až na konci hlavního tématu). Harmonizace začne až po klarinetovém uvedení tématu nastupujícím po připravené chromatické sekvenční pasáži.¹³⁸ Všimněme si rytmu v taktech 8 a 9: opět se setkáváme se sukovským typickým znakem přesouvání akcentu na jinou dobu (nebo se to také dá chápat i jako trojdobé metrum v rámci čtyřdobého metra; dalším příkladem je část *Appassionato* z jeho *Čtyř skladeb pro housle a klavír* – takty 10 a 11, houslový part – zde vyznívá trojdobé metrum v rámci dvoudobého, obr. 18.).

¹³⁸ Podobně jako Dvořák, Suk převáděl témata do kontrastních hlasů a poloh (HONS, M.: *Hudba zvaná symfonie*, Praha 2005, s. 264). Hl. téma IV. věty nejprve zazní ve violoncelle a kontrabasu, poté v klarinetu, opět ve violoncelle a kontrabasu a následně ve flétně a hoboji. Tak samo i v I. větě, kdy je hl. téma předneseno flétnou a pak violoncellem.



(Obr. 17. IV. věta, hlavní téma, violoncello, kontrabas, t. 1–12)

Harmonizace hlavního tématu v klarinetu využívá netradičních spojů tóniky a druhého stupně (takty 12–13).



(Obr. 17. Appassionato – přirovnání taktů 10, 11, housle)

Po klarinetu zazní téma postavené na dominantě (chromatická modulace na konci druhého znění hlavního tématu připraví vybočení do H dur) opět ve violoncellu a kontrbasu. Takty 36–39 představují vybočení z tóniny H dur do G dur v taktech s návratem do E dur v taktu 39.

V taktu 45 se mocně rozezvučí hlavní téma rytmicky pregnantnější v *tutti* v E dur a moduluje pomocí sekvence do Es dur v taktu 56, odkud začíná mezivěta (všimněme si taktu 47, jež je rytmickou obměnou taktu z hlavního tématu – tento rytmický motiv prostupuje celou čtvrtou větou). Flétna, hoboj a klarinet zahrají rytmický motivek vyňatý z hlavního tématu, na který pak odpoví horny, trubka a tuba a vzápětí jej imitují housle. Od taktu 62 pracuje Suk s hlavním tématem a v taktu 70 přináší novou melodickou myšlenku v klarinetu a viole. Tato melodie končí taktem 81. O takt později se ozve část hlavního tématu (překvapivě

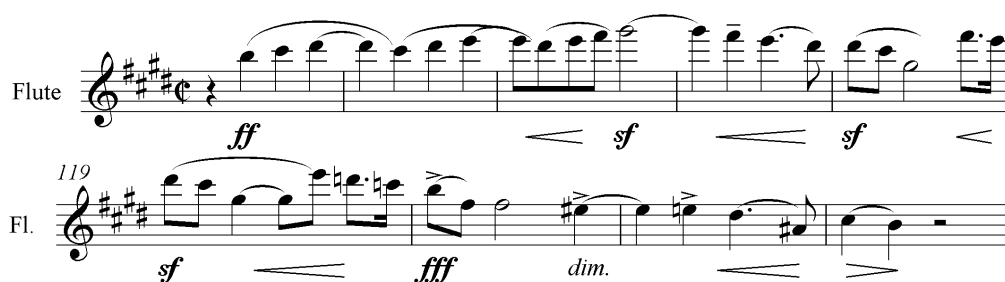
začínající na druhou dobu) v dřevěných dechových nástrojích a houslích. Celých třináct taktů zní G dur, akorát do taktu 89 byl vložen akord terciové chromatické příbuznosti. Orchester postupně utichá, aby mohlo poklidně nastoupit vedlejší téma, které Suk připravuje opakováním motivku (tóny *h – c – d*) v houslích se závěrečnou diminucí.

Vedlejší téma (Obr. 19.) začíná v části *Meno mosso e molto largamente* od taktu 94 v *h moll* v prvních a druhých houslích za doprovodu viol, violoncell a kontrabasů. Výrazně vyznívá barva smyčcového aparátu. Melodika vychází z hlavního tématu. Osmitaktí se skládá ze symetrické periody, jejíž předvětí a závětí lze rozdělit po čtyřech taktech.

(Obr. 19. IV. věta, vedlejší téma, t. 94–102, housle I., II.)

Po uvedení vedlejšího tématu v houslích následuje mezivěta v taktu 102, v níž se ozvou první dva takty vedlejšího tématu ve fagotu. Takty se opakují dvakrát, přičemž v prvním taktu se nachází augmentace. Mezivěta graduje prostřednictvím *crescenda* a vzestupnou melodikou, až vyvrcholí v taktu 113 zhuštěnou fakturou a repetovanými osminami v 3/2 taktu, aby pak mohlo zaznít závěrečné téma (Obr. 20.). M. Očadlík v publikaci *Svět orchestru* (Panton, 1962) neuvádí závěrečné téma čtvrté věty symfonie. Objeví se ve flétně, klarinetu a houslích. Je v tónině H dur a má osm taktů (perioda).

Dynamicky výrazné uvedení závěrečného tématu je vystřídáno nízkou dynamikou a zabarvením sólového klarinetu v taktu 121 v průvodu smyčců bez prvních houslí.



(Obr. 20. IV. věta, závěrečné téma, t. 114–122, flétna)

Klarinet přednese znovu závěrečné téma s drobnou harmonickou obměnou (místo očekávaného Gis dur v taktu 124 zazní neapolský sextakord). Taktem 130 začíná mezivěta tvořená melodikou vedlejšího tématu, jež připraví nástup provedení.

4.4.2 Provedení

Začíná v taktu 148 v dominantní tónině H dur. Cituje hlavní téma v kontrabasech a graduje pomocí sekvencí s postupným přidáváním dalších nástrojů, až se „zastaví“ na tónu *gis* v *tutti* v taktu 163. Odtud zní tematická mezivěta utvořená z hlavního tématu, aby opět v taktu 172 „ustala“ na tónu *gis*. Suk naznačil vážnost i pomocí výrazové fráze *Pesante*. Unisono na tónu *h* se objeví v taktu 178. Následující takty hojně využívají motivku, jež se poprvé objevil v taktu 47 (vytvořený z třetího taktu hlavního tématu), dále synkop a tečkovaných rytů.

Mohutné *Grandioso* v taktu 200 ohlásí augmentované hlavní téma v klarinetu, fagotu, horně, trubce a pozounu analogicky s citací tématu v taktech 130–134. Smyčce doplňují

melodii stupnicovitými pasážemi. Plný zvuk žesťových nástrojů dodává tématu slavnostní nádech. Zmíněný tok hudby tvoří vrchol celého provedení. Tři mocné *tutti* údery v taktech 218–220 završí napětí, po nichž přichází *sostenuto* a *decrendem* je zeslabena hudební plocha na *pp* v taktu 226. Následující část pracuje s dvoutaktovými úryvky z hlavního a vedlejšího tématu (jakoby hříčka – otázky – odpovědi). Poměrně rozsáhlá část končící taktem 254 plynule narůstá - pomlky se postupně zkracují a opět je využito *accelerando* k velké gradaci. V taktu 254 zní prodleva *h* v kontrabasu za střídání motivu hlavního tématu v houslích (takty 254–267) a vedlejšího tématu ve fagotu, viole a violoncellu (takty 256–267). Stoupající melodie a velké *crescendo* připraví velkolepý nástup reprízy.

4.4.3 Repríza

Po bouřlivém *crescendu* a sekvenční pasáži se ozve repríza v taktu 268 v E dur hlavním tématem, které je augmentováno. Zazní osm taktů hlavního tématu a v taktu 276 je tematické osmitaktí přeneseno do H dur. Překvapí nás zmenšený akord *gis* v taktu 284, jehož předchází C dur. Sílicí zvuk žesťových nástrojů, tremolovaných smyčců a prudce stoupající melodie vyústí v taktu 296 tématem v houslích, který se objevil již v taktu 62. Následující hudební plocha (končící v taktu 363) se shoduje s takty 62–130.

4.4.4 Koda

Nastupuje v taktu 364 v *cis moll* s melodií v prvních houslích za rytmického doprovodu triol ve viole a příznávek ve violoncellu a kontrabasu v *pizzicatu*. Melodický podklad tvoří flétna a lesní roh. Flétna přebírá melodii v taktu 368 a je podporována klarinetem, lesním rohem a smyčci bez houslí. Zde opět Suk použil své charakteristické „přesmyknutí“ nástrojových skupin.

Od taktu 372 je zpracováváno hlavní téma, jež zazní postupně ve violoncellu, klarinetu, kontrabasu, flétně (zajímavá práce barevných odstínů jednotlivých nástrojů). Část vedlejšího tématu zazní v taktu 376 ve violoncelle a je pak dále uváděno v klarinet v taktech 378–380. Triolový ostinátní rytmus druhých houslí a violy (takty 372–387) doprovází znění jednotlivých témat a za postupného *acceleranda* od taktu 382, přidáváním nástrojů, zhušťováním faktury a zesilováním dynamiky koda vyvrcholí v mohutné *Grandioso* v taktu 440, kde se ještě více zvyšuje napětí akordickým zněním v dechových nástrojích za doprovodu virtuózních pasáží ve smyčcích.

Čtvrtá věta je završena sedmi údery ve *sfz*, kde se vystřídává tónika a šestý stupeň. Charakteristikou čtvrté věty je celkové „zmohutnění“ orchestrace. Oproti první větě, která má také sonátovou formu, je zde patrné bohatší využití dynamické škály, více instrumentační propracovanosti s množstvím gradačních ploch.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo zmapování poznatků týkajících se Sukovy symfonické prvotiny, *Symfonie E dur, op. 14*. Sukův kompoziční styl bezesporu

vyrůstal tento styl z Dvořákovských tradic, ale již brzy se v mladém Sukovi rozvinul jeho subjektivní lyrismus. Pojetí Sukových skladeb se z velké části obrací k rodnému křečovickému kraji, lze v nich nalézt klasicko-romantické tendence, ale i vlivy hudební moderny.

Čtyřvětá symfonie se řadí do jeho raného tvůrčího období. Po Radúzovi a Mahuleně představuje největší dílo této éry, jež obsahuje i prvky jiných kompozic. Symfonie byla značně ovlivněna Dvořákem, neboť si Suk nesmírně vážil svého učitele. Charakteristikou je pevná struktura klasické sonátové formy v první a čtvrté větě (ačkoli byla nalezena tektonická ambivalence v první větě po vzoru J. Brahmsa). Druhá věta má také pevnou strukturu třídílné formy, kde se naplno projevila lyrická sukovská melodika. Třetí věta je radostným vyjádřením šťastné životní etapy, kdy již veledílo Radúz a Mahulena spolu s dalšími skladbami slavily velký úspěch.

Symfonie se vyznačuje klenutou melodikou s výraznými dynamickými i barevnými odstíny. Detailní vypracování instrumentace je jedním z mnoha aspektů, jež staví Josefa Suka k předním českým komponistům. Jakožto vynikající houslista znal perfektně všechny technické, dynamické i barevné možnosti smyčcových nástrojů, které se staly základním stavebním prvkem celé symfonie. Velmi často zde nalezneme kombinace dřevěných dechových nástrojů a smyčcové sekce. Suk ovšem uplatňoval i mohutný zvuk *tutti* orchestru po mahlerovském vzoru.

Skladba představuje syntézu skladatelských dosavadních kompozičních zkušeností, specifik české národní hudby, i touhu po objevování nových hudebních možností v harmonických postupech a v rytmických prvcích.

Resumé

Bakalářská práce se zabývá *Symfonií E dur, op. 14* Josefa Suka. V jednotlivých kapitolách je pojednáno o vývoji žánru „symfonie“ se zaměřením na dobu vzniku této skladby, na 19. století, kdy žili a komponovali jedni z největších symfoniků. Další kapitola se věnuje tehdejší situaci v českých zemích. Obecně to byla doba „krystalizace“ národní hudby vznikající na půdorysu českých lidových písní a tradic.

Třetí kapitola zpracovává osobnost skladatele Josefa Suka, jež zahrnuje i charakteristiku jeho osobitého kompozičního stylu. Důležitá část práce patří analýze Symfonie E dur, její formové rozčlenění s důrazem na zajímavá harmonická místa a vytyčení specifických Sukových rysů.

Summary

This bachelor's thesis reviews the *Symphony in E major, Op. 14* by Josef Suk. The work is divided into sections discussing the development of the symphony, including a review of the 19th century - a time during which some of the greatest symphonic composers lived and composed.

The next chapter addresses the state of affairs in the Czech lands during that time. Generally stated, it was a time of "crystallization" of national music based on the Czech folk songs and traditions. The third chapter elaborates on composer Josef Suk and his characteristic style of composition. Included is an analysis of the *Symphony in E major*, emphasising the interesting parts of the composition and Suk's unique features.

Bibliografie

BERKOVEC, J.: *Josef Suk*. Praha: Supraphon, 1968.

Brockhaus Riemann: Musik Lexikon R-Z, 4. Bände. Mainz-München: Piper-Schott, 1992.

CUYLER, L.: *The Symphony*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

ČERNÝ, M., K.: *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002.

Česká hudba světa – Svět české hudbě. Praha: Panton, 1974.

Čtyřicet let českého kvarteta. Praha: Český spolek pro komorní hudbu, 1932.

DAHLHAUS, C.: *Nineteenth-Century Music* (trans. J. Bradford Robinson), Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

Dějiny české hudební kultury 1890–1945: Díl I: 1890–1918. Praha: Academia, 1972.

Dějiny české hudební kultury 1890–1945: Díl II: 1918–1945. Praha: Academia, 1972.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 12. Bände. Bärenreiter Kassel – Basel – London – New York, 1965.

HLOBIL, E.: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

HONS, M.: *Hudba zvaná symfonie*. Praha: Togga, 2005.

HRADECKÝ, E.: *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: SNKLHU, 1960.

HRČKOVÁ, N.: *Dějiny hudby V: Hudba 19. století*. Praha: Ikar, 2011.

JANEČEK, K.: *Tektonika*. Praha: Supraphon, 1968.

JANEČEK, K.: *Harmonie rozbořem*. Praha: Supraphon, 1982.

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

- Kol. *Hudební věda II*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
- KVĚT, J. M.: *Josef Suk, život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1935.
- KVĚT, J. M.: *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946.
- MICHELS, U.: *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: NLN, 2000.
- Josef Suk - tematický katalog skladeb* (NOUZA, Z. - NOVÝ, M. - ed.). Praha: Editio Bärenreiter, 2005.
- OČADLÍK, M.: *Svět orchestru*. Praha: Panton, 1962.
- Památce Josefa Suka*. Praha: Novina pro Kulturní radu, 1944.
- Památce Českého kvarteta k 50. výročí jeho vzniku*. Praha: Novina pro kulturní radu, 1942.
- Příspěvky k dějinám české hudby III*. Praha: Academia, 1976.
- SÁDECKÝ, Z.: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966.
- SCHNIERER, M.: *Svět orchestru 20. století I*. Brno: MaM, 1995.
- SMOLKA, J.: *Dějiny hudby*. Praha: Togga, 2001.
- SYCHRA, A.: *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: SNKLHU, 1959.
- ŠOUREK, O.: *Dvořákovy symfonie*. Praha: HMUB, 1943.
- ŠTĚPÁN, V.: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1945.
- Slovník české hudební kultury* (FUKAČ, J. - VYSLOUŽIL, J. - ed.), Praha: Supraphon, 1997.
- The New Grove Dictionary of music and musicians vol. 18*. (ed. by SADIE, S.), London: Oxford University Press, 2001.

Periodika

HOFFMEISTER, K.: Koncerty v Praze. První letošní koncert české Filharmonie. In: *Dalibor*, 1899/XXI, s. 349.

KARBUSICKÝ, V.: Josef Suk a Gustav Mahler. In: *Opus musicum* 1990/8, s. 245–251.

LÉBL, V.: Pražské mahlerovství let 1898–1918. In: *Hudební věda* 1975/XII, č. 2, s. 99–139.

PEČMAN, R.: Helfert a Suk. In: *Opus musicum* 2007/2, s. 10–13.

REITTEREROVÁ, V.: Josef Suk. In: *Harmonie* 2004/01, s. 20–21.

ŠOUREK, O.: Josef Suk o svém tvůrčím vývoji. In: *Tempo* 1934/XIII, s. 143–148.

VOLEK, J.: Harmonické „lahůdky“ Antonína Dvořáka. In: *Opus musicum* 1983/15, s. 71–79.

Prameny a notový materiál

BERKOVEC, J.: Obal LP *Suk: Symphony in E major*, nahrál Czech philharmonic orchestra 10. března 1982, dirigent Václav Neumann, vydáno 1984.

HOLEČEK, J.: Booklet CD *Josef Suk: Ripening, Symphony No. 1*, nahrál BBS Symphony Orchestra, dirigent Jiří Bělohávek.

DVOŘÁK, A.: *Slovanský tanec č. 8 Furiant, op. 46*. Berlín: N. Simrock, 1894.

SUK, J.: *Asrael, op. 27*. Praha: Supraphon.

SUK, J.: *Symfonie E dur, op. 14*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

SUK, J.: *Pohádka, op. 16*. Berlín: N. Simrock, 1901.

SUK, J.: *Fantasie pro housle a orchestr, op. 24*. Klavírní výtah. Praha: SNKLHU, 1961.

Seznam obrazové přílohy

Obr. 1. Asrael, I. věta, t. 358–360, trubka in C	s. 26
Obr. 2. Fantazie pro housle a orchestr, t. 15–22, kontrabas	s. 27
Obr. 3. Meditace na staročeský chorál Svatý Václave, t. 27–30, smyčc. orch.	s. 28
Obr. 4. Asrael, I. věta, t. 261–262, lesní roh in F	s. 28
Obr. 5. Smyčcový kvartet č. 1 B dur, t. 16–19	s. 28
Obr. 6. Pohádka, 1. věta, t. 1–4, klarinet in A, fagot	s. 35
Obr. 7. Symfonie E dur, IV. věta, t. 130–133, violoncello	s. 36
Obr. 8. I. věta, introdukce, t. 1–4, lesní roh	s. 41
Obr. 9. I. věta, hlavní téma, t. 5–16, flétna	s. 42
Obr. 10. Ukázka polyrytmu, t. 88–91, symf. orchestr bez viol, vlc. a ktb.	s. 44
Obr. 11. I. věta, vedlejší téma, t. 100–116, klarinet in A	s. 45
Obr. 12. I. věta, závěrečné téma, t. 144–162, violoncello	s. 47
Obr. 13. II. věta, téma a , t. 1–16, klarinet in A	s. 51
Obr. 14. III. věta, úvodní motiv, t. 1–4, flétna	s. 57
Obr. 15. III. věta, téma a , t. 29–43, hoboj, housle I.	s. 58
Obr. 16. III. věta, téma b , t. 159–164, housle I.	s. 60
Obr. 17. IV. věta, hlavní téma, t. 1–12, violoncello, kontrabas	s. 64
Obr. 18. Appassionato, t. 10–11, housle	s. 64
Obr. 19. IV. věta, vedlejší téma, t. 94–102, housle I., II.	s. 65
Obr. 20. IV. věta, závěrečné téma, t. 114–122, flétna	s. 66

Anotace

Příjmení a jméno autora:	Nela Unruhová, Dis.
Název katedry a fakulty:	Katedra muzikologie, Filozofická fakulta UP v Olomouci
Název bakalářské diplomové práce:	Symfonie E dur, op. 14 Josefa Suka
Vedoucí bakalářské diplomové práce:	Mgr. et Mgr. Martina Stratílková, PhD.
Počet znaků:	118 840
Počet příloh:	20
Počet titulů použité literatury a pramenů:	48

Charakteristika bakalářské práce:

Tématem předkládané bakalářské práce je Sukova Symfonie E dur, op. 14. Za hlavní cíl si klade objasnění a analýzu tohoto symfonického díla. První část práce je věnována vývoji hudebního žánru „symfonie“ včetně reflexe symfonismu v Českých zemích v 19. století – poč. 20. století. Dále je uvedena stručná skladatelova biografie s charakteristikou jeho kompozičního stylu. Stěžejní část práce se věnuje samotné analýze skladby, jež se dělí na čtyři podkapitoly dle větné stavby díla.

Klíčová slova:

Analýza, symfonie, Josef Suk, sonátová forma, třídílná forma, Antonín Dvořák