

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

JOSEF SUK A KLAVÍR. O SUITĚ, OP. 21

BcA. Zbyněk Pilbauer

Vedoucí práce: doc. MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Oponent práce: odb. as. MgA. Jan Bartoš, Ph.D.

Datum obhajoby: 15. 6. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano

MASTER 'S THESIS

JOSEF SUK AND THE PIANO. ABOUT SUITE OP. 21

BcA. Zbyněk Pilbauer

Thesis Advisor: Doc. MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Thesis Opponent: assistant professor MgA. Jan Bartoš, Ph.D.

Date of thesis defense: 15. 6. 2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Josef Suk a klavír. O Suitě, op. 21

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Na tomto místě je mou milou ctí poděkovat především vedoucímu diplomové práce, doc. MgA. Martinu Kasíkovi, Ph.D., osobě zodpovědné nejen za můj umělecký rozvoj.

Stran odborných konzultací a připomínek bych rád poděkoval MgA. Davidu Bidlovi, Ph.D. a PhDr. Jarmile Tauerové. V neposlední řadě můj dík patří PhDr. Janu Sukovi, jenž mě vřele provedl křečovickým domovem skladatele Josefa Suka a dal nahlédnout to třináctých komnat jeho rodiny.

Abstrakt

První část mé diplomové práce se zaměřuje na oblast pianistických schopností Josefa Suka, jíž dosud nebyl věnován dostatek pozornosti. Pro její přezkoumání sahám do Sukových životopisných údajů, svědectví o jeho klavírních koncertech, korespondence, ale i dojmů z vyobrazení skladatele u klavíru na obrazech nebo fotografiích. Důležitý je rovněž Sukův vztah s jeho domnělým učitelem klavíru, Josefem Jiránkem. Vzhledem k dostupným pramenům však není objasněna povaha tohoto vztahu, čímž zůstává otevřena budoucímu bádání.

Druhá část je v užším smyslu věnována klavírně nejoslnivější z jeho skladeb, *Suitě, op. 21*. Upozorňuji na ní z hlediska významu v českém klavírním repertoáru, důležité prvky jsou rozebrány teoreticky, dojde i na srovnání nahrávek.

Klíčová slova

Josef Suk, klavír, suita

Abstract

First section of my master's thesis focuses on the area of Josef Suk's pianistic abilities which has not yet been given enough attention. In order to present this segment, I look into Suk's biographical background, evidence of his piano concerts, correspondence, but also portrayals of him at the piano in art or photography. Another important factor is his relation to his supposed piano teacher, Josef Jiránek. However, the available sources do not clarify the nature of this relationship, which makes it open to further research.

The second section is specifically dedicated to one of his most dazzling piano compositions, the Suite op. 21. I bring out its importance in the Czech piano repertoire, the important elements have been analyzed from music theory perspective, a comparison of its recordings is included too.

Keywords

Josef Suk, piano, suite

Obsah

Seznam obrázků	9
Úvod.....	10
1 Suk a klavír	12
1.1 Sukova klavírní chronologie	12
1.2 Josef Jiránek	18
2 Suita, op. 21.....	23
2.1 Forma	23
2.2 Nástrojová představa	25
2.3 Důležitost v rámci klavírního repertoáru	27
2.4 Notová vydání	29
2.5 Rozbor	30
2.6 Srovnání nahrávek	50
Závěr.....	53
Seznam použité literatury.....	55

Seznam obrázků

Obrázek 1: Josef Suk u klavíru	18
Obrázek 2: Nástrojová představa 1	25
Obrázek 3: Nástrojová představa 2	26
Obrázek 4: Rozbor 1	31
Obrázek 5: Rozbor 2	31
Obrázek 6: Rozbor 3	32
Obrázek 7: Rozbor 4	32
Obrázek 8: Rozbor 5	33
Obrázek 9: Rozbor 6	34
Obrázek 10: Rozbor 7	34
Obrázek 11: Rozbor 8	35
Obrázek 12: Rozbor 9	36
Obrázek 13: Rozbor 10	37
Obrázek 14: Rozbor 11	37
Obrázek 15: Rozbor 12	38
Obrázek 16: Rozbor 13	38
Obrázek 17: Rozbor 14	39
Obrázek 18: Rozbor 15	40
Obrázek 19: Rozbor 16	40
Obrázek 20: Rozbor 17	41
Obrázek 21: Rozbor 18	42
Obrázek 22: Rozbor 19	43
Obrázek 23: Rozbor 20	44
Obrázek 24: Rozbor 21	44
Obrázek 25: Rozbor 22	45
Obrázek 26: Rozbor 23	46
Obrázek 27: Rozbor 24	47
Obrázek 28: Rozbor 25	47
Obrázek 29: Rozbor 26	48
Obrázek 30: Rozbor 27	49

Úvod

Obhajoba české klavírní literatury byla pro interpreta vždy nevděčným úkolem. S každou Dvořákovou geniální melodií na pianistu čeká nástraha v podobě prstolamů a hráčských krkolomností, Smetanovy zásluhy v hudebním národním obrození bývají záhy po překročení českých hranic vnímány vlažněji, Dusíkovy sonáty zůstávají schovány ve stínu Beethovenových, k závažnějším skladbám Martinů patří vysoké nároky na paměť. Aby toho nebylo málo, český repertoár je poměrně chudý na větší formy a obtížně se zařazuje do programů sólových recitálů. Nechci vůbec naznačovat, že jmenovaným skladatelům není věnována pozornost, ale jejich skromné zastoupení na koncertních pódiiích je ve srovnání s vybranými skladateli jiných národností patrné.

Přestože je úloha dnešního hudebníka-klavíristy především archeologická a mohlo by se zdát, že standardní repertoár už se ustálil a všechna klasická díla byla pečlivě přezkoumána, je opravdu hodně důvodů, kvůli kterým spousta skladeb zůstává brzděna v rozvoji. Mnohé byly vydány tiskem naposledy na přelomu 19. a 20. století (Nováková *Ballada dle Byronova Manfreda*, Foerstrovy cykly), klavírní koncerty Tomáška a Kovařovice rukama nakladatelů neprošly vůbec, přístupnost znesnadňují i exkluzivní práva malých zahraničních nakladatelství na dílo (nakladatelství Alphonse Leduc a na něj vázané jednotlivosti Bohuslava Martinů). Klavírní tvorba starých mistrů českého baroka a klasicismu bývá často hrána na dobové nástroje, nezřídka na úkor těch moderních. Dále má na povědomí o repertoáru veliký vliv množství dostupných nahrávek. Tak třeba Tomáškovy *Variace na známé téma, op. 16* dosud nahrány nebyly, Ebenovy *Dopisy Mileně* se zatím, alespoň v době psaní této práce, nedočkaly samostatného vydání mimo audioknihu. Snad ještě nešťastnější je, když se nahrávka uskuteční, ale chopí se jí neautoritativní umělec – špatná monopolní nahrávka se pak stává jakousi „žábou na prameni“ a v popularizaci díla páchá více škod než užitku. Tato skutečnost se dotýká i největších českých skladatelů.

Napadají mě ještě další důvody, ale bič v podobě upovídáného výčtu repertoárových nástrah si zde na sebe nešiju samoúčelně; věnovat kapitulu pomlouvání hudebního dědictví našich nejdražších skladatelů by mi ostatně ke cti příliš nesloužilo. Mnohem raději bych tento úvod využil ve prospěch skladatele,

jehož klavírní dílo na výše jmenované nepříjemnosti téměř netrpí, a přesto si obtížně vydobývá přízeň pianistů. Mám na mysli Josefa Suka.

1 SUK A KLAVÍR

1.1 Sukova klavírní chronologie

„Po velikém tvůrčí napětí, jímž byla symfonie *Asrael*, vrátil se Suk opět ke klavíru. Cítil, že tomuto nástroji, mluvčímu nejniternějších stavů u nás již od dob Smetanových, může svěřit to, co nebylo lze říci masivem orchestru“¹, tak se vyjadřuje Jiří Berkovec o Sukovi v souvislosti s klavírním cyklem *O matince*, op. 28 a následně poutá čtenáře upozorněním na dojemnou výpravnou hodnotu díla. S poetizací Sukových nejosobnějších skladeb se v literatuře setkáváme běžně a nutno říct, že nejde o nedostatek vkusu. Sukovo umělecké počínání koneckonců vždy bylo definováno maximální pravdivostí a minimálním efektem, kompozice mu byla reflexí vlastního života. Každá výpověď skladatelova však musela zákonitě souviset s vysokou úrovní skladebné a nástrojové techniky; dokázal-li Suk svěřit klavíru ty nejniternější emoce, je to svědectvím o určité míře řemeslné svrchovanosti, pianistického sebevědomí. Vnímavý posluchač snadno pozná, že klavírní faktura jeho skladeb nezávisí na hře náhod, nýbrž na intimních znalostech nástroje, ačkoliv tím nejbližším mu vždy byly housle. Jaká byla míra těchto znalostí a kde se jim naučil? Dostupná literatura nám na tyto otázky neposkytuje jednoznačné odpovědi, pouze vodítka a náznaky.

Informace o Sukových klavírních začátcích jsou bohužel kusé. První zmínka o jeho kontaktu s klavírem sahá do roku 1882. Přestože se rodiče dlouho nechávali přemlouvat, v den otcova svátku mu bylo splněno největší přání – konečně mu dovolili vzdělávat se v hudbě. Záhy začal kromě houslí cvičit na klavír a zanedlouho potom složil svou vůbec první skladbu: *Polku* pro housle, již mu zharmonizoval otec. Snadno se můžeme dovtípit, že v rodných Křečovicích Suk sotva mohl vyhledat autoritativního učitele virtuózní hry, první krůčky tedy byly kombinací pomoci od otce a samoučení. Josef Suk starší učil na křečovické škole a k této funkci na konci devatenáctého století neodlučitelně patřily hudební dovednosti. Byl členem místní kapely, často hrál na varhany a housle na svatbách, pohřbech, v případě potřeby vypomáhal na mešních obřadech. Milující a hudební rodinné zázemí splnilo účel, v roce 1885 mladý Josef úspěšně vykonal přijímací

¹ BERKOVEC, Jiří. *Josef Suk*. 2. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962, 196 s.

zkoušku na Pražskou konzervatoř, na níž se představil i jako skladatel se svou *Ouverturou d-moll* pro klavír.

Historické prameny pochopitelně sledují Sukova studijní léta s výraznou pozorností k jeho dvěma hlavním oborům, tedy hře na housle a kompozici. Přesto je až s podivem, že mezi lety 1885-1891 nenajdeme ani zmínku o žádném učiteli klavíru. Alternativa učitele se ale objevila v roce 1886 v podobě nově nabytého přátelství se spolužákem Oskarem Nedbalem. Sdíleli spolu byt v centru Prahy, navzájem se doplňovali v hudebních dovednostech. Jejich společná lačnost po hudbě připomíná přátelství mladého Bohuslava Martinů se Stanislavem Novákem. Nedbal „*byl z rodiny velmi hudební a přinesl s sebou do Prahy značné znalosti hry i literatury klavírní. Se Sukem se dobře doplňovali. Nedbal se od něho přiučoval houslím, Suk zase od něho leccos pochytil při hře na čtyři ruce. A tak Suk začal velmi horlivě pěstovati klavír. Počal blíže poznávati zejména Smetanu, jehož si oba spolubydlící cenili velmi vysoko.*“² Přestože Sukova cesta ke klavíru nebyla v těchto letech nijak formálně uchopena, její výsledky se brzy projeví. Ve svých třinácti letech zkomponoval *Jindřichohradecký cyklus*, celek o čtyřech skladbách, na kterém je znát vliv nových vzorů, Smetany a Schumanna. Přestože není opusovaný, je nám dnes snadno zpřístupněn prostřednictvím Simrockovy edice Sukova souborného klavírního díla.

Můžeme se domnívat, že se Suk-klavírista vzdělával nadšeneckým, nesystematickým způsobem po celou dobu prvních šesti let studií na konzervatoři. Následující školní rok 1891-1892 byl Sukem strávený intenzivní a zodpovědnou prací ve skladatelské třídě Antonína Dvořáka. Suk se o svém pracovním nasazení o mnoho let později vyjadřuje v jednom ze svých projevů: „*Ředitel Bennewitz chtěl ze mne míti houslistu, slavné paměti mistr Dvořák především skladatele. Ačkoliv jsem nebyl valného zdraví, vyhověl jsem oběma bez nářku a s nadšením, i když jsem 1 rok pracoval od 8 hodin zrána do 2 hodin v noci.*“³ Uvěříme-li Sukovi beze zbytku, uznáme, že při takto enormním úsilí už na klavír mnoho času zbývat nemohlo. Je nutné si ale připustit možnost, že se Suk nevyjádřil přesně, protože

² KVĚT, Jan Miroslav. Josef Suk Život a dílo. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, 478 s.

³ KVĚT, Jan Miroslav. Živá slova Josefa Suka. 1. vyd. Praha: Nakladatelství F. Topič, 1946, 216 s.

se zde zdroje rozcházejí. Jiří Berkovec se ve své sukovské monografii zmiňuje o tomtéž, ale s důležitou informací navíc: „*Bennewitz i Dvořák kladli zvýšené požadavky na nadaného žáka, v němž přirozeně spatřoval první především houslového virtuosa, druhý skladatele. Aby vyhověl oběma, aby nezanedbával ani klavír, v němž se zdokonaloval u Smetanova žáka Josefa Jiránka, pracoval Suk ustavičně od časných ranních hodin až pozdě do noci.*“⁴ Josefa Jiránka dnes známe jako výraznou autoritu v české klavírní pedagogice a pochopení jeho role v Sukově klavírním vývoji je klíčové. Jiránek nastoupil do funkce profesora klavíru na konzervatoři záhy po svém návratu z Charkova do Prahy v roce 1891. Dávalo by tedy smysl, aby ho Suk ještě zastihl ve svém absolventském ročníku. Jestli u něj opravdu studoval, nevíme s jistotou, protože máme dva argumenty proti: 1) Nejrozsáhlejší kniha o Sukovi od Jana Miroslava Květa nijak nenaznačuje, že by Suk k Jiránkovi chodil do hodin. 2) Ačkoliv sám Josef Jiránek nadšeně vzpomíná na hodiny klavíru s Vítězslavem Novákem⁵, o Sukovi se vyjadřuje jen v rámci kapitoly o Českém kvartetu, se kterým hrál v roce 1893 – až poté, co Suk dokončil studium na konzervatoři. Argumentem pro se pak kromě zmíněného Berkovce jeví třeba dedikace nad *Písní lásky* („*panu prof. Josefu Jiránkovi*“). Jenže *Píseň lásky* byla také napsána až v roce 1893 a ještě podezřelejší je, že původně nebyla věnována jemu, ale Marii Wachsmannové. Přestože to nelze jasně rozsoudit, dovolil jsem si významu Jiránkovy klavírní metodiky věnovat samostatnou kapitolu za předpokladu, že by byla Berkovcova pravda tou správnou.

Po absolutoriu Suk začal sklízet plody práce na koncertních cestách s Českým kvartetem a o klavíru víme jen z jeho dopisu Otakaru Šourkovi, ve kterém vzpomíná na čtyřruční hru s Dvořákem⁶. V dopise se dovídáme, že Suk dokázal ocenit umění rafinované pedalizace a kultivovaného tónu ve vysokých dynamikách. Ačkoliv jsou jeho následující klavírní opusy (op. 7 až op. 12) významnými milníky kompozičního růstu, o samotné hře se literární prameny nevyjadřují až do roku 1905, tedy roku smrti jeho choti Otilie. Otilka byla ostatně sama zdatnou

⁴ BERKOVEC, Jiří. Josef Suk. 2. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962, 196 s.

⁵ JIRÁNEK, Josef. Vzpomínky a korespondence s Bedřichem Smetanou. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné hudby, literatury a umění, 1957, 247 s.

⁶ SUK, Josef. Dopisy o životě hudebním i lidském. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005, 564 s, H 7956, ISBN 80-86385-31-0

klavíristkou: „Bylo to děvče velmi ušlechtilé se značným nadáním k řečem i hudbě a se zálibou v poesii. Hrála pěkně na klavír, který studovala před odjezdem do Ameriky u Kàana, a v Americe v tomto studiu pokračovala“⁷ V jejím případě je na rozdíl od Suka jisté, že s prestižním profesorem klavíru studovala. Je zřejmé, že Otilčino hudební vzdělání výrazně převyšovalo úroveň běžného domácího muzicírování – hrála na čtyři ruce s Novákem i Sukem, vzrušeně se vyjadřovala o Sukových skladbách (*Legenda, op. 10, č. 1*) a sama skládala. Díky moderní edici Bärenreiteru se dnes můžeme přesvědčit, že její čtyři dochované klavírní skladby jsou navzdory krátkému rozsahu relativně pokročilých hráčských obtíží. Je tedy pravděpodobné, že hrála i ty Sukovy, obzvláště s přihlédnutím ke skutečnosti, že dvanáctý opus byl věnován právě jí. V roce 1899 společně zakoupili do svého křečovického domova malé křídlo Bösendorfer 214, tentýž model, který vlastnil Dvořák.

Z dopisu Mojmiru Urbánkovi z konce roku 1904 je patrné, že Suk měl v plánu v Plzni provést *Jaro, op. 22a*, avšak není potvrzeno, jestli ke koncertu došlo. V dopise z kraje ledna následujícího roku si ale píšou o koncertě v Praze, který se uskutečnil. Suk v něm přiznává nedostatek času na cvičení: „Hleděl jsem se vyzout z toho hraní na koncertu žurnalistův, ale již to nešlo. – Smutné je přitom to, že jsem nyní několik dní pryč, – přijedu před koncertem a celé ty dny nemohu sáhnouti na klavír, – musel jsem tedy vzhledem k tomu voliti skladby, které mám hráti a na které stačí má klavírní technika. Volil jsem tedy – odpusť – „Píseň lásky“, která je nám oběma asi stejně milou – co druhé číslo „Vánek“, s třetím si nejsem ještě jist. „Jaro“ jsem nechtěl hrát, to si schovávám pro náš koncert; – „Večerní náladu“ v tom koncertu hrát nebudu, to je pro tu situaci příliš jemné – a spíše bych tomu tedy ublížil, vůbec nic z „Léta“ se tam nehodí.“⁸ Změna koncertního programu je v dané situaci naprosto pochopitelná. Přesto však přístup „vyzouvání“ se z koncertu není úplně překvapivý. Rozhodně ne z důvodu nesvědomitosti, ale určitou přecitlivělost, až hypochondrii můžeme v jeho dopisech pozorovat opakovaně – tu Suk projevoval například rušením návštěv koncertů přátel. Ani jako klavírista zřejmě nedisponoval chladnokrevným sebevědomím, vlastní mu byla role

⁷ KVĚT, Jan Miroslav. Josef Suk Život a dílo. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, 478 s.

⁸ SUK, Josef. Dopisy o životě hudebním i lidském. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005, 564 s, H 7956, ISBN 80-86385-31-0

druhého houslisty v kvartetu. J. M. Květ hovoří o lednovém koncertu v Praze jako o úspěchu: „11. ledna 1905 vystoupil Suk po prvé v Praze jako klavírista na koncertě Spolku českých žurnalistů, kde hrál „Píseň lásky“, „Capriccio“ z op. 10 a „Vánek“ z cyklu Jaro a doprovázel Magdu Dvořákovou v písních jejího otce. Tento koncert má pro Suka přes ohromný úspěch, který sklídl jako klavírista, smutnou památku, neboť během koncertu dostavil se u jeho choti Otilky první opravdu vážný záchvat její srdeční choroby.“⁹ Zde se dovídáme, že spontánní volba třetí skladby padla na *Capriccio z Nálad, op. 10*. Nároky na polyfonní cítění a prstovou zručnost ve středním díle této skladby jsou vysoké a její výběr proto může znít překvapivě. Zajímavostí je, že dva měsíce po tomto koncertě (16. 3. 1905) hrál Arthur Schnabel v Berlíně celý cyklus *Letní dojmy* a dvě části z *Jara*.

Zmiňme rovnou ještě dva zbývající doložené koncerty. „20. dubna 1907 zúčastnil se Suk jako klavírista koncertu, hud. Spolku Dvořák ve Dvoře Králové a doprovázel Magdu Dvořákovou v řadě písní. Sám jako sólista hrál ukázky ze své *Suity op. 21* a z cyklu *Jaro*.“¹⁰ Bohužel není uvedeno, které části ze zmíněných skladeb hrál – vnější části obou suit jsou hráčsky výrazně náročnější než vnitřní. Zatímco provedení první části *Suity* by bylo orlím gestem moci, prostřední tři skladby z *Jara* by znamenaly roztržité náladové vzorky. Koncert, na kterém vystoupil v roce 1910, je však obdivuhodný v náročnosti programu i jeho rozsahu: „Umělecká Beseda použila přítomnosti Sukovy v Praze k uspořádání *Intimního večera Sukovy klavírní poesie 11. ledna 1910 v Národním domě na Smíchově, kde hrál Suk svůj cyklus O matince a Životem a snem*.“¹¹ Zdeněk Nouza dokonce uvádí, že mimo zmíněné dvě skladby Suk na koncertě hrál i *Jaro, op. 22a* a *Letní dojmy, op. 22b*¹². *Životem a snem* je dílem obávaným i v řadách koncertních klavíristů. Ať už ho hrál z paměti nebo ne, pořád jde o dobrých 40 minut strávených u klavíru v absolutní koncentraci. „Pozdní“ Sukovy skladby také méně padnou do rukou než tvorba do 22. opusu. Na druhou stranu značná část obtíží pramení z neschopnosti orientace v hutném harmonickém předivě, kterému přece skladatel

⁹ KVĚT, Jan Miroslav. *Josef Suk Život a dílo*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, 478 s.

¹⁰ Tamtéž

¹¹ Tamtéž

¹² NOUZA, Zdeněk, NOVÝ, Miroslav. *Josef Suk. Tematický katalog skladeb*. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2013, 490 s.

musel rozumět lépe než kdo jiný. Na efektnosti tohoto recitálu ještě dodávají dvě další skutečnosti: zaprvé byl cyklus *Životem a snem* složen teprve v červnu předešlého roku, zadruhé se Suk dva dny po odehrání tohoto koncertu s Českým kvartetem odebral na turné po zahraničí.

Suk se znal s celou řadou elitních pianistů své doby. České kvarteto vystupovalo například s Arthurem Schnabelem, Sergejem Rachmaninovem, Eugenem d'Albertem (s posledním jmenovaným dokonce pravidelně). Dále jmenujme několik klavíristů, kteří uváděli skladatelova díla na svých koncertech: Josef Jiránek, Ernesto Consolo, Blanche Selva. Obzvláště blízký si byl Suk s manželi Štěpánovými, a to z důvodů jak hudebních, politických, tak i ryze osobních. S jedním určitým klavíristou se však stýkal více než se všemi ostatními. Romana Veselého, řečeného Rondu, si spřátelil někdy v době psaní *Asraela*, tedy v roce 1905. Šlo o klavíristu a pedagoga, jenž byl zodpovědný za spoustu klavírních výtahů Sukových orchestrálních děl. Mnohdy připravoval k tisku i jeho sólové klavírní skladby. Pojilo je pevné pouto i nad rámec profesionálních vztahů, často se scházeli u klavíru. Sám Suk vzpomíná takto: „*A pak nastaly nezapomenutelné chvíle hraní na čtyři ruce – nejkrásnější hudební zážitky mého života. Jak mnoho jsem se naučil z Tvých obsáhlých hudebních vědomostí! Kolik klavírů jsme při tom potloukli – vzpomínám, jak uletěla palička u „C“ v Tvém novém Bechsteinu, když jsem Ti po prvé hrál „Asraela“!*“¹³ S přihlednutím k tomu, kolika dopisů byl „Ronda“ adresátem, museli takových chvil strávit hodně. V dochované korespondenci se jeho jméno ale ve dvacátých letech vyskytuje postupně méně, alespoň v prvním vydání edice Bärenreiteru.

V posledních patnácti letech se zdá, že se klavír z mistrova života postupně vytrácí. Veřejných provedení jeho klavírních skladeb se ujímají jiní, Suk tráví čas prací na *Epilogu*. Přesto i tady lze něco vyrozumět z dostupných materiálů. Skica Huga Boettingra z roku 1924 zachycuje Josefa Suka u klavíru s doutníkem v puse. V porovnání s typickým záklonem Liszta a Brahmsa je Sukův posed neutrální, utilitární, nejeví známky excentricity. Vidíme, že ruce mu na klávesy dopadají přirozeně, vahou, bez křečí. Jeho hra také zřejmě nebyla příliš agitovaná pohybově. Několik fotografických vyobrazení spojuje úplně zavřený klavír, dokonce

¹³ KVĚT, Jan Miroslav. Živá slova Josefa Suka. 1. vyd. Praha: Nakladatelství F. Topič, 1946, 216 s.

s přehozeným kusem látky, na klavíru se nachází busta Beethovena, Sukova nejmilejšího skladatele. Samotný klavír je v pokoji Sukova domu v Křečovicích dodnes v udržovaném stavu, klavírista Tomáš Víšek na něj v roce 2000 nahrál sukovské CD.



Obrázek 1: Josef Suk u klavíru

Zdroj: kresba Huga Boettingra, osobní vlastnictví

1.2 Josef Jiránek

Přijmeme-li méně pravděpodobnou možnost, že Suk u Jiránka studoval, otevírá se nám zásadní zdroj pro pochopení jeho vlastní hry. Kromě představení jeho pedagogického zápalu nebude od věci připomenout vliv jeho vlastního vzoru. Většina informací bude čerpána z cenné knihy jeho vzpomínek a korespondence.¹⁴

Jiránek získal první hudební vzdělání už ve čtyřech letech od svého otce, který ho učil na klavír a na housle. Velmi brzy začal i skládat. Když mu bylo deset let, poznal se s Bedřichem Smetanou, jenž svolil k jeho přijetí za svého žáka. Podobný

¹⁴ JIRÁNEK, Josef. *Vzpomínky a korespondence s Bedřichem Smetanou*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné hudby, literatury a umění, 1957, 247 s.

kontakt skladatele světových kvalit a zázračného dítěte se později zopakoval u Leoše Janáčka a Rudolfa Firkušného. V bytě u Smetanových bydlel sedm let a pod vedením mistrovým zdokonaloval svůj hudební vkus, získával znalosti hudební teorie, nezřídka i hrávali na čtyři ruce. Smetana měl za Jiráňka stejnou zodpovědnost jako za vlastní dítě. Například rozhodl, že ho nepošle na střední školu, aby mu zůstalo času na cvičení. Ačkoliv Smetana Jiráňkovi od začátku rád a hojně hrál, oficiální učitelkou klavíru mu v prvním roce byla slečna Altenburgerová, bývalá Smetanova žačka. Až poté studoval se samotným Smetanou. Ten mu zadával stupnice, akordy, technická cvičení, ale byl nedůsledný v jejich kontrole na hodinách. Jiránek poprvé vystoupil na koncertě ve dvanácti letech v Loučeni, kde přednesl dvě menší klavírní skladby. V šestnácti letech veřejně provedl Chopinovo *Scherzo b-moll*, jako sedmnáctiletý Lisztovu *Parafrázi na Rigoletta*, ještě před svým dvacátým rokem Smetanovu *Fantazii na národní písně*. Přestože se už v sedmnácti letech od Smetany odstěhoval, zůstávali v tom nejbližším kontaktu až do jeho smrti. Nyní se pojdme blíže podívat na způsob, jakým Bedřich Smetana ovlivnil Jiráňkovu klavírní hru.

Jiráňkova interpretační estetika byla formovaná částečně předehráváním samotného Smetany, částečně jejich společným muzicírováním při hře na čtyři ruce. „*Kdykoliv si paní Smetanová přála, aby „Fric“ něco zahrál, zasedl Mistr ihned ke klavíru a hrál nebo improvisoval třeba celé hodiny (hlavně večer). Následkem jeho častého předehrávání osvojil jsem si tak způsob jeho přednesu a jeho zevní pohyby při hře, že to bylo znalci častěji konstatováno. Bylo přirozené, že jsem ho „kopíroval“.*“¹⁵ Není divu, že se Jiránek učil převážně imitací – Smetanu ostatně líčí jako učitele inspirativního pro nadané žáky, avšak málo trpělivého, nemetodického pro začátečníky a studenty průměrného talentu. Tento přístup zřejmě pramení i z praktik Smetanových vlastních vzorů, jelikož Liszt mu hodiny v tradičním smyslu také nedával. Smetanovi záleželo hlavně na zvukové složce klavírního umění: „*Snahou jeho bylo docílit u žactva měkkou hru. Tvrdou hru těžce snášel. Proto hleděl k tomu, aby si žáci osvojili jeho pohyby při hře i lehkou pohyblivost ruky v zápěstí.*“¹⁶ Takový přístup nebyl v šedesátých letech devatenáctého století neobvyklý. Pojmenovávání zákonitostí metodiky moderní

¹⁵ JIRÁNEK, Josef. Vzpomínky a korespondence s Bedřichem Smetanou. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné hudby, literatury a umění, 1957, 247 s.

¹⁶ Tamtéž

klavírní hry bylo v začátcích. Po celá desetiletí bylo možné některá výrobní tajemství získat jen od učitele pocházejícího z chopinovské nebo lisztovské hráčské tradice, méně často pak od klavíristy-samouka s přirozeným citem pro nezbytnosti v zacházení se stále se vyvíjejícím nástrojem.

I přes neschopnost dostatečné racionalizace je právě v tomto hodnota Smetanova učení. Zatímco masy tehdy podléhaly prstové hře s izolovaným zápěstím, Smetanovo pochopení pro funkci celé paže bylo v našich končinách dost pravděpodobně mimořádné. *„Hru vahou ruky si ovšem neuvědomoval, jako tehdy nikdo z virtuosů i učitelů, ale prakticoval ji. Poddajné ve všech směrech zápěstí dovolovalo jeho ruce takřka kreslit na klaviatuře melodické kontury.“*¹⁷ Jiránek, schopný pragmatické dedukce, dokázal rozpoznat hodnotu tohoto přístupu a později ve své vlastní metodice pro začátečníky princip dokáže i jasně převést do slov: *„Následující cvičení určena jsou k výcviku neodvislých pohybů prstů z kloubu záprstního, jen lehounce zatížených vahou ruky. ...Prsty nemají být vysoko zvedány (jak stará škola žádá). Stačí, je-li při zdviženém prstu jeho střední kloub přibližně ve stejné výši se hřbetem ruky (nebo jen zcela nepatrně vyšší).“*¹⁸

I když se nám hra vahou paže zdá dnes jako samozřejmost, tehdy šlo spíše o exkluzivitu. Pro zasazení do kontextu uvedu dva příklady: klavírista Claudio Arrau líčí, že jediným profesorem, který na hru vahou kladl důraz, byl v Berlíně v letech 1910-1920 Rudolf Breithaupt. Ten se na to prý však soustředil tak moc, že pro změnu opomíjel důležitost samostatnosti prstů.¹⁹ S následky „staré prstové školy“ se musel potýkat i největší český pianista Ivan Moravec o tři desetiletí později – v dokumentárním filmu České televize vzpomíná, jak až vlastní praxe ho přiměla přestat zvedat prsty vysoko a naučit se ekonomičtějšímu způsobu hry.²⁰ Jiránkovo vědomí o těchto zásadách a následné začlenění do vlastní metodiky se dá v rámci české klavírní pedagogiky považovat za záslužné, ne-li dokonce průkopnické.

¹⁷ JIRÁNEK, Josef. Vzpomínky a korespondence s Bedřichem Smetanou. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné hudby, literatury a umění, 1957, 247 s.

¹⁸ JIRÁNEK, Josef. Metodika počátečního vyučování hře klavírní. 2. vyd. Praha: Československá jednota hudebních stavů, 1937, 128 s.

¹⁹ VON ARX, Victoria . Piano Lessons with Claudio Arrau: A Guide to His Philosophy and Techniques. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 2014, 486 s., ISBN 978-0-19-992434-9

²⁰ Ivan Moravec (dokumentární film). Režie Jan Mudra. Praha: Česká televize, 2003

Blahý vliv Smetany na Jiráka v ohledu klavírní techniky však byl komplexnější. Jeho cit dokázaly podnít i ty nejdrobnější detaily. Jiránek vzpomíná na jedno z jejich společných muzicírování u klavíru, přičemž mistr již byl zcela hluchý. Se závěrečnými tóny Jiránek vyhodil ruce nad klaviaturu, což Smetanu vyprovokovalo navzdory neschopnosti slyšet. Jiránek se hájil tím, že přece tóny vydržoval pedálem, po vzoru ostatních pianistů jeho doby. Smetana to odůvodnit opět úplně nedokázal, ale mínil, že je prospěšnější držet tón rukama. I přes skromnost této poznámky se nad tím Jiránek zamyslel a dokázal přijít s racionálním vysvětlením tohoto jevu – při drženém úhozu se podle něj dá snadněji dosáhnout vyrovnané kontroly každého tónu, zatímco energie krátkého úhozu se dávkuje méně citlivě.

Tato krátká příhoda je vůbec příznačná pro Jirákův analytický přístup k uvědomělé hře. Nebyl totiž jen idiomatickým hráčem Smetanova díla, ale také rozeným metodikem. Jeho první práce na poli klavírní metodiky se vyrovnávaly s otázkami techniky: *Cvičení úhozu* (1901), *Stupnice ve dvojhmatech* (1901), *Technická cvičení* (tři sešity, 1903), *Nová škola stupnicové hry* (1905), *Škola akordové hry a akordových rozkladů* (1905). Po samostatném vydělení jednotlivých principů přichází s dílem nejobsažnějším, určeným pro pokročilé klavíristy – *Nová škola techniky a přednesu* (1910). V jeho předmluvě doporučuje studium všech předchozích sešitů. Nad rámec výše jmenovaných děl také například v šesti dílech systematicky uspořádal existující klavírní etudy pro Universal Edition. Jeho metody v pracích zaměřených na techniku by se dnes daly považovat už za zastaralé kvůli přílišnému oddělení fyzika od hudby. Tak třeba v technických cvičeních jde obvykle o pouhé pětiprstové obměny na tónech C-G; průcviky Busoniho, Godowského nebo Brahmsa jsou buď hudebně zajímavější, nebo mají větší posilovací účinek. Přesto není pochyb, že Jiránek dobře věděl, jak dosáhnout dobrých výsledků. Nelze mu také upřít velikou míru pedagogické svědomitosti, ve které předčil svého vlastního učitele.

Jestli však jeho první pedagogická práce vyšla tiskem v roce 1901, přirozeně vyvstává otázka, jak moc soustavně se zabýval učením roku 1891, tedy v době, kdy Josef Suk hypoteticky docházel do jeho hodin. Tou dobou ale nebyl žádným nováčkem v pedagogice. Už od svých raných pubertálních let dával hodiny Smetanovým dcerám a okruhu několika známých, po odstěhování od Smetany

chodíval učit do šlechtické rodiny hraběnky Nosticové. V údobí svého čtrnáctiletého pobytu v Charkově dokonce učil osm až deset hodin denně. Právě v Charkově už poprvé promýšlel svou budoucí metodickou práci. V dopise svému bratru Karlovi z roku 1881 píše: „...mám v plánu sestavit *Chromatická cvičení, škály a pasáže (vzatá z děl slavných mistrů neb také připravující) co denní cvičení pro žáky pokročilé (na stupni Tausigových cvičení). Jak vidíš, chci se ukázat co komponista, theoretik i pedagog. Jenže je od plánu k vyplnění ještě hezký krok...*“²¹ Z tohoto dopisu vyplývá, že k pedagogické činnosti měl vřelý vztah ještě deset let před nástupem na Pražskou konzervatoř.

Z devadesátých let nám jsou nejvěrnějším indikátorem jeho postupů asi hodiny s Vítězslavem Novákem. Novákovi při nástupu do jeho třídy bylo už 22 let a následkem nedůsledného cvičení měl zažitě špatné návyky držení rukou. Jiránkova úloha byla tedy nesnadná a vyžadovala individuální přístup. Jiránek vzpomíná: „*Po delším uvažování zařadil jsem jej do druhého ročníku a hleděl jsem pak navyknouti mu lepší držení prstů při hře a účelnější pohyby ostatních částí paže. Též na důslednější prstoklad a důkladnější nastudování daných úloh jsem kladl váhu.*“²² Od Jiráňka se také dovídáme, že zadávaný studijní repertoár zahrnoval skladby romantiků (Field, Mendelssohn, Chopin, Grieg) nebo vybraná bravurní díla. Sám Vítězslav Novák pak ve svých pamětech zmiňuje Chopinovu *Etudu e-moll, op. 25*, která mu činila potíže při studiu.²³ Pro svou výstupní zkoušku nastudoval svůj vlastní *Klavírní koncert e-moll* (ačkoliv ho veřejně neprovedl) a Smetanovu *Koncertní etudu „Na břehu mořském“*, jejíž provedení bylo dle Jiráňka úspěchem. Jestli Suk u Jiráňka studoval, byl v rukou pečlivého, racionálního profesora a pravděpodobně mu též byly udíleny charakteristické skladby světových romantiků.

²¹ JIRÁNEK, Josef. Vzpomínky a korespondence s Bedřichem Smetanou. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné hudby, literatury a umění, 1957, 247 s

²² Tamtéž

²³ NOVÁK, Vítězslav. Vítězslav Novák o sobě a o jiných. 1. vyd. Praha: Josef R. Vilímek, 1946, 201 s

2 SUITA, OP. 21

2.1 Forma

Cesta Sukových klavírních forem začíná i končí miniaturou. V raném díle mu kratší rozsah skladeb pomáhá k bezprostřednosti sdělení a volnosti v rámci salonní estetiky, v pozdním (zejména v jednotlivých číslech cyklu *Životem a snem*) formu až extrémně koncentruje v rámci experimentů týkajících se harmonie, motivického materiálu i rytmu. Líbeznost, okamžitý účinek jeho prvních opusů má daň v podobě kolísavé kvality jednotlivých skladeb a spíše příslibu skladatelské individuality než jejího úplného dosažení, na druhé straně jsou maximálně individuální klavírní cykly z pozdějšího období, které si pro svoji výživnost nachází obdivovatele hlavně mezi zkušenějšími posluchači s barevným vnitřním životem.

Mým záměrem není striktně členit Sukovo dílo na několik etap; skladatelův hudební jazyk zůstával stejně pravdivým bez ohledu na věk a je přirozené, že skladby z mládí byly poplatné dobovému vkusu a ovlivněné světovými autoritami, zatímco pozdní tvorba je zralejší, efektivnější, osobitější. Stavím je do protipólu proto, aby bylo možné v přehlednějším kontextu představit *Suitu, op. 21*. Tato dosud neprávem opomíjená skladba byla složena v roce 1900 v nejšťastnějších chvílích Sukova života – plodné a časté zájezdy s Českým kvartetem, šťastný sňatek s Dvořákovou dcerou Otilií, narození syna, objevování možností vlastního kompozičního směru následkem úspěchu s dramatickou pohádkou *Radúz a Mahulena*.

Je to také krátká doba velkých forem v jeho klavírní tvorbě. Kromě *Suity* do ní spadají impresionistické cykly *Jaro* a *Letní dojmy*. Ty ale na cestě k velké formě urazily jen polovičatou, subjektivní cestu – dílčí skladby obou cyklů jsou sjednoceny monotematismem a společným programem, nikoliv tóninově, sonátovou formou, ani delší narativní strukturou jednotlivých částí. Naproti tomu je *Suita* rozsáhlou formou v tradičním smyslu: trvá zhruba 21 minut, její části jsou navzájem úzce spjaty tonálně. První věta je vesměs rychlá a v sonátové formě (její subjektivní pojetí ovšem úměrně odpovídá době pozdního romantismu), druhá věta taneční, pomalá třetí je bezpochyby tou nejzávažnější a čtvrtá je rondem. Není tedy důvod, proč bychom k ní nemohli přistupovat jako k **sonátě**. Je přinejmenším pravděpodobné, že nízká popularita *Suity* je mimo jiné zapříčiněna nešťastnou

volbou názvu; vzhledem ke sporadickému zastoupení sonát v české postklasicistní klavírní literatuře by jí tento název slušel daleko víc. Sonáta je tou nejdůležitější ze všech forem – už z definice disponuje kontrasty charakterů a temp, nabízí ideální časový prostor pro umění sólového klavírního recitálu a s rozsahem její formy úměrně souvisí i nároky na nástrojovou techniku. Většina českých sonát z doby romantismu/první poloviny 20. století závratný úspěch nezaznamenala. Namátkou z nich jmenujme třeba *Sonatu Eroicu* od Vítězslava Nováka (která byla složena také v roce 1900) nebo *Sonatu Appassionatu* Vítězslavy Kaprálové. Smetanova *Sonáta g-moll* pak nebyla předmětem oslav vůbec, dnes k ní přistupujeme jako ke kulturně-historickému muzejnímu exponátu. Korunovanou královnou našich sonát tak zůstává fragmentární *Sonáta I. X. 1905* Leoše Janáčka.

Sukův první střet se sonátovým cyklem pro klavír přišel už tři roky před *Suitou*, když pracoval na klavírní *Sonatině*. Ta nebyla nikdy vydána, Suk měl pochyby ohledně uchopení slohu a zpracování témat. Samotná témata se mu musela zdát dobrá, protože podstatnou část z nich použil následně v *Suitě* – jde tedy o jakousi hrubou první verzi *Suity*. Rozsah změn, který zaznamenala *Sonatina* při přetvoření do novější podoby, se liší s každou větou. V první větě byla značná část tematického materiálu zachována, ale zásahy do struktury jsou významné; všechna témata jsou rozvinutější na delších plochách, od repetice v expozici je upuštěno, přístup k samotné sonátové formě je nyní rafinovanější a nese známky ronda (zastává je opakující se Adagiová část). Vnější části druhé věty zůstaly beze změny, ale střední díl byl nahrazen novým. V případě třetí věty jde o zcela jinou skladbu, původní *Andante* bylo nahrazeno *Dumkou*. Úpravu *Sonatiny* na *Suitu* nejlépe snesla věta čtvrtá, která vyžadovala jen pár drobných změn. V hudebních dějinách není obvyklé, že by první varianta skladby překročila podobu obrysovitého náčrtku, natož pak aby byla dovedena do finálního tvaru. Dr. Václav Štěpán využil této příležitosti a detailnímu srovnání dvou příbuzných skladeb věnoval dvě přednášky v rámci oslav Sukových 60. narozenin. Na závěru své stati uvádí: „V *Suitě* každý díl jde tam, kam mu předešlý určil a kam je toho pro soubor věty potřeba, každý je podmíněn susedstvím i celkem. V „*Sonatině*“ šlo jen o směs spojených růzností. Pouhá vnější kázeň se v *Suitě* nahrazuje vnitřní nutností, při čemž formy, k nimž zděděná kázeň vedla, někdy musí ustoupit, někdy

zdánlivě setrvávají, avšak ukazují nového ducha, jsou nyní vyvozeny z podstaty věci, nikoliv poslušně přejaty z diktátu minulosti.²⁴

2.2 Nástrojová představa

Na Suitě je pozoruhodná symbióza čistokrevného klavírního zápisu s orchestrální představou. První svět zastávají například unisonové průlety přes celou klaviaturu na šestnáctinách v první větě nebo hned následující dvojmatová stylizace, která by se zrovna tak mohla objevit v Chopinově etudě:



Obrázek 2: Nástrojová představa 1

Zdroj: www.imslp.org

Klavírně efektních míst je tu povícero. Střední část druhé věty a její virtuosita odehrávající se na pianissimových triolách, staccatech a repetovaných tónech budí dojem přidavkového kusu z dílny Vladimira Horowitze. Těžkopádná oktávová část v prostředním díle třetí věty nám i přes polyfonní zápis naopak může snadno připomenout Uherské rapsodie od Franze Liszta. O tom, že je Suita čistě klavírní záležitostí, se vyjadřuje i sám skladatel v dopise Mojmíru Urbánkovi: „Co se instrumentální suity týče, nemohu udělati dle Tvé vůle, ač rád bych Ti vyhověl. Instrumentuji přec dost slušně, ale s tím bych si nevěděl rady, poněvadž to zkrátka není pro orchestr myšleno; – ani menuet ne. Promysli si to, a přijdeš zajisté k tomu samému náhledu co já.”²⁵ Urbánek na přání Sukovo nedbal, hned následující rok vydal druhou větu samostatně v úpravě pro klavír

²⁴ ŠTĚPÁN, Václav. Novák a Suk. 1. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, 317 s.

²⁵ SUK, Josef. Dopisy o životě hudebním i lidském. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005, 564 s, H 7956, ISBN 80-86385-31-0

a housle – v tomto případě tedy ani tak nešlo o umělecký záměr jako o nakladatelovu vypočítavost.

Na druhé straně je přirozené, že Suita může podněcovat i širší nástrojovou imaginaci. Rustikální charakter začátku čtvrté věty vybízí k instrumentaci nepočetnou smyčcovou kapelou. I poslední akordy na jejím konci více připomínají smyky než solidní tenutová stanoviska, zvláště má-li klavírista malou ruku. Část *Più mosso* ve třetí větě pak lze instrumentovat pro orchestr:



Obrázek 3: Nástrojová představa 2

Zdroj: www.imslp.org

Melodii pravé ruky by mohla hrát flétna za doprovodu pizzicat smyčců. V tenorové espressivo lince na chvíli nastoupí anglický roh, v sopránu ho opět vystřídá flétna, tentokrát za doprovodu nižších smyčců v paralelních sextakordech.

Spíš než o výzvu k nainstrumentování *Suity* jde o hru s představivostí, na kterou jsme zvyklí z Mozartových nebo Beethovenových klavírních sonát. Vlastně se dá obecně říct, že projekce orchestrální nebo ansámblové představy do klávesových děl je běžnou praxí většiny významných skladatelů. Klavírista Alfred Brendel dokonce věří, že jediný skladatel, jehož představa vycházela ze zvuku klavíru, byl Chopin.²⁶ Na toto je dobré pamatovat v interpretaci. Správná nástrojová představa může být návodná ve volbách temp, míře zvuku, a hlavně v rytmickém cítění skladby. Zatímco recitativy a oslnivé klavírní pasáže (obzvláště pokud se nacházejí na jedné harmonii) jsou liberálnější k deformaci času, jinak to bude v místech, kde dochází k soužití několika složek najednou.

²⁶ BRENDL, Alfred. *Abeceda klavíristy*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 2018, ISBN 978-80-7511-442-6

2.3 Důležitost v rámci klavírního repertoáru

Suk se, podobně jako spousta dalších významných skladatelů, zapsal do dějin především jako skladatel explorační. Jeho tvorbu není možné nařknout ze samoučelnosti nebo indukčního komponování podle předem daných šablon. Zatímco v ranějších klavírních skladbách se touha po vyjádření vyššího záměru (například staročeského zeyerovského mysticismu) projevuje třeba monotematickým a nepravidelnými periodami, přibližně od *Letních dojmů* už dochází k radikální subjektivizaci, úplného upuštění od efektu a prvku rekreace.

Zmiňuji to proto, že intenzita této explorační může být v různých situacích různě přijímána. Hudební mistrovské dílo ožije jen tehdy, je-li vyjádřeno fyzikálním jevem zvuku, provedeno interpretem. U sólových klavírních skladeb se tak tradičně děje formou celovečerních recitálů, obvykle ve formátu dvou půlí, jež dělí asi patnáctiminutová přestávka. Celá událost je nejen oslavou hudební kultury, ale nabízí i uspokojení potřeb sociálních. Může být příležitostí k romantické schůzce mladého páru, možností setkat se o přestávce nad skleničkou šampaňského s obchodním partnerem, šancí navštívit novorenesanční koncertní síň při návštěvě hlavního města. Dalo by se říct, že je i divadlem; recitály si dnes těžko představíme bez zvyků, které se zažily v minulých staletích a nesouvisí zrovna s hudbou – Jan Ladislav Dusík si jako první nechával postavit klavír tak, aby mu bylo vidět na ruce z profilu, Franz Liszt nastolil módu hry z paměti a jeho hru provázela rozmáchlá gesta. Nakonec všechny posluchače spojuje sváteční volba oděvu. Mířím k tomu, že tímto způsobem ustálený formát koncertu se dostává do pozoruhodné konfrontace s méně „tradičními“ ze Sukových skladeb. Možná to ode mě bude znít domyšlivě, ale uvedení cyklu *O matince* na koncertních pódiích se mi jeví groteskně, protože soukromý prostor skladby se před příliš početným publikem stává obětí mainstreamu. Mince má ale dvě strany – může být cosi atraktivního na sólovém umělci, který rozezní velký prostor skromnými výrazovými prostředky a s publikem vede nerovný boj. Na každý pád interpret zachází s choulostivými energiemi, které v koncertním prostředí nejsou stejně domácké jako například monumentální architektura Lisztovy sonáty. Jestli si některá ze Sukových skladeb žádá o uvedení na pódiu Dvořákovy síně pražského Rudolfiny, pak je to *Suita, op. 21*. Je ušita na míru velkorysému prostoru a modernímu klavíru: psána je v krajních polohách klaviatury, dynamika

na burácejících basových oktávách dosahuje hladin forte fortissima. O vizuální efekt se stará pravá ruka v rychlých sbírkách not na diskantu, aby je oko návštěvníka koncertu spolehlivě zaznamenalo. Nálady sahají od bodrosti ke šlechetné tanečnosti, od lidovosti k vysokému umění. Medtnerovsky „epileptické“ modulace v závalu virtuozity jsou vzrušujícím prvkem okysličujícím pozornost posluchače v samém závěru koncertu. Její rekreační hodnota není zanedbatelná.

Dramaturgie recitálového programu je jednou z interpretových velkých zodpovědností. V dnešní době je na jednu stranu možná až příliš závislá na nepsaných pravidlech, která zavánějí dogmaty: chronologická následnost hraných děl, zahrnutí bravurního kusu na závěr, nutnost použít alespoň jednu rozsáhlou skladbu. Na druhou stranu není pochyb o tom, že večerní zážitek by měl mít alespoň obrysovitou formu a bylo by vhodné mít na paměti vztahy mezi jednotlivými skladbami. Třeba zmíněná „Matinka“ je v rámci programu jednou z centrálních skladeb, okolo které by se měly pečlivě volit ostatní. Je totiž trochu vybíravá – těžko si před ní můžeme představit vzdáleně kontrastní svět Scarlattiho sonát, a ještě nepatřičnější by bylo po ní uzavřít koncert Prokofjevovou Toccadou. Je zkrátka specifickou skladbou, jež se pro svoji pravdivost neumí příliš transformovat do jiné role, nechávat se ovonět skladbami okolními. Cyklus *Životem a snem* zapadá ideálně do separátních „večerů klavírní poesie“, tak, jak ho hrál sám skladatel (a v podobném duchu posléze i Ilona Štěpánová-Kurzová). Oproti tomu *Suita* je jednou ze Sukových programově nejuniverzálnějších skladeb, které může co do životaschopnosti konkurovat snad jen *Jaro, op. 22a*. Je to patrně kvůli užité konvenční formě, přímosti jejího sdělení a melodické invenci. Vzhledem k pianistickému lesku, proporcím a pokročilé harmonii se dobře páruje s náladovými miniaturami (například Sukův *op. 12*, Prokofjevovy *Prchavé vidiny*, výběr ze Šostakovičových *24 preludií, op. 34*), ale vyjímá se i vedle závažnějších skladeb Haydnových (*As-dur a c-moll sonáty, Andante s variacemi f-moll*). Velmi zajímavá je její kombinace s Janáčkovou sonátou – obě skladby oscilují okolo tóniny es-moll a skvěle se doplňují charakterově. Do rafinovanější recitálové půle by k ní pak stála za zmínku Bergova sonáta, která jednak není úplně nepodobná Sukovu pozdnímu kompozičnímu jazyku, jednak jí se Suitou nepřímo spojuje mediantní vztah tónin. Pro účely CD nahrávky je důležité, aby dramaturgie

vypadala dobře na papíře a imponovala posluchači i na první pohled – tady by spolehlivě zafungovalo ji spojit s Dvořákovou *Suitou*, op. 98.

2.4 Notová vydání

Suita poprvé vyšla tiskem u Mojmíra Urbánka v roce 1901, tedy rok po vzniku skladby. Jde o vydání, které o sobě v poslední době často dává vědět v antikvariátech nebo v kategorii not k vyřazení z knihoven. Jeho hodnota je spíše povrchně informativní – obsahuje několik špatných not a znamének (to se týká hlavně třetí věty, v menší míře pak druhé a čtvrté), starý papír neunes nároky aktivní pianistické praxe a oprstokladována je z nějakého důvodu jen druhá věta, ve zbylých větách žádné návrhy nenajdeme.

Spousta těchto neduhů byla vyřešena ve vydání Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění z roku 1955. Všechny chyby v textu jsou opraveny, prstoklady se nyní nachází v celé skladbě (revidoval Karel Šolc) a ačkoliv obyčejná papírová obálka není nezničitelná, životnost je o něco vyšší než u prvního vydání. Bohužel se dnes velmi obtížně shání ke koupi.

Jediná možnost, jak zakoupit nové noty, je v rámci kompletní klavírní tvorby vydávané Simrockem ve třech sešitech. *Suita* se nachází ve druhém, společně s *Vesnickou serenádou*, *Náladami*, *Jarem* a *Letními dojmy*. Celý sešit má 99 stran, poprvé tedy není vydána samostatně. V kombinaci s laciným slepením je jen otázkou času, než se běžným používáním noty zničí. Dále se zde nachází nedůstojné gramatické chyby a překlepy v českých názvech. Prstoklady zůstávají od Karla Šolce, i vizuálně vydání sdílí notografii s předchozím z roku 1955 – je to proto, že u Simrocka jde o doslovnou reedici. Je dobře, že lze z první ruky pořídit noty na Sukovo kompletní klavírní dílo, ale způsob zpracování skladateli určitě nedělá dobrou službu.

Žádná ze jmenovaných možností není ideální a *Suita* by si zasloužila péči v podobě samostatného kritického vydání, tak, jak zatím Bärenreiter vydal cyklus *Životem a snem*. Je to však ojedinělý případ a podle informací z roku 2020 Bärenreiter neměl/nemá v plánu v dohledné době vydat další ze Sukových klavírních skladeb.

2.5 Rozbor

Adagio. Allegro vivace

Jde o sonátovou formu s opakující se Adagio částí, která způsobuje epizodický charakter věty. Nebýt intenzivního, temnějšího charakteru věty, právě Adagioovou část bychom mohli nařknout z rondovosti. Jedním ze základních znaků ronda ale není jen opakování hlavního dílu, nýbrž i charakter, a proto se zde této formy spíše vyvarujeme. Tato část zde slouží jako jakási extenze hlavních částí sonátové formy. Tóninově je věta ukotvena v tónině g-moll, oblast vedlejšího tématu je terciově příbuzná v h-moll. Kompoziční rafinovanost spočívá především v motivické práci s hlavním tématem a pečlivém vedení hlasů. Rychlé části jsou jednou ze Sukových nejtroufalejších exkurzí do oblasti lví virtuozity, místy zní až velikášsky. Filipovský uvádí první větu ve vztahu k *Sonatině*: *„1. věta je důkladným přepracováním 1. věty Sonatiny a srovnáním obou je možno sledovat nesmírný pokrok Sukův za pouhá tři léta. Pokrok se jeví v kompozičním upevnění a výrazovém dotvrzení všech složek, motivickém dokreslení, rytmickém zpevnění i harmonickém soustředění, zejména však v skloubení formální výstavby. Tak jí dal Suk zcela nový výraz v rámci vyspělé formy a po stránce klavírní techniky z ní učinil náročný a efektní kus.“*²⁷

Věta začíná introdukcí, která se skládá ze dvou částí (8 + 4 takty). Nejde však o pouhou náladovou improvizaci, velmi tematicky je zde vymezen materiál. Melodie tématu je prostá, zrovna tak by se mohla objevit v Schubertově písni. Vertikální rytmus fráze je dvakrát narušen napětím přes zmenšené akordy, ale kromě toho jsou první čtyři takty docela obyčejnou kadencí. Klíčový je zde motiv prvních tří tónů, který prostupuje celou první větou a utváří hlavní téma.

²⁷ FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka. 1. vyd. Plzeň: Nakladatel Theodor Mareš, 1947, 278 s.



Obrázek 4: Rozbor 1

Zdroj: www.imslp.org

Další čtyřtaktí dočasně vybočuje do tóniny B dur. V sopránu se objevuje kantilénový motiv, který je o takt později imitován v tenoru. Následně se opakuje motiv z prvního čtyřtaktí a celá introdukce je ucelena vlastním autentickým závěrem v g-moll.

Začátek rychlé části expozice využívá téma tří tónů z prvního dílu, ale je předepsán v kontrastním tempu *Allegro vivace*, zharmonizován prostěji a tónorod g-moll je zde zaměněn za G-dur. Celý takt je vystřídán za dvoučtvrtový. Svou rytmikou připomíná skočnou ze Smetanovy opery *Prodaná nevěsta*.



Obrázek 5: Rozbor 2

Zdroj: www.imslp.org

Po uvedení hlavního motivu se pravá ruka přes terckvartakord mimotonální dominanty k dominantě brilantně vyšplhá až na vrchol klaviatury, kde spočine

na dominantě D-dur. Postupující bas G-F-Es-D na dalším osmitaktí (takty 22-29) je tonálně vypůjčen z g-moll aiolské stupnice.

S dosažením fortissimové dynamiky přichází harmonicky prostá perioda, která slučuje hlavní motiv v tenoru s jeho inverzí v sopránů. V basu je zadržována prodleva na tónu G.



Obrázek 6: Rozbor 3

Zdroj: www.imslp.org

Záhy po ní přichází opět hlavní třítónový motiv, tentokrát v tlusté akordové struktuře. Přes mimotonální dominantu Fis-dur se bleskurychle dostáváme do h-moll. Tato tónina zůstane neměnná po dobu následujících čtyřiceti taktů. Veškerý vývoj zajišťuje dynamika a klavírní sazba, jež po celou dobu vytrvale setrvává na šestnáctinových notových hodnotách. Je zde představeno vedlejší téma věty:



Obrázek 7: Rozbor 4

Zdroj: www.imslp.org

Stránková dynamická gradace vrcholí na rapidních dvojhmatech v pravé ruce a inverzi hlavního tématu v ruce levé. Pak se dynamika prudce ztlumí a je doslovně

je zopakována Adagio část ze začátku věty, tentokrát hraje roli epizodní, na způsob ritornelu nebo intermezza. Patrně ji tedy neslyšíme naposledy.

Část Allegro vivace je tentokrát ale zcela odlišná. Zatímco poprvé byl tématem hlavní třítónový motiv, podruhé je použita hlava vedlejšího tématu. Schéma následnosti témat je tedy zachováno. Vzhledem k dlouhé gradaci, sekvencím, prodlevám na basu a méně stabilní harmonii je tato část výrazně evoluční a dá se považovat za provedení.



Obrázek 8: Rozbor 5

Zdroj: www.imslp.org

V taktech 98-102 jsou obzvláště zajímavá dvě pásma nezávisle postupujícího basu a sextakordu v levé ruce. Provedení získává objemnější zvuk prostřednictvím rozšiřování poloh na klaviatuře (levá ruka stacionárně zůstává na basu Fis, pravá stoupá) a mistrného vedení hlasů v taktech 109-113. Přes zmenšený akord VII. stupně dochází k přechodu do tóniny h-moll. V této tónině se v expozici nacházelo vedlejší téma, zde se však v basu poprvé v rámci provedení objeví téma hlavní. Pravá ruka na něj reaguje přísnou imitací v primě.



Obrázek 9: Rozbor 6

Zdroj: www.imslp.org

Vzrušující růst napětí pokračuje plagální kadencí bez dominanty v D dur (takt 129), jež vyústí do rezonantního akordu Cis-dur skrze neapolský sextakord a mimotonální septakord VII. stupně. V těsném závěsu Cis-dur akordu jiskří efektní pianistický sestup na neúplných akordech fis-moll a Cis-dur. Basový postup v taktech 137-139 je invenční inverzí hlavního tématu. Tato část je spojovací a zklidňuje provedení před nástupem reprízy.



Obrázek 10: Rozbor 7

Zdroj: www.imslp.org

Provedení zakončuje šestitaktový recitativový oddíl. Hlavní téma v repríze se nachází v domovské tónině g-moll, jen je stylizováno těžkopádněji na synkopě. Repríza je zkrácená; z Adagia zbyly pouhé 3 takty, to okamžitě vplývá do rychlé části Allegro vivace. V taktu 177 dochází k harmonické změně oproti expozici. Zde se moduluje pomocí mimotonální dominanty VII. stupně a dominanty se zvýšenou sextou. Pásmo vedlejšího tématu se tak ukotvuje v tónině es moll.



Obrázek 11: Rozbor 8

Zdroj: www.imslp.org

Vedlejší téma si nyní zabírá rozsáhlejší prostor než v expozici a bobtná do patetických proporcí. Filipovský píše: „*Tento oddíl je rozšířen nejen pro své vrcholné napětí, nýbrž hlavně pro nutnost nenáhlého návratu do základní tóniny. Modulující sekvence udržují co možno nejdéle vysoké harmonické niveau. Když harmonický proud dospěje k h-moll jakoby v rozpomínce na tóninu vedlejšího thematicke exposice a druhého oddílu provedení, mihne se tu ještě po dvakrát základní thema třemi plnými akordy, ale pak už se obrací mocný proud směrem ke g-moll a velkou pasáží v unisono oktávách přejede shora celou klávesnici, až se v největším vystupňování síly zastaví na hlubokém Cis.*“²⁸

Toto Cis představuje v g-moll největší možné napětí na tritónu, antitóniku. Vzápětí nastupující coda má dvě části. Hlavní téma nejdříve představí šestnáctitaktovou periodu s označením *Un poco largamente*, která na prodlevě B postupně zklidňuje tempo i dynamiku:

²⁸ FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka. 1. vyd. Plzeň: Nakladatel Theodor Mareš, 1947, 278 s.



Obrázek 12: Rozbor 9

Zdroj: www.imslp.org

Následkem poklesu na akordových odtažích se naposledy představuje Adagiová část, která slouží jako katarze. I tentokrát je zkrácená, ve formě pětitaktové periody. Věta končí ve stejném tempu i tónině jako začala.

Menuetto

Taneční, neoklasická věta, s o trochu exotičtější harmonií by působila až prokofjevovsky. Je v A-B-A formě s krátkou codou. Hlavní díl je v tónině G-dur, střední místo tradiční subdominanty na g-moll změnou tónorodu. Tento třídílný plán G-g-G je typický pro barokní suity.

Hlavní díl je kvůli své hybnosti, šlechetnému charakteru a úzkým polohám rukou na klaviatuře ostrým kontrastem k odvážné povaze první věty. Jeho první část tvoří dvě pravidelná čtyřtaktí, která napomáhají dojmu čistoty a řádu. Jednoduchost repetovaných tónů D ozvláštňuje harmonizace: nejprve dominanta se zvýšenou sextou (alterovaný akord II. stupně), pak VII. stupeň a následně subdominant. Zajímavé je polyfonní myšlení ve druhém a třetím taktu – hlasy jsou vedeny v protipohybu ze sexty přes oktávu do decimy.



Obrázek 13: Rozbor 10

Zdroj: www.imslp.org

Druhá část hlavního dílu je rozdělena na čtyři čtyřtaktí. Hlavní motiv tentokrát zdvojuje tenor na decimě, bas se drží na prodlevě. Nedochází k žádným vybočením, celý hlavní díl je věrný tónině G-dur. Harmonickou prostotu jen nepatrně ozvláštní přirozený klesající citlivý tón na VII. stupni ve 21. taktu.



Obrázek 14: Rozbor 11

Zdroj: www.imslp.org

Druhý díl začíná změnou tónorodu do g-moll a tempo Moderato střídá živější Poco più mosso. V jeho prvních šest taktech je zřejmý lidový charakter, a to z několika důvodů – zaprvé Suk okamžitě vymění třídobé metrum za dvoudobé a naznačí tím jakýsi furiantovský charakter, zadruhé harmonie setrvává na tónice a dominantním septakordu, zatřetí kvůli paralelním kvintám v levé ruce.



Obrázek 15: Rozbor 12

Zdroj: www.imslp.org

V taktu 33 dochází jen k chvilkovému vybočení do B-dur, ale přes několik mimotonálních akordů VII. stupně (a dalších prodlev v basu) se vracíme zpět do tóniny g-moll, kde je celá část zopakována formou jednoduché ornamentální variace. Od taktu 53 se hudba transformuje, po dobu deseti taktů se stává mazurkou.



Obrázek 16: Rozbor 13

Zdroj: www.imslp.org

Kromě dvojic taktů na dominantě D-dur se zde vybočuje nejprve opět do paralelní B-dur, potom v taktech 59-62 do Es dur. Akordem c-moll nalezne cestu zpět do g-moll, kde proběhne další variace, tentokrát v ještě větší hybnosti na triolách.

Po skončení hlavního dílu se opakuje hlavní díl menuetu, ale místo závěru v G-dur je tempo zrychleno a jsme svědky devítitaktové cody. Ta sestává z dvojic paralelních akordů, přičemž prvním je vždy alterovaný sekundakord a druhým jeho příslušný durový kvintakord. Tato část je zajímavá ve své ambivalenci, protože v levé ruce se dá samostatně pozorovat i zvětšený kvintakord. Filipovský tuto část

interpretuje jako „paralelní sextakordy v celotónové stupnici...v base jsou podpírány synkopickými průtahy, klesajícími po velkých terciích.“²⁹



Obrázek 17: Rozbor 14

Zdroj: www.imslp.org

Dumka

Nejzávažnější věta *Suity* je situována v tónině es-moll (příznačně pro pozdní romantismus jde o mediantní vztah k domovské tónině zbytku sonátového cyklu, g-moll), takt je čtyřčtvrtový. Hlavní díl se dělí na pomalou a rychlejší část, ještě před středním dílem je doslovně zdvojený. V návratu už je vybaven obměnou – krátkou reminiscencí na díl střední. Forma je tedy A-A-B-A'.

Elegicky znějící pomalá část se dělí na čtyřtaktovou a pětiktovou periodu (ta druhá by byla také čtyřtaktová, kdyby nebylo augmentovaného posledního taktu). Její přehlednosti napomáhají i pravidelně plynoucí notové hodnoty – šestnáctiny v levé ruce a čtvrtové noty v pravé. Harmonický průběh sám o sobě je prostý, často jde jen o kvintakordy na příslušném stupni v tónině es-moll. Zajímavý je však vztah dominant a tónik, pomocí kterých se chromaticky po kvintách vracíme zpět do es-moll (As-Des, A-D, B-es). Plagální závěr v taktu č. 9 si propůjčuje Ces z aiolské stupnice.

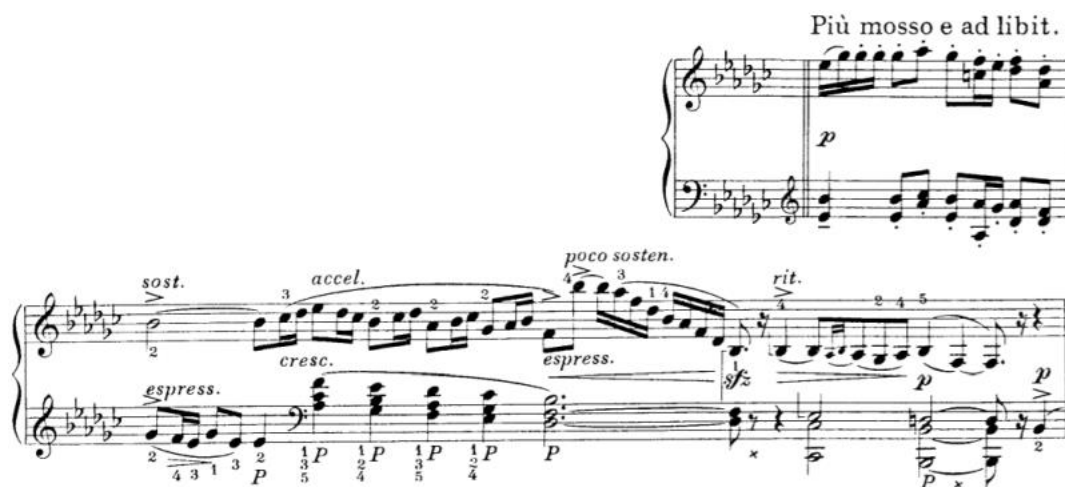
²⁹ FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka. 1. vyd. Plzeň: Nakladatel Theodor Mareš, 1947, 278 s.



Obrázek 18: Rozbor 15

Zdroj: www.imslp.org

Rychlejší část hlavního dílu je recitativová, nenajdeme zde striktní členění taktů. Vrásnění temp není plně ponecháno fantazii interpreta, ale je vypsáno výrazovými značkami. Harmonie je prostá až na mollovou dominantu na intervalu undecimy, která opět dodržuje modalitu (aiolskou stupnicí). Melodika motivu „Più mosso“ sice esteticky připomíná Čajkovského, avšak motiv je propůjčen ze Sukova vlastního díla, *Radúze a Mahuleny*. Celá tato část se dá rozdělit ještě na tři malé fráze, každá s vlastní artikulací a hybností. Durová dominantanta se nachází až na konci, aby se prostřednictvím ní Suk mohl dostat zpět do es-moll.



Obrázek 19: Rozbor 16

Zdroj: www.imslp.org

Hlavní díl je nyní zopakován v plném znění. Je identický až na drobnou změnu: rychlá recitativová část teď není ukončena durovou dominantou, ale imitací poslední fráze a autentickým závěrem na tónice.

Kontrastní střední díl Moderato quasi Allegretto je pozoruhodný z důvodu mateníkového střídání taktů. Takty 23-28 se dělí na dvě identické třítaktové fráze, každá fráze má tedy zvláštních 11 dob. Obdobně častá změna metra se nabízí v dosavadním Sukově klavírním díle jen ve čtvrté a páté skladbě z op. 12. Změna metra je pravděpodobně zvolena proto, že to takto vychází po harmoniích. Samotné harmonie jsou svázány terciově, jejich základní tóny (H-Es-G) tvoří zvětšený kvintakord.



Obrázek 20: Rozbor 17

Zdroj: www.imslp.org

V dalších čtyřech taktech hudební tok zmoduluje do g-moll. Švitořivá textura na šestnáctinových notových hodnotách je vystřídána bodřejší akordickou sazbou a charakter se stává rapsodickým. Harmonicky klíčové jsou znovu mediantní vazby akordů (tentokrát G-Es). Takt 30 přichází se sporným místem – v basu je z důvodu vedení hlasů samostatná nota C. Z hlediska klavírní faktury by dávalo smysl ji zdvojit v oktávě, jako v případě ostatních basů. Konec středního dílu je vtipně oddálen střídáním dominanty a III. stupně namísto okamžitého přiznání tóniky.

Návrat hlavního dílu je v tomto případě představen v opačné následnosti, před pomalou částí totiž nejdříve zazní recitativová. Pomalá část pak už je beze změny. Po jejím ukončení v es-moll následuje epizodická reminiscence na motiv ze středního dílu, jež trvá pouhý jeden takt. Její význam je především v oddálení pomalé části hlavního dílu od recitativové – oddělená recitativová část tak působí

samostatněji a stává se codou. Aby nezněla banálně, je uvedena v jednoduché variaci, hlavního motivu repetovaných tónů se ujímá bas.



Obrázek 21: Rozbor 18

Zdroj: www.imslp.org

Dumka je tou nejzávažnější větou celé Suity. Její časté a doslovné opakování materiálu může potenciálně otevřít interpretační problémy, ale zároveň vybízí ke svobodě v podobě improvizace a charakterizace. Jen těžko si lze v rámci cyklu na jejím místě představit tradiční pomalou, reflektivní větu – modalita a roztržitost temp jsou živými prvky, které dodávají na autenticitě před lidově ovlivněnou větou čtvrtou.

Allegro ma non troppo

Čtvrtá věta je ve formě ronda. Vrací se do domovské tóniny g-moll, je ve dvoučtvrtovém taktu. O jejím temperamentu se trefně vyjádřil Filipovský: „Nastupuje po Dumce jako ostrý kontrast a přináší na Suka neobvyklou ráznou, ba bojovnou náladu. Prudké rytmisování je tu spojeno jakoby s doléhajícím zvukem malého bubínku, který má na počátku thematicu dokonce rytmus starého rakouského pochodového bubnování.”³⁰

Rytmus hlavního tématu stejně tak může připomínat polský krakowiak. Harmonická neurčitost ostatně vyplývá z lidové hudby – ačkoliv v levé ruce nejsou příznány dominantní tercie, o dominantnosti svědčí tóny D-A. To je však nabouráno prodlevou G v basu, která jakoby byla propůjčena z tóniky.

³⁰ FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka. 1. vyd. Plzeň: Nakladatel Theodor Mareš, 1947, 278 s.



Obrázek 22: Rozbor 19

Zdroj: www.imslp.org

Ani po zopakování hlavního tématu prodleva nemizí. V taktu 5 se tón G přesouvá do tenoru a soprán sestupuje na chromaticce. Harmonizace tohoto taktu je následující: VII. stupeň, dominantní nónový akord malý, subdominanta, VII. stupeň. Záhy přichází sedmitaktová perioda, která se člení na dvě třítaktové fráze (druhá je v augmentaci). Energický neapolský sextakord střídá dominanta a tónika. Takto vypadá hlavní díl ronda, jenž se typicky ještě několikrát objeví. V taktu 14 se celý díl opakuje v obměně, která má větší hybnost díky šestnáctinové stylizaci v levé ruce a repetovaným tónům v pravé. Osmitaktová perioda začínající na taktu 27 se impulzivně dostává do zatím nejvyšší dynamické hladiny. Jejím účelem je spojení hlavního dílu s dalším, „B“ dílem.

K druhému dílu se dostáváme opět prostřednictvím hlavního tématu z prvního dílu. Po neapolském sextakordu As-dur nyní nepřichází dominanta D-dur, nýbrž B-dur septakord, který naznačuje brzkou modulaci.

Jednoduchou harmonizací po sobě jdoucích tónů g-dur stupnice hudba rychle šplhá k unisonovým tónům B v dynamice fortissimo. Lze je vnímat jako rytmizující dominantní prodlevu v nové tónině Es-dur. Od těchto tónů začíná pozoruhodná osmitaktová perioda, jejímž hlavním šarmem je změna metra, tak, jak tomu bylo ve střední části třetí věty. Podobně jako v cimbálové muzice změny taktu podléhají melodice. Lidový charakter je přiznán i terciemi Es-G a C-Es, které způsobují harmonickou dvojznačnost (kvůli předcházejícímu tónu As se ale opravdu dočasně nacházíme v tónině Es-dur).



Obrázek 23: Rozbor 20

Zdroj: www.imslp.org

Zatímco v této periodě byl motiv opakujících se tónů B rigidní a průbojně vyzdvihoval rytmiku, po ní zazní znovu, jen v jiném charakteru. Nižší dynamika, šestnáctinový doprovod a zpěvnější poloha na klaviatuře ho transformují do vřelejší fráze. S výjimkou jednoho mimotonálního alterovaného akordu II. stupně jde o harmonicky přímočarý sled tónik a dominant.



Obrázek 24: Rozbor 21

Zdroj: www.imslp.org

Tóniny Es-dur na jednom motivu už bylo příliš a hudební proud začíná hledat novou živnou půdu. Chromatickou, opět osmitaktovou periodou se stejný hudební materiál dostává do tóniny E-dur. Bezostyšné využívání dvou tónin v půltónovém vztahu je určitým náznakem bitonality. S tímto principem je však zacházeno jen v přechodových úsecích, od Poulencovy hudby to má daleko. Tónina E-dur trvala jen dočasně a opět je vystřídána Es-dur, neboť je nutno se vrátit do hlavní části ronda, jíž je vlastní g-moll. Následkem dominanty D-dur a šestnáctinových triol se hlavní díl vrací a trvá v rozmezí taktů 97 a 117. Osmitaktová perioda,

střídající akordy Fis-dur a C-dur už slouží jako přemostění do nového kontrastního dílu, který je situován v exotické tónině H-dur.

Díl „C“ je tvořen frázemi po osmi taktech, které ještě člení čtyřtaktové předvětí a závětí. Předvětí v první frázi kmitá mezi tónikou (H-dur) a subdominantou, závětí začíná mimotonálním dominantním terckvartakordem Cis-dur, postupuje před tóniku a dominantu a ukončuje ho kvintsextakord VII. stupně. Soprán nese znělou melodii, alt a tenor odráží potenciální triviálnost chromatickými průtahy. Filipovský upozorňuje, že téma tohoto dílu je založeno na motivu odvozeném z hlavního, konkrétně jako jeho augmentovaná inverze. Přes tematickou příbuznost ale nemůže být odlišnější – rozmělnění neochvějně rytmiky a důraz na zpěvnost zaručují vůči hlavnímu tématu absolutní kontrast.



Obrázek 25: Rozbor 22

Zdroj: www.imslp.org

„Thema kráčí stále klidně v pravidelných periodách a nedává se rušit přibývajícím rytmickou hustotou středních hlasů, jejichž hodnoty během gradace přecházejí od osmin k triolám a na vrcholu gradační linie k šestnáctkám. Harmonicky zůstává celý díl většinou v tónině. Stupňováním vzrušení dochází k stále častějším vybočením; tak na prvním gradačním zatímním vyvrcholení se zase vynoří sukovský oblíbený neapolský sextakord, který dále ještě přehodnocením na tónický sextakord vede k mollové subdominantě z D-dur s přidanou sextou;

i dále podporují harmonické poměry gradační linii a před konečnou kulminací (*ff*) dochází k povýšení kvintakordu na 2. stupeň se zvýšenou tercií (tedy Cis-dur)."³¹



Obrázek 26: Rozbor 23

Zdroj: www.imslp.org

K organickému integrování celého dílu do kontextu rychlé věty dochází v zásadě navyšováním hybnosti: téma bylo nejdříve exponováno na duolové doprovodné textuře, přes trioly se dostalo až do šestnáctin. Stále vzrušenější hudba však nikdy nepůsobí uměle nebo násilně, a to proto, že samotné téma zachovává pravidelnost na čtvrtových notových hodnotách. Vrchol s označením *espressivo* prezentuje hlavní téma jako zdánlivě nekonečnou melodii. Osmitaktová fráze je harmonizována takto: VI. stupeň, subdominanta; vybočení prostřednictvím mediantního skoku na tóniku G-dur, subdominanta, tónický sextakord, dominantní terckvartakord a uzavírá ho chromatická modulace zpět do H-dur. Na tomto místě už je bezpečné upozornit na skutečnost, že Suk v *Suitě* rád a pravidelně moduluje o tercii. S opakovaným uváděním tématu klesáme i do stále nižších rejstříků klaviatury a s tím souvisí i dynamický pokles. Na samém úpatí klaviatury už je dynamika *piano*, doprovodné figury mizí. Hybnost je tedy jen taková, jak ji diktuje téma – čtvrtové notové hodnoty a klidná klesající melodická linie. Evolučnost hudby zajišťuje motivická práce, téma se objevuje v kánonu mezi basem a horními dvěma hlasy.

³¹ FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka. 1. vyd. Plzeň: Nakladatel Theodor Mareš, 1947, 278 s.



Obrázek 27: Rozbor 24

Zdroj: www.imslp.org

Kánon trvá po dobu dvou period, až nakonec téma náhle přejde do tóniny Es-dur (opět jde o vztah terciový). Mystická nálada je způsobena nejen nečekanou změnou tóniny, ale i měkčí figurací na triolách. Samotné téma nastupuje v altu, sopránem se přihrádá šestnáctinové triolové téma z hlavního dílu. Harmonicky se střídají Es dur kvintakordy s terckvartakordem frygického septakordu. K plynulému přechodu do posledního uvedení hlavního dílu dochází za současného znění témat z „A“ a „C“ částí, první je v sopránu, druhé v altu. Oproti hlavnímu je trochu odlišná harmonie; tentokrát začíná na dominantě, ne na tónice jako dosud. To se však srovná během šesti taktů, protože přichází akord g-moll.



Obrázek 28: Rozbor 25

Zdroj: www.imslp.org

S hlavním dílem se tady setkáváme už potřetí (vlastně počtvrté, protože na samém začátku věty je zdvojen v samostatné variaci). Ačkoliv harmonicky při každém návratu zůstává vesměs neměnný, jeho četné návraty v různých texturálních

podobách jsou oříškem pro interpreta zejména z paměťových důvodů. Snadno se dá totiž zabloudit do jedné ze čtyř možných variant, přičemž každá má samostatnou výhybku do navazující další části. Zajímavé je vybočení hlavního tématu do E dur. Stane se tak prostřednictvím akordu Ces-dur, jenž se po enharmonické záměně stává mimotonální dominantou. V křížkové tónině a tříčárkované oktávě téma zní odlehčeněji a připravuje dynamický prostor pro gradaci. Ke gradaci dochází na nyní už téměř nadužívané frygické harmonii (kvintakord As-dur). Trvá po dobu osmi taktů a vrcholí stupnicí přes tři oktávy. Stupnice ústí do tremolovaného akordu G-dur, na kterém z hlediska tóniny začíná coda. Nové tempové označení *pesante* však přijde až o čtyři takty dál.



Obrázek 29: Rozbor 26

Zdroj: www.imsip.org

Celá coda je prostorem k symbiotickému soužití veškerého tematického materiálu, který se ve větě objevil. Suk jde tedy do zbraně všemi možnými prostředky, včetně zahušťování motivické práce. Nejprve se zdá, že nejdůležitějším tématem cody bude to triolové z prvního dílu. Dynamika je velkolepá, ve fortissimu. Na taktu 266 se do gradačních prostředků přidá i narůstající tempo. Dvojice stoupajících akordů na tomto accelerandu tematicky čerpá z motivu kvinty z tématu hlavního dílu. Okamžitá změna směru zpět do nižší polohy ústí do průrazného motivu dvou šestnáctin a jedné osminy, jenž je hlavou tématu druhého dílu. Na dominantní prodlevě v tremolové figuraci dochází k poslednímu vzmachu skladby. Po stupnicovém výlezu do tóniny G-dur je nakonec uvedeno i téma třetího dílu v augmentaci v levé ruce. Vzhledem k celkové brilanci věty je poněkud překvapivý následný pokles hybnosti i dynamiky. Téma třetího dílu se bez ustání opakuje

v levé ruce na způsob ostinata. Cesta do stále tiššího pianissima je rafinovaně zprostředkována protipohybem na posledním řádku. Zatímco pravá ruka standardně kráčí v tónině G-dur a v prvních čtyřech taktech drží prodlevu na tónu G, levá ruka od třetího taktu postupuje na celotónové stupnici. Harmonický vývoj po tónice G-dur směřuje přes VII. stupeň, septakord VI. stupně, VII. stupeň, mimotonální dominantu Es-dur, až se konečně pokles uzavře na frygickém akordu As-dur. Je otázka, jak moc koherentně v souvislosti s tímto poklesem pak působí obligantní závěrečné akordy na dominantě a tónice.



Obrázek 30: Rozbor 27

Zdroj: www.imslp.org

Filipovský přikládá největší důvod efektu čtvrté věty nástrojové stylizaci, technickému lesku. Pochopitelně vytýká příliš časté užívání frygických harmonií, překvapivější už jsou jeho výhrady k mělkosti melodické invence. Předmětem diskuzí budiž jeho názor o tradičním formovém pojetí ronda – je přesvědčený, že tradiční A-B-A-C-A-coda struktura se zejména oproti individuálně pojaté první větě jeví jako slabší. Nejsme však v rámci světové klavírní literatury zvyklí na toto schéma? Jistě bychom mohli jmenovat stovky příkladů, v nichž je první věta cíleným tvůrčím těžištěm a finále už jen jakoby „za odměnu“ publiku.

„Presto je tato závěrečná část stylovým zakončením Suity, beze sporu reprezentativního díla celé klavírní literatury. Nepatří ani zdaleka do kategorie prázdných virtuosních kompozic se špatně tajenou myšlenkovou chudobou, jakých máme i mezi proslulými čísly klavírního světového repertoáru veliké, až snad převládající množství. U Suka nikde technika nezabíjí ducha a není pokládána za soběstačnou. Je oživena vždy tvořivým procítěním myšlenky, čím dále ve vývoji, tím hlubším. Mimo to silná emotivnost nedá Sukovi, aby napsal dílo čistě

*technické; k jeho uspokojení je nutno se upřímně podle sklonů svého srdce rozezpívat. Věty s převládajícím zpěvem – zde II. a hlavně III. – tvoří pak vítanou folii k virtuosnímu elánu vět krajních, technicky zahrocených.*³² Tvořivé oživení myšlenky se skutečně objevuje v *Suitě* hned v několika vrstvách a integruje je beze švů: modalita, perfektní vedení hlasů, chápavá nástrojová stylizace s citem pro krajní dynamické polohy, motivická práce, využívání lidových prvků, vzájemné soužití jednotlivých vět. Měl bych snad jen poznámku k tvrzení o technice a zabíjení ducha. Vidím to totiž opačně – kdyby se Suk ještě o kousíček víc pověřoval technice a velké formě, třeba by nám mohl odkázat i ještě velkorysejší romantickou klavírní sonátu po vzoru Schumanna nebo Brahmsa co do rozsahu a obsáhlosti gesta (a s ním souvisejícím masivnějším dopadem na světové publikum). Nejbližším pokrevním ekvivalentem *Suity* je spíše *Fantastické scherzo, op. 25* nežli pořádná symfonie.

2.6 Srovnání nahrávek

Suita byla nahrána celkem čtyřikrát – poprvé Františkem Rauchem v roce 1974 (Radioservis a. s., CR.EH.2014.422, vydáno 2014), pak v následujícím roce v rámci sukovského kompletu Pavlem Štěpánem (Supraphon, SU 3820-2), v roce 2007 Markétou Týmlovou v rámci doktorského studia na Hudební a taneční fakultě AMU (Other labels, JCA0022) a poslední nahrávka je od Niela Immelmana z roku 2010 (Meridian Records, B01MYLDGYX). Do výčtu jsem si dovolil nezapočítat nahrávku samostatné třetí věty od Karla-Andrease Kollyho.

Relativní neznámost Rauchovy nahrávky rozhodně není přímo úměrná kvalitě interpretace. Pomalé části hraje nejpomaleji ze všech a vzhledem k vybranému vedení hlasů a vmlouvavému, přílnavému legatu dokáže tempo autoritativně obhájit. Zatímco tento cit pro detail je hlavní atrakcí mnohých částí, ostatní jsou mnohdy v přístupu tolerantnější – například pochodující interval primy v hlavních částech druhé věty je po chvíli spíš na obtíž. Nezpochybnitelná bravura rychlých částí je z dnešního pohledu trochu narušena několika překlipy (jde patrně o záznam rozhlasového přenosu) a asi dvěma chybně přečtenými notami. Ačkoliv nahrávka nepůsobí absolutním dojmem, vzbuzuje respekt a pro kreativní nápady může pozitivně ovlivnit interpretační tradici *Suity*.

³² FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka. 1. vyd. Plzeň: Nakladatel Theodor Mareš, 1947, 278 s.

Pravděpodobně nejsnadněji dostupnou nahrávkou je ta Štěpánova. Na Sukovo souborné dílo má totiž monopol v rámci distribuce významných labelů. Jeho nahrávka ale není referenční jen v ohledu dostupnosti a marketingu, nýbrž hlavně z hlediska uměleckých kvalit. V řemeslné stránce kontaktu s klavírem se viditelně odráží jeho hudební rodina, která mu nepochybně vštěpila pianistické základy toho kalibru, aby se jimi nemusel zabývat příliš uvědoměle. Protože oba jeho rodiče byli přítomni u premiér Sukových skladeb a sami byli jejich advokáty na pódiu, vyrůstal v prostředí sukovského duchovního dědictví. V kombinaci s jeho nadprůměrnou inteligencí a repertoárovým těžištěm v Bachovi tak Štěpán zosobňuje jakýsi ideální archetyp interpreta Sukova klavírního díla. Jeho styl hry svou přímostí trochu připomíná Firkušného: nerozplývá se nad každou změnou harmonie, šetrně zachází s agogikou, mohlo by se zdát, že „jen“ tlumočí skladatelův zápis. Na jeho hře ale není nic necitlivého, právě v nadhledu je síla jeho interpretace. Tuto pevnou, stabilní estetiku pak působivě ozvláštňují některé výraznější vlastnosti, jako chrabrost v rychlých pasážích krajních vět. Nadčasovosti nahrávky tak brání snad jen nemoderní zvuková kvalita, možná také nezvučnost Štěpánova jména nejen ve světě, ale i v Česku. Sedmdesátá léta však mají i své výhody: zaznamenané pudové zvuky klavíristy, které dodávají na pravdivosti a jsou v jednotě s hudebním sdělením. Stříhů je zde zřejmě méně, než by tomu bylo dnes, a to je napomáhá celku skladby (i za cenu nečistot a drobných hráčských nepřesností).

Immelmanovy nahrávky se zdají být jako ten případ, ve kterém nebyla na prvním místě múzická ambice, ale uplatnění se v rámci paušálního projektu, a to za příjemné konkurence, jelikož obhájců Sukovy klavírní tvorby není mnoho. Kompletní Sukova tvorba je plna pianistických a intelektuálních obtíží a nerad bych v případě takto nelehkého úkolu vynášel zdrcující kritické soudy, avšak jeho nahrávka *Suity* z většiny působí ledabyle, je zcela bez vnitřního přetlaku a postrádá vytříbený názor. Rychlé části jsou strategizující, metronomické. Hybnost Dumky je bez napětí, ale najdeme v ní několik citlivých harmonických změn. I technická stránka zvukového inženýrství je vzhledem k roku pořízení nahrávky zklamáním.

Týmlová nahrála svá čtyři sukovská CD za neuvěřitelně krátkou dobu jednoho roku. S takovým výkonem musí jít ruku v ruce pevné nervy, obdivuhodná pohotovost při opakování déle nehraných skladeb a důvěra ve vlastní nástroj. Pravděpodobně bylo potřeba efektivně zorganizovat, kolik úsilí půjde do jaké

skladby...tady však nahrávka *Suity* naráží na problém: pokud se některé Sukovy skladby dají hrát s omezenou přípravou, *Suita* mezi nimi není. Odráží se to vesměs na nedostatku tvůrčího fištrónu a svobody ve všech větách. Nemůžu tušit, jestli Týmlová pro účely nahrávání hrála skladbu z paměti, ale rychlá tempa působí kontrolovaně, bez svrchovanosti, risku, téměř čteně z listu. Hlavní spojovací Adagio část v první větě je bez charakteru; pozornost není věnována polyfonii v kánonovém přebírání hlasů, harmonickým změnám, ani rubat v rámci frází. Druhá věta v tomto duchu funguje daleko lépe – nevinnosti hlavní části nahrává nekomplikace dílčích detailů. Ve středním díle bych přirozeně očekával mírně živější tempo, ale klavíristka zůstává v tempu začátku. Tempo je sice robustnější, ale přesvědčivé. Ve třetí větě jsem pozdvihl obočí nad působivým stavebným prvkem: střídavá tempa jsou co nejvíce sjednocena, Piu mosso části jsou brány s rezervou. Dumka se tak stává opravdu pomalou větou a silnějším těžištěm cyklu. Jestliže jsem se v první větě divil bezpečným volbám temp, v lidové čtvrté větě se mi antivirtuózní přístup zdá úplně cizí. Volnější tempo způsobuje „zobavý“ charakter hlavní části v g-moll, ale není jedinou příčinou – může za to i ostřejší artikulace a nejvíc pak obecně suchá povaha zvuku nahrávky. V oblasti dalšího motivu v Es-dur je tempu přirozeněji, artikulace je v tomto místě naprosto přirozená. Otazníkem je mi místo po pomalém středním díle (modulace z H-dur do Es-dur), kde se úplně rozpadne celek. Čtyřdílný balíček nahrávek Týmlové budí značný respekt jako praktická část doktorandské práce, ale její *Suita* je spotřební, bez přetlaku, radosti.

Závěr

Proces nastudování vybraných Sukových skladeb pro klavír ve mně přirozeně vyživoval touhu vědět víc o praktickém životě samotného skladatele u nástroje. Má to dva důvody – jednak by se s jeho hlubší znalostí daly transparentněji vyřešit některé technické obtíže v rámci děl, jednak poetickému rozměru interpretace pomůže povědomí o dobách minulých. Téma se ale v průběhu ukázalo být možná příliš ambiciózním, protože dostupná literatura se ani zdaleka nevěnuje Sukovi dostatečně mimo oblast orchestrální tvorby nebo působení v Českém kvartetu. Je to absurdní. Zatímco sólovým houslím věnoval Suk pouhá dvě opusová čísla, klavíru jedenáct. První část práce je tedy destilací útržků z monografií, vzpomínek a korespondence.

Původním úmyslem bylo využít mojí vlastní interpretační praxe pro obohacení tématu na základě dedukce z notového zápisu. Tak například by bylo leccos možné vyčíst z četného užívání ostinat/prodlev, usoudit velikost rukou podle šíře akordových rozloh, samotná variabilita klavírní stylizace by nám mohla napovědět, jaké byly Sukovy technické návyky. Nakonec jsem shledal, že uchopení této problematiky vyžaduje větší zkušenosti a lépe by náleželo jiným. Nedovzdělané dojmologie mohou potenciálně i ublížit a Suk si jich přece už za svého života vyslechl až příliš.

V poslední době zažívá Sukovo orchestrální dílo velikou renesanci zásluhou Jakuba Hrůši na našem území a například Berlínských filharmoniků nebo prestižních anglických orchestrů v zahraničí. Věřím, že je nyní ta správná doba i pro přehodnocení jeho mistrovských děl pro klavír. *Suita, op. 21* měla v době svého vzniku tu nevýhodu, že stála těsně před prahem Sukova zrání ve smyslu nalezení vlastního slohu, kvůli kterému se nesmazatelně zapsal do dějin hudby. Přestože hodnota tohoto uměleckého díla není nutně v probádání neprobádaného, může mít pro svoji živost i větší účinek než impresionistické *Jaro* nebo až expresionisticky laděné pozdní cykly. *Suitu* jsem v práci obhájil jako potenciálně vitální součást českého klavírního repertoáru. První pozitivní kritický soud proběhl už samotným výběrem této skladby pro mou diplomovou práci. Dále jsem vysvětlil, proč jde vlastně o klavírní sonátu, nastínil jsem možnosti jejího využití v koncertních programech a některé hráčské radosti, které na pianistu čekají

při jejím studiu. Podrobnější strukturálně-harmonický rozbor by měl přispět k uvedení skladby do kontextu tvorby ostatních skladatelů. Nahrávky této skladby jsem následně vystavil srovnání, abych zmapoval stav její interpretační tradice v současnosti. Zjistil jsem, že má dva velmi čestné obhájce. Je to však ten typ skladby, který se těžko opotřebovává mainstreamem a výčet interpretů by měl být alespoň dvojnásobný. Mým přáním je, aby se *Suity* v budoucnu zhostil autoritativní umělec světového významu a představoval ji na významných pódíích, tam, kam skladba patří.

Seznam použité literatury

- BERKOVEC, Jiří. Josef Suk. 2. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962, 196 s.
- BRENDEL, Alfred. Abeceda klavíristy. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 2018, ISBN 978-80-7511-442-6
- FILIPOVSKÝ, Oldřich. Klavírní tvorba Josefa Suka. 1. vyd. Plzeň: Nakladatel Theodor Mareš, 1947, 278 s.
- Ivan Moravec* (dokumentární film). Režie Jan Mudra. Praha: Česká televize, 2003
- JIRÁNEK, Josef. Metodika počátečního vyučování hře klavírní. 2. vyd. Praha: Československá jednota hudebních stavů, 1937, 128 s.
- JIRÁNEK, Josef. Vzpomínky a korespondence s Bedřichem Smetanou. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné hudby, literatury a umění, 1957, 247 s.
- KVĚT, Jan Miroslav. Josef Suk Život a dílo. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935, 478 s.
- KVĚT, Jan Miroslav. Živá slova Josefa Suka. 1. vyd. Praha: Nakladatelství F. Topič, 1946, 216 s.
- NOUZA, Zdeněk, NOVÝ, Miroslav. Josef Suk. Tematický katalog skladeb. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2013, 490 s.
- NOVÁK, Vítězslav. Vítězslav Novák o sobě a o jiných. 1. vyd. Praha: Josef R. Vilímek, 1946, 201 s.
- SUK, Josef. Dopisy o životě hudebním i lidském. 1. vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005, 564 s, H 7956, ISBN 80-86385-31-0
- ŠTĚPÁN, Václav. Novák a Suk. 1. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, 317 s.
- VON ARX, Victoria. Piano Lessons with Claudio Arrau: A Guide to His Philosophy and Techniques. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 2014, 486 s., ISBN 978-0-19-992434-9