

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

**Diplomová práce**

**Bc. Adéla Kovářová**

**Josef Suk: Symfonická báseň *Praga* op. 26**

**Josef Suk: *Praga*. Symphonic Poem Op. 26**

**Praha 2014**

**Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.**

Děkuji vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc. za cenné rady, odborné připomínky a inspirativní podněty.

Dále děkuji PhDr. Jiřímu Hnilicovi, Ph.D. z Katedry dějin a didaktiky dějepisu Univerzity Karlovy v Praze za vstřícnou pomoc  
a pracovníkům Českého muzea hudby, především PhDr. Janě Vojtěškové, CSc.,  
za poskytnuté informace.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. května 2014

.....

## **Abstrakt**

Předložená diplomová práce se zabývá symfonickou básní *Praga* op. 26, kterou zkomponoval Josef Suk v roce 1904 v potřebě vytvořit hudební obraz tehdejšího hlavního města. Práce pojednává o aktuálním stavu bádání a literatury a představuje Suka jako skladatele a interpreta na přelomu 19. a 20. století. Hlavní část diplomové práce obsahuje informace o okolnostech vzniku symfonické básně, jejích premiérách, vydání a recenzích v dobovém tisku. Zaměřuje se však především na formální výklad a analýzu Sukovy skladby. Následující dvě kapitoly zasazují *Pragu* do širšího kontextu. První z nich se zabývá obrazem města Prahy na přelomu 19. a 20. století a jeho vyobrazením v uměleckých dílech tohoto období. Druhá kontextuální kapitola pojednává o Sukově symfonické básni v souvislosti s nově se formující tradicí husitského hnutí a s husitskou písní *Kdož jste boží bojovníci*, která v průběhu 19. století pronikala do povědomí tehdejší vzdělané společnosti.

## **Klíčová slova**

Praga, Josef Suk, symfonická báseň, Praha, husitství, husitská píseň

## **Abstract**

The diploma thesis is concerned with the symphonic poem *Praga*, Op. 26 composed by Josef Suk in 1904 in need to create a music image of Prague at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century. The thesis deals with the current research and literature situation and it presents Suk as a composer and a musician at the turn of the century. The crucial part of the thesis informs about circumstances of *Praga*'s origin, its premieres, publication and reviews in newspapers at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. It is particularly concerned with the description of the form and the analysis of Suk's composition. In following two chapters, *Praga* is set into a broader context. The first of them describes the city of Prague and its depiction in artworks at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century. The second contextual chapter discusses Suk's symphonic poem in the connection with the Hussite movement tradition formed at that time and with a Hussite song *Kdož jste boží bojovníci* (*Ye Who Are God's Warriors*) infiltrating into the awareness of the cultured and educated society during the 19<sup>th</sup> century.

## **Key words**

Praga, Josef Suk, symphonic poem, Prague, Hussite movement, Hussite song

# Obsah

1. Úvod.....	9
2. Literatura a prameny .....	11
2.1 Literatura a prameny k osobnosti a kompozičnímu dílu Josefa Suka.....	11
2.2 Symfonická báseň <i>Praga</i> op. 26 .....	15
3. Josef Suk na přelomu 19. a 20. století .....	16
3.1 Kompoziční činnost .....	18
3.2 Koncertní činnost, České kvarteto .....	20
4. Symfonická báseň .....	23
4.1 Symfonická báseň jako hudební druh .....	23
4.2 Evropská symfonická báseň na přelomu 19. a 20. století .....	25
4.3 Symfonická báseň v Sukově díle .....	27
5. Okolnosti vzniku, dobová recepce a pramenná situace symfonické básně <i>Praga</i> op. 26 ....	28
5.1 Okolnosti vzniku, první provedení a vydání <i>Pragy</i> .....	28
5.2 Ohlasy v dobovém tisku.....	30
5.3 Pramenná situace.....	34
6. Analýza symfonické básně <i>Praga</i> op. 26 .....	35
6.1. Závěry analýzy .....	56
7. Obraz a vyobrazení Královského hlavního města Prahy na přelomu 19. a 20. století .....	59
7.1 K interpretaci kontextu Prahy na přelomu století .....	59
7.2 Vývojové tendence a rozvoj v Praze .....	62
7.3 Nová podoba Prahy. Stavitelské zásahy.....	64
7.4 Architektura.....	67
7.5 Sochařství.....	71
7.6 Výtvarné umění.....	73
7.7 Literatura .....	75
7.8 Dílčí závěry .....	77

7.9 Sukova „Královská Praha“ .....	78
8. Husitské hnutí a husitská píseň <i>Kdož jste boží bojovníci</i> v 19. století.....	80
8.1 Husitské hnutí v povědomí 19. století.....	81
8.2 Husitská píseň <i>Kdož jste boží bojovníci</i> v hudbě 19. století .....	85
8.2.1 <i>Kdož jste boží bojovníci</i> ve Smetanově <i>Mé vlasti</i> .....	86
8.2.2 <i>Kdož jste boží bojovníci</i> v dalších skladbách 19. století.....	89
8.3 <i>Kdož jste boží bojovníci</i> v souvislosti se Sukovou <i>Pragou</i> .....	91
9. Závěr .....	94
10. Seznam literatury .....	96

## Seznam zkratek

apod. – a podobně

autor nezn. – autor neznámý

cit. – citováno

ed. – editor

eds. – editoři

kol. – kolektiv

resp. – respektive

s. – strana

srov. - srovnej

t. – takt

tzv. - takzvaný



# 1. Úvod

Symfonická báseň *Praga* op. 26 zkomponovaná Josefem Sukem v roce 1904 bezprostředně předcházela období skladatelových vrcholných děl. Do dnešní doby je však v literatuře oproti pozdějším kompozicím, stejně jako některé další Sukovy skladby, značně opomíjena. Cílem této diplomové práce je „vyplnit“ tuto mezeru pojednáním o formální i obsahové povaze *Pragy* a jejím zařazení do širšího kulturně-historického kontextu.

V úvodních kapitolách práce shrneme dosavadní stav bádání a literatury zabývající se nejen samotnou skladbou, ale také osobností Josefa Suka a jeho kompoziční činností. Představíme skladatelovu kompoziční a interpretační činnost na přelomu 19. a 20. století, tedy v období, kdy vznikla jeho symfonická báseň. Ve 4. kapitole krátce pojednáme o symfonické básni jako o hudebním druhu, přiblížíme si okolnosti jejího vzniku v polovině 19. století, situaci v rámci evropské hudby na přelomu století a její využití v Sukově díle. V 5. kapitole se již zaměříme konkrétně na Sukovu *Pragu*. Pojednáme o vzniku skladby, kritikách v dobovém tisku a osvětlíme aktuální pramennou situaci. Následující kapitola se bude zabývat formálním výkladem, detailní analýzou skladby a následným shrnutím kompozičních postupů a jejich vyhodnocení.

*Praga*, jak samotný název napovídá, byla věnována tehdejšímu Královskému hlavnímu městu Praze. Suk chtěl svou skladbou vytvořit hudební obraz města. Vzhledem k této skutečnosti je nezbytné, abychom se Prahou, předmětem Sukovy skladby, hlouběji zabývali. V 7. kapitole představíme podobu tohoto města na přelomu 19. a 20. století tak, jak je skladatel znal během práce na své kompozici. Pokusíme se rekonstruovat tehdejší obraz Prahy a představíme si další dobová umělecká díla, jejichž prostřednictvím byl tento obraz reflektován. V závěru kapitoly obrátíme svou pozornost zpět k Sukově skladbě a pokusíme se propojit reálnou podobu a symboliku města s jejím hudebním obrazem - *Pragou*.

Sukova skladba je od svého vzniku dodnes spojována s husitskou písní *Kdož jste boží bojovníci*. Doboví kritici i dnešní autoři si všímají nápadné podobnosti hlavního tématu *Pragy* s melodií husitského nápěvu. Symbolikou tohoto nápěvu v období 2. poloviny 19. století (přelom 19. a 20. století nevyjímaje) a jeho propojením se Sukovou *Pragou* se budeme zabývat v závěrečné kapitole této práce.

## 2. Literatura a prameny

### 2.1 Literatura a prameny k osobnosti a kompozičnímu dílu Josefa Suka

Literatura zabývající se osobností Josefa Suka a jeho kompozičním dílem není do dnešní doby příliš početná a vykazuje mnohé mezery. Jedním z jejích rysů je skutečnost, že většinu textů napsali Sukovi současníci a bezprostředně následující generace.<sup>1</sup> V posledním půlstoletí, podobně jako u jiných autorů, nová reprezentativní literatura zabývající se Sukem nevznikla.

Do literatury o Sukovi napsané jeho současníky a následující generací patří například publikace *Josef Suk. Nástin života a díla*<sup>2</sup> Boleslava Vomáčky (1887 – 1965), *Život a dílo, studie a vzpomínky*<sup>3</sup> a *Josef Suk*<sup>4</sup> Jana Miroslava Květa (1887 – 1961). Tyto publikace mají převážně obecný, popularizační charakter. Do literatury pozdější generace autorů (50. a 60. léta 20. století) se řadí knihy Ratibora Budiše, Jiřího Berkovce a Zdeňka Sádeckého. R. Budiš je autorem Sukovy bibliografie z roku 1965.<sup>5</sup> V roce 1956 napsal J. Berkovec knihu *Josef Suk (1874 – 1935): Život a dílo*<sup>6</sup>, která je stručnou populárně naučnou monografií skladatele. Berkovcova další publikace vyšla v roce 1968 pod názvem *Josef Suk*<sup>7</sup> a oproti jeho první knize představuje obsáhlejší zdroj informací týkající se Sukova života i kompozičního díla (stručná shrnutí k jednotlivým skladbám). Ke kompoziční technice skladatele se z literatury

---

<sup>1</sup> O této skutečnosti se zmínila také Jarmila Gabrielová ve své studii „Orchestrationstechnik Josef Suka“: „Charakteristisch ist auch die Tatsache, dass die meisten wichtigen und bis heute zitierten analytischen Beiträge noch zu Lebzeiten und Komponisten oder unmittelbar nach seinem Tode entstanden und von seinen Anhängern, Mitarbeitern oder Schülern (Václav Štěpán, Václav Talich u.a.) geschrieben worden sind“. Gabrielová, Jarmila: „Orchestrationstechnik Josef Suka“. In: *Prager Musikleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Lang: Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2000, s. 39, dále citováno jako Gabrielová.

<sup>2</sup> Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922.

<sup>3</sup> Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935.

<sup>4</sup> Praha: Orbis, 1947.

<sup>5</sup> Budiš, Ratibor: *Josef Suk: výběrová bibliografie*. Praha: Kniha, 1965, dále citováno jako Budiš.

<sup>6</sup> Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1956, dále citováno jako Berkovec.

<sup>7</sup> Praha: Editio Supraphon, 1968.

tohoto období dozvíme nejvíce z knihy *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*<sup>8</sup> Z. Sádeckého. Autor popsal Sukův kompoziční styl především se zaměřením na tendence lyrismu v souvislosti se skladbou *Radúz a Mahulena*.

Informace o životě Josefa Suka nalezneme dále v knihách zabývajících se Českým kvartetem. Mezi ně patří publikace *Z paměti Českého kvarteta*<sup>9</sup> J. M. Květa a *České kvarteto*<sup>10</sup> Jana Vratislavského.

Studie a články o Sukovi lze rozdělit na texty popularizujícího charakteru zaměřené na širší čtenářskou obec a na texty, které mají snahu vypovědět hlouběji o Sukově kompozici. Do první kategorie lze zařadit následující časopisecké články: *Josef Suk, velký pokračovatel v díle klasiků české hudby*<sup>11</sup> Z. Sádeckého, *Památce Mistra Suka*<sup>12</sup> Marie Svobodové, *O Josefu Sukovi*<sup>13</sup> Emila Hlobila a *Roviny sukovského poznání*<sup>14</sup> Miloše Schnierera. Do druhé kategorie patří odborné časopisecké studie Václava Štěpána, které byly v roce 1945 shrnuty v knize *Novák a Suk*.<sup>15</sup> Kromě tří studií o Vítězslavu Novákovi obsahuje kniha tři studie věnované Josefu Sukovi. Kapitola Sukova kompoziční technika po *Asraelu* vyšla původně jako článek v *Hudební revue* v roce 1914. Z textu k Sukově klavírním dílu, který vznikl v letech 1933 – 1934 a který původně sloužil V. Štěpánovi jako podklad k jeho veřejným přednáškám, vytvořil autor kapitolu nazvanou Přerod a dozrání slohu v klavírní tvorbě Sukově. Poslední kapitola, Sukův sloh a výraz v symfonických dílech vrcholného období, byla poprvé otisknuta jako studie v Sukově sborníku v roce 1935. Autor ve své knize v těchto třech obsáhlých analytických kapitolách vytvořil hodnotný popis Sukovy kompoziční techniky. Dalšími významnými příspěvky v oblasti odborných studií jsou *Sound and Structure*

---

<sup>8</sup> Praha: Academia, 1966.

<sup>9</sup> Praha: Edice Corona, 1936.

<sup>10</sup> Praha: Editio Supraphon, 1984, dále citováno jako Vratislavský.

<sup>11</sup> In: *Hudební rozhledy*. Praha: 1954, roč. 7, č. 1, s. 11 – 22.

<sup>12</sup> In: *Hudební rozhledy*, 1974, roč. 27, č. 2, s. 49 - 51.

<sup>13</sup> In: *Hudební rozhledy*. Praha: 1974, roč. 27, č. 1, s. 34 - 35.

<sup>14</sup> In: *Opus Musicum*, 1985, roč. 17, č. 5, 239 – 243.

<sup>15</sup> Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.

in Josef Suk's Zrání<sup>16</sup> - důkladná analytická studie Jarmily Doubravové, která vyšla v roce 1977, dále systematická studie Jaroslava Volka nazvaná „Melodické archetypy“ ve skladbách Josefa Suka<sup>17</sup>, článek Josef Suk a Gustav Mahler<sup>18</sup> Vladimíra Karbusického popisující mahlerovské kompoziční prvky ve skladbách Josefa Suka a studie Jarmily Gabrielové Die Orchestrationstechnik Josef Suks<sup>19</sup> zabývající se podrobněji Sukovou orchestrací.

Stávající slovníková hesla „Josef Suk“ stručně popisují život Suka a kladou důraz především na výklad charakteru a vývoje jeho kompoziční techniky. Nalezneme je ve slovnících *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>20</sup>, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>21</sup> a v *Československém hudebním slovníku osob a institucí*.<sup>22</sup>

V rámci pramenné literatury je prvním příspěvkem souhrn Sukových vzpomínek, myšlenek a citací, které vyšly v knize J. M. Květa *Živá slova Josefa Suka*<sup>23</sup> v roce 1946. Významným zdrojem informací jsou také dvě knižní publikace skladatelovy korespondence. Kniha Marie Svobodové *Josef Suk. Dopisy nejbližším*<sup>24</sup> obsahuje výběr korespondence se skladatelovou rodinou a jeho známými. Novější publikace *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním a lidském*<sup>25</sup> Jany Vojtěškové je ve srovnání s předešlou knihou obsáhlejší a má výraznější vypovídající charakter. Nejnovějším příspěvkem sukovské pramenné literatury je *Josef Suk - Tematický katalog skladeb* Zdeňka Nouzy a Miroslava Nového, který byl vydán

---

<sup>16</sup> In: *International Revue of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1977, roč. 8, č. 1, s. 73 – 87.

<sup>17</sup> In: *Struktura a osobnosti hudby*. Panton: Praha, 1988, s. 243 – 255.

<sup>18</sup> In: *Opus Musicum*, 1990, roč. 22, č. 8, s. 245 – 251.

<sup>19</sup> Gabrielová, s. 39 – 59.

<sup>20</sup> Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Díl 9. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006, s. 254 – 259.

<sup>21</sup> Sadie, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londýn: Macmillian Publishers Limited, 1980, s. 351 – 354.

<sup>22</sup> Černušák, Gracian; Nováček, Zdenko; Štědroň, Bohumír (eds.): *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 641 – 645.

<sup>23</sup> Praha: Topičova edice, 1946.

<sup>24</sup> Svobodová, Marie (ed.): *Dopisy nejbližším. Josef Suk*. Praha: Editio Supraphon, 1976, dále citováno jako Svobodová.

<sup>25</sup> Vojtěšková, Jana (ed.): *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005, dále citováno jako Vojtěšková.

v roce 2005<sup>26</sup> a který podává informace o stavu pramenů k jednotlivým skladbám a jejich uložení.

Značná část pramenů je v současné době nezvěstná. V případě autografů a skic Sukových skladeb je tomu tak především proto, že je skladatel často daroval svým blízkým. Většina dochovaných autografů a skic je uložena především v Českém muzeu hudby a v Notovém archivu České filharmonie. Některé z nich jsou součástí soukromých sbírek. Originály a opisy Sukovy korespondence jsou uloženy v Českém muzeu hudby, Archivu Národního muzea, Divadelním oddělení Národního muzea, Literárním archivu Památníku národního písemnictví a dalších institucích, popřípadě v soukromém vlastnictví.<sup>27</sup> K edicím písemných pramenů patří notové edice v prvních tištěných vydáních, které jsou významným pramenným zdrojem vzhledem k tomu, že Suk považoval své skladby za definitivní v té podobě, ve které vyšly za jeho života. Jeho partitury tehdy vycházely především v těchto nakladatelstvích: F. A. Urbánek, Mojmir Urbánek, později Hudební matice Umělecké besedy, v zahraniční pak N. Simrock, později Breitkopf & Härtel a Universal Edition.<sup>28</sup> Pozdější poválečná vydání vycházela ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

---

<sup>26</sup> Nouza, Zdeněk; Nový, Miroslav: *Josef Suk – Tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005, dále citováno jako Nouza, Nový.

<sup>27</sup> Převzato z Vojtěškové, s. 505 – 542.

<sup>28</sup> Převzato z Nouzy, Nového, s. XV.

## 2.2 Symfonická báseň *Praga* op. 26

O symfonické básni *Praga*, op. 26 nebyla dosud napsána samostatná vědecká studie. Informace ke skladbě nalezneme v rámci souborných publikací. Jedinou studií, která má skladbu za hlavní téma v souvislosti s její pražskou premiérou, je článek Josefa Bolešky publikovaný v *Daliboru* v roce 1905.<sup>29</sup>

Informace pramenného charakteru týkající se provedení skladby nalezneme v dobových recenzích.<sup>30</sup> Základní informace o vzniku skladby a jejím charakteru se můžeme dočíst, stejně jako v případě dalších Sukových kompozic, v úvodu tištěné partitury. V případě *Pragy* byl autorem textu Otakar Šourek. Dílčí informace nalezneme v korespondenci ve dvou zmíněných knihách Marie Svobodové a Jany Vojtěškové. O *Praze* se však v Sukových dopisech vyskytuje pouze několik zmínek.<sup>31</sup>

Z novějších studií se k otázce symfonické básně *Praga* vyjadřuje již zmíněná studie „Die Orchestrationstechnik Josef Suks“<sup>32</sup> Jarmily Gabrielové, ve které se autorka kromě skladeb *Pohádka léta* op. 29 a *Zrání* op. 34 zabývá také orchestrací *Pragy*. Dále se *Pragou* zabývá část studie „Jiný svět hudby na přelomu století“ Marty Ottlové.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Boleška, Josef: „Praga“. In: *Dalibor*, 1905, roč. 27, č. 17, s. 128 – 129, dále citováno jako Boleška. Více se budeme zabývat Boleškovou studií v podkapitole 5.2 Ohlasy v dobovém tisku (s. 30) a v kapitole 6. Analýza symfonické básně *Praga* op. 26 (s. 35 – 36).

<sup>30</sup> Více viz podkapitola 5.2. Ohlasy v dobovém tisku (s. 30 – 33).

<sup>31</sup> Více viz podkapitola 5.1. Okolnosti vzniku, první provedení a vydání *Pragy* (s. 28 – 29).

<sup>32</sup> Orchestrace *Pragy* je zde popsána v podobě analýzy skladby s důrazem na instrumentální složku.

<sup>33</sup> Ottlová, Marta: „Jiný svět hudby přelomu století“. In: *Hudební věda*. Praha, 2000, ročník 37, č. 1 – 2, s. 85, dále citováno jako Ottlová.

### 3. Josef Suk na přelomu 19. a 20. století

Suk v roce 1885 nastoupil tehdy jako jedenáctiletý na pražskou konzervatoř. Hru na housle studoval u tehdejšího ředitele konzervatoře Antonína Bennewitze, skladbu u Karla Steckera a komorní hudbu u Hanuše Wihana – zakladatele a dalšího člena budoucího Českého kvarteta. Suk konzervatoř absolvoval v roce 1891 se svým *Klavírním kvartetem a moll* op. 1 v oboru skladba. V oboru housle ukončil studia šestým koncertem Louise Spohra. Na konzervatoři pak studoval ještě jeden rok a to komorní hudbu – stále u Wihana – a skladbu u Antonína Dvořáka.<sup>34</sup> Pod Dvořákovým vedením pak Suk ukončil studium na konzervatoři o rok později (1892) skladbou *Dramatická ouvertura* op. 4.

Suk se stal jedním z nejoblíbenějších Dvořákových žáků. Jezdil s Dvořákem do jeho domu ve Vysoké u Příbrami, kde mu pomáhal s klavírními výtahy jeho děl. Zde se také vídal s Dvořákovou dcerou Otilií (Otilkou), se kterou se 17. listopadu 1898 oženil. Pro Suka představovaly tyto roky nešťastnější období jeho života.<sup>35</sup>

1. května 1904 Suka zastihla během turné Českého kvarteta ve Španělsku zpráva o smrti Dvořáka. Rok po otcově smrti, 6. července 1905, umírá sedmadvacetiletá Otilka po náhlém srdečním záchvatu. Po ztrátě manželky se Suk dočasně izoloval od veřejného života<sup>36</sup>, postupně však nacházel útěchu v dílech, ve kterých reflektoval biografické zážitky, opět začal koncertovat s Českým kvartetem a vrátil se do společnosti.

---

<sup>34</sup> Dvořák se stal profesorem na konzervatoři v lednu roku 1891.

<sup>35</sup> Jako nejlepší období svého života tuto etapu několikrát označil i sám Suk. „Čas, ve kterém vznikala hudba k Zeyerově hře, označil Suk za nejkrásnější dobu svého života.“ Berkovec, s. 73.

<sup>36</sup> O tragické ztrátě i potřebě být o samotě psal Suk v několika dopisech svým přátelům. Příkladem jedné z prvních psaných reakcí na Otilčinu smrt je nedatovaný dopis Hanuši Wihanovi: „Drahý můj příteli! Ve strašné oné chvíli, kdy hvězda mého života zhasla v mém náručí, jest to dnes poprvé, co opět běží péro do ruky. Nemluvím s nikým, má bolest nesmírná žene mne z místa na místo – ale srdce bolí mne čím dál tím více, - jest to nad lidské síly, co trpím [...]“ Vojtěšková, s. 60.



V roce 1911 začaly tzv. boje o Dvořáka<sup>37</sup>, které se přímo týkaly i Suka. Opakované kritiky jeho díla měly za následek Sukův dočasný odchod do ústraní. Přerušil koncerty s Českým kvartetem a uchýlil se do svého domu v Křečovicích.

28. května 1918 vyšel v novinách zveřejněný seznam osobností, které měly být vyznamenány za umělecký přínos v rámci rakousko-uherské monarchie. Mezi nimi se objevila jména dvou členů Českého kvarteta – Karla Hoffmanna a Josefa Suka. Na tuto skutečnost reagoval Zdeněk Nejedlý ve své recenzi na premiéru Sukova *Zrání* (30. října 1918): „K národní hudbě jest zapotřebí osobnosti zcela jiné, než takové, jež ve chvíli největšího utrpení českého národa přijímala od rakouské vlády spolu s klerikálními a německými zrádci české věci rakouské řády. Pro takovou osobnost není v tomto (národním) ovzduší místa, i kdyby se nyní sebe více zdobila trikolorou.“<sup>38</sup> Sukovu vyznamenání, které skladatel ve skutečnosti odmítl převzít, se věnoval i čestný soud odbojové organizace Maffie, která nakonec skladatele ospravedlnila.

Během přelomu 19. a 20. století se staly v případě Sukova života prakticky veškeré zásadní události. Od let studií, kdy se formovala jeho hudební osobnost, přes období plné osobního štěstí a profesního úspěchu až po osobní ztráty následované kritikami Sukovy skladatelské činnosti, po kterých se Suk dočasně odmlčel jako skladatel i jako člen Českého kvarteta.

---

<sup>37</sup> Tzv. boje o Dvořáka vyvolala kritika hudebního díla Antonína Dvořáka a dalších skladatelů, mezi nimiž byl také Josef Suk, a vyzdvihování skladeb Bedřicha Smetany a jeho „pokračovatelů“ (především Zdeňka Fibicha a Josefa Bohuslava Foerster). Obecně je za hlavního protagonistu tzv. smetanovského tábora vnímán Zdeněk Nejedlý. Kritiky Nejedlého a dalších teoretiků (především těch, kteří publikovali v časopise *Smetana*, Otakar Zich, Vladimír Helfert a další) vyvolávaly nesouhlas některých osobností kulturně-společenské sféry, který se projevoval především reakcemi v tisku (články, otevřené dopisy), poprvé prostřednictvím tzv. Protestu podepsaného Emanuelem Chválou, Oskarem Nedbalem, Vítězslavem Novákem, Josefem Sukem, Václavem Talichem, Hanušem Wihanem a dalšími osobnostmi a publikovaného v roce 1912.

<sup>38</sup> Reittererová, Vlasta: Josef Suk. In: *Harmonie*, 2004, č. 1, s. 20.

### 3.1 Kompoziční činnost

Jedním z prvních a zároveň silných vlivů byla pro Sukovu tvorbu osobnost Antonína Dvořáka. Rané Sukovy skladby nesou do jisté míry dvořákovské rysy a až později – a postupně – skladatel začal hledat svůj vlastní tvůrčí způsob, oproštěný od inspirace tvorbou jeho profesora. Sukův osobitý a individuální kompoziční přístup však lze spatřovat již v jeho raných dílech.<sup>39</sup>

Suk byl jedním z těch skladatelů, kteří začali tvořit v poměrně nízkém věku. První skladby zkomponoval během prvních let na pražské konzervatoři. Z nich jmenujme především *Smyčcový kvartet d moll* (1888), *Mši B dur* (tzv. *Křečovická mše*, 1889), nebo *Klavírní trio c moll op. 2* (1889).

Raná díla byla věnována především menším hudebním obsazením. Suk často komponoval komorní a klavírní hudbu – *Klavírní kvintet g moll op. 8* (1893), *Serenáda Es dur pro smyčce op. 6* (1892), *Smyčcový kvartet č. 1 B dur op. 11* (1896). Orchestrální díla z tohoto období existují dvě, již zmíněná *Dramatická ouvertura op. 4*<sup>40</sup> (1892) a *ouvertura Pohádka zimního večera op. 9* (1895).

Jedním z mezníků v Sukově tvorbě je práce na scénických hudbách k pohádkové hře *Radúz a Mahulena op. 13* (1898) a později k legendě *Pod jabloní op. 20* (1901) Julia Zeyera. Obzvlášť práce na *Radúzovi a Mahuleně* znamenala pro Suka významný předěl.<sup>41</sup> Do obou těchto děl se skladateli promítal i jeho tehdy šťastný osobní život. V *Radúzovi a Mahuleně* se

---

<sup>39</sup> Převzato z Nouza, Nový, s. XI.

<sup>40</sup> Jedno ze Sukových raných děl, ve kterých lze rozpoznat zárodky budoucí Sukovy zralé skladatelské techniky.

<sup>41</sup> „V Sukově životě a tvorbě [...] je toto dílo primo mezníkem: na jedné straně shrnuje všechny – byť v počátcích trochu nesmělé a zamlžené – paprsky životního optimismu, láskyplného vztahu k člověku a zemi, k vědomému, znásobenému, zralému projevu. S druhé strany se stává právě pro tento svůj kladný obsahový náboj živným zdrojem síly, vyzařující – ať už svou celkovou povahou, ať ve formě přímých motivických citátů – daleko do Sukovy tvůrčí budoucnosti“. Berkovec, s. 79.

zrcadlil jeho vztah k Otilce<sup>42</sup>, legenda *Pod jabloní* připomínala jeho rodinné štěstí v době, kdy už měl syna Josefa.

Dva roky po vzniku hudby k Zeyerově *Pod jabloní* složil Suk dvě další významná díla – *Fantazii g moll pro housle a orchestr* op. 24 (1903) a *Fantastické scherzo* op. 25 (1903), ve kterých se utváří jeho zralý kompoziční styl.<sup>43</sup>

Během turné *Českého kvarteta* po Španělsku a Portugalsku „více než kdy jindy vzpomínal Suk na rodinu, na domov, na vzdálenou vlast, na její místo nejdražší, na Prahu“.<sup>44</sup> Právě ze stesku po domově vznikla myšlenka složit skladbu, která by oslavovala „dějinný význam, velikost a krásu tohoto města“.<sup>45</sup> Na skladbě *Praga* op. 26 pracoval Suk v roce 1904. Dokončená kompozice byla věnována „Královské Praze“, poprvé zazněla 18. prosince 1904 na hudební slavnosti pěveckého spolku *Smetana* v Plzni. Svým obsahem se *Praga* lišila od předchozích skladeb - sám Suk přiznal, že jde o skladbu „zcela jiného rázu“<sup>46</sup> oproti předešlým.<sup>47</sup>

Sukova tvorba byla v mnoha případech spjata s jeho osobním životem. Suk reflektoval zásadní okamžiky svého života ve své tvorbě, výsledná díla však mají především obecně vypovídající charakter o osudu člověka. Na přelomu století vznikly tři skladby z výsledné tetralogie, ve které se skladatel vyrovnával se smrtí A. Dvořáka a své manželky. Jednalo se o symfonii *Asrael* op. 27 (1906), pětivětou hudební báseň *Pohádka léta* op. 29 (1909) a monumentální symfonickou báseň *Zrání* op. 34 (1917). Svou tetralogii později zakončil skladbou *Epilog pro sóla, sbory a orchestr* op. 37 (1933). Tematicky obdobné kompozice z této doby dále představují například cyklus *O matince*, op 28 (1907), cyklus *Životem a snem*

---

<sup>42</sup> V jednom z dopisů Suk popisuje Mahulenu v souvislosti s Otilkou následovně: „Pí. Hlávková zasílá mi Zeyerovu pohádku k hud. zpracování a já miluji dívku – Otylku – Mahulenu. Všecky učenosti jdou k čertu, mé srdce je plno lásky, sdílnosti – učí se soustrasti k strastem jiných a je přitom dětsky prosté.“ Svobodová, s. 32 - 33.

<sup>43</sup> Převzato z Ottlová, s. 85.

<sup>44</sup> Berkovec, s. 105.

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> Svobodová, s. 34.

<sup>47</sup> Svou formou se *Praga* podobá předešlé *Fantazii g moll*.

op. 30 (1910) nebo skladba *O přátelství* op. 36 (1920). Svého *Asraela* Suk věnoval „Vznešené památce Dvořákově a Otilčině“. Po smrti manželky Suk změnil rozepsanou 4. větu a doplnil symfonii o závěrečnou 5. větu. Následující *Pohádka léta*, která navázala na *Asraela*, představuje smíření s lidským osudem. Třetí skladba tetralogie, *Zrání*, vznikla v nepřímé inspiraci stejnojmennou básní Antonína Sovy zveřejněné v říjnu 1912.<sup>48</sup> Kromě těchto tří skladeb ze Sukovy tetralogie vznikla na přelomu století ještě jedna závažná skladba – *Meditace na staročeský chorál* op. 35 a (1914).

### 3.2 Koncertní činnost, České kvarteto

Sukova koncertní činnost se téměř bezvýhradně váže k jeho členství v Českém kvartetu.<sup>49</sup> V něm Suk působil více než čtyřicet let, od roku 1892 do roku 1933.

První významné veřejné vystoupení Českého kvarteta proběhlo 12. listopadu 1891 na koncertě Jednoty pro komorní hudbu, kde vystoupilo místo spolkového kvarteta.<sup>50</sup> Po tomto prvním úspěchu byly hudebníkům často nabízeny možnosti spoluúčasti na různých hudebních událostech – zprvu bez nároku na honorář.

V roce 1892 ukončili všichni členové kvarteta svá studia na pražské konzervatoři. České kvarteto však nezaniklo a ze studijního souboru se stal soubor profesionální a čtveřice hudebníků začala připravovat repertoár, který chtěla nabídnout svému budoucímu publiku. Poměrně rychle se kvarteto dostávalo do povědomí veřejnosti. Už rok od vystoupení

---

<sup>48</sup> V *Temitackém katalogu skladeb* se dočteme, že Suk narazil na Sovovu báseň během komponování *Zrání*. Nouza, Nový, s. 316.

<sup>49</sup> Zakladatelem Českého kvarteta, původně studentského komorního souboru pražské konzervatoře, byl Hanuš Wihan. Ten na jaře roku 1891 zformoval kvarteto ve složení Karel Hoffmann (tehdy devatenáctiletý) – 1. housle, Josef Suk (sedmnáctiletý) – 2. housle, Oskar Nedbal (sedmnáctiletý) – viola a Otto Berger (osmnáctiletý) – violoncello. Vratislavský, s. 13 – 16. Srov. Berkovec, s. 56 a Smetana, Robert, ed.: *Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945*. Díl I: 1890 – 1918. Praha: Academia, 1972, s. 85.

<sup>50</sup> Vratislavský, s. 18.

pro Jednotu, 22. října 1892, slavilo velký úspěch v Rudolfinu, který byl následován kladnou kritikou J. B. Foerstera v *Národních listech* (25. října).<sup>51</sup>

19. ledna 1893 se hudebníci dočkali ve Vídni zásadního úspěchu během vystoupení na *Smetana - soirée*. Do Vídně jelo kvarteto s doporučením od tehdejších vlivných osobností – především doporučení knížete Alexandra Thurn-Taxisa a kněžny Pauliny Metternichové předem připravila možný úspěch u vídeňského publika. Kromě kněžny Metternichové a knížete Thurn-Taxisa a jeho manželky se koncertu ve Vídni účastnili také Johannes Brahms, Anton Bruckner a Eduard Hanslick. Výsledkem koncertu byly kladné recenze ve vídeňských novinách<sup>52</sup> a pozvání na tři následující koncerty – České kvarteto tak odehrálo za měsíc celkem čtyři koncerty ve Vídni.

Tímto úspěchem započala mnohaletá etapa koncertních turné po zemích Evropy. Už na jaře 1893 kvarteto zahrálo na 19 koncertech v zahraničí.<sup>53</sup> V prvních deseti letech své existence České kvarteto projelo téměř všechny evropské země, které za období svého působení navštívilo.<sup>54</sup> Kvarteto zaznamenalo největší úspěchy v období od konce 19. století do 1. světové války. Ve 20. a 30. letech se počet jeho koncertů snižoval a v roce 1934 ukončilo svou činnost.

---

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 20 – 21.

<sup>52</sup> Z recenze L. Speidela otištěné ve *Fremdenblattu* dne 25. ledna 1893: „České kvarteto připomíná slavné Florentinské kvarteto jak dokonalostí jednotlivých hlasů, tak i svěžestí a ohnivostí své hry. Ve srovnání s Roséovým kvartetem snad mu chybí něco vnější uhlazenosti, avšak Smetanův kvartet zahráli Pražané s větší plností a vášní než Vídeňané. Až se České kvarteto vrátí domů, může vyprávět o nadšeném uznání, jehož se mu dostalo od vídeňského obecnstva.“ Vratislavský, s. 24.

<sup>53</sup> V této době po smrti O. Bergera přišel do kvarteta nově H. Wihan. Další změnou bylo nahrazení O. Nedbala, který se začal plně věnovat dirigentské činnosti, Jiřím Heroldem v roce 1906. V roce 1914 po ukončení koncertní činnosti H. Wihana přišel Ladislav Zelenka. Vratislavský, s. 26.

<sup>54</sup> V roce 1895 to bylo Rusko a Itálie, r. 1896 Francie, r. 1897 Anglie, Holandsko, Belgie, Dánsko, Švédsko, Norsko, r. 1898 Švýcarsko, r. 1899 Rumunsko, r. 1901 Bulharsko a Turecko a roku 1903 Španělsko a Portugalsko. Vratislavský, s. 33.

K linii Suk – osobnost, Suk – skladatel a Suk – interpret by z hlediska celkového popisu Josefa Suka bylo třeba doplnit ještě Suk – pedagog. Tato Sukova činnost však spadá až do pozdějšího období. V roce 1922 začal vyučovat na pražské konzervatoři a o dva roky později byl zvolen jejím rektorem. Tuto funkci zastával Suk s přestávkou až do roku 1933. Toto období ponecháme bez detailnějšího popisu. Připomeňme však alespoň, že šlo o významnou etapu v Sukově životě, ve kterém vyučoval hned několik studentů, z nichž později vzešly významné osobnosti budoucí generace, jakými byli například Bohuslav Martinů, Antonín Modr, Emil Hlobil, Václav Bořkovec, Karel Reiner, Miroslav Ponc nebo Jaroslav Ježek.

## 4. Symfonická báseň

### 4.1 Symfonická báseň jako hudební druh

Symfonická báseň je druh programní hudby zpravidla orchestrální<sup>55</sup>, čistě instrumentální a jednovětá.<sup>56</sup> Za její předobraz je obecně pokládána programní ouvertura 1. poloviny 19. století.<sup>57</sup> Jako první však použil označení „Symphonische Dichtung“ až Franz Liszt v roce 1854 v souvislosti se svou ouverturou *Tasso* z roku 1849 a následně s dalšími svými dvanácti symfonickými skladbami.<sup>58</sup>

Symfonická báseň vznikla ve snaze vytvořit jednovětou kompozici, která by v sobě zahrnovala celý symfonický cyklus nezávislý na obvyklém schématu vícevěté symfonie. Jinými slovy, Liszt chtěl pozvednout estetickou úroveň žánru ouvertury, z níž symfonická báseň vycházela, na úroveň symfonie, která stála v polovině 19. století zdánlivě na konci svého vývoje. Richard Wagner se v tomto ohledu odvolával na Beethovenovu *Symfonii č. 9* op. 125 (s důrazem na závěrečný sborový zpěv) jako dílo, v němž symfonie dosáhla svého vrcholu a zároveň závěrečného stadia („das Ende der Symphonie“)<sup>59</sup>, jehož dalším pokračováním mělo být jeho hudební drama.

---

<sup>55</sup> Existují však také symfonické básně psané například pro klavír nebo komorní nástrojové obsazení. Srov. Macdonald, Hugh: „Symphonic poem“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 428.

<sup>56</sup> Srov. slovníková hesla Symphonic poem (Macdonald, Hugh: „Symphonic poem“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 428) a Symphonische Dichtung (Altenburg, Detlef: Symphonische Dichtung. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 9. díl. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1998, s. 153).

<sup>57</sup> Například v příslušném slovníkovém heslu *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* je počátek symfonické básně náznakově spatřován již v Beethovenových ouverturách, které představovaly samostatné jednověté skladebné celky, později definované jako koncertantní ouvertury (ouverture *Egmont*, *Coriolan* nebo *Leonore*). Více viz Macdonald, Hugh: „Symphonic poem“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 428.

<sup>58</sup> *Tasso, Lamento e Trionfo; Les préludes; Orpheus; Prometheus; Mazeppa; Festklänge* (vydané v roce 1856); *Héroïde funèbre; Hungaria; Ce qu'on entend sur la montagne* (vydané v roce 1857); *Die Ideale* (1858); *Hamlet; Hunnenschlacht* (obě vydané v roce 1861), *Von die Wiege bis zum Grabe* (1882).

<sup>59</sup> Srov. Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1989, s. 197.

Liszt se snažil o to, aby instrumentální hudba v podobě symfonické básně byla schopná sdělovat obdobné myšlenky jako vrcholná díla světové literatury, výtvarného umění a filozofie. Připojené slovně formulované programy měly zároveň „nasměrovat“ představivost posluchačů a neponechávat prostor volným fantazijním asociacím.

Formálně je symfonická báseň často víceznačná, tedy připouští více výkladů. Pro většinu Lisztových symfonických básní je příznačný princip vícevětosti v jednovětosti. V symfonických básních, ve kterých je uplatněn tento princip, je většinou využita technika motivické transformace. Jejím prostřednictvím nabývají motivy různé charakterity (například z lyrického motivu se stává scherzové apod.). Oproti klasické motivicko-tematické práci se nejedná o změny v diastematické struktuře, ale dílčí změny tempa, rytmu nebo barvy. V některých případech je symfonická báseň postavena na půdorysu jednověté sonátové formy bez využití principu vícevětosti v jednovětosti.<sup>60</sup>

Symfonická báseň byla komponována především od poloviny 19. století až do prvních dvou desetiletí 20. století. Po tomto období ustoupila do jisté míry do pozadí. Nezanikla však zcela a někteří skladatelé 20. století tento hudební druh nadále komponovali (například Bohuslav Martinů: *La Bagarre*, H 155 a *Fresky Piera della Francesca*, H 352).

---

<sup>60</sup> Více k formě symfonické básně se dočteme například v textech Carla Dahlhause (Dichtung und Symphonische Dichtung. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1982, roč. 39, č. 4., s. 237 – 244 / Die Symphonische Dichtung. In: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1989, s. 197 – 202.) a Hanse Heinricha Eggebrechta (Symphonische Dichtung. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1982, roč. 39, č. 4, s. 223 – 233.).



## 4.2 Evropská symfonická báseň na přelomu 19. a 20. století

Po Lisztovi začali komponovat symfonické básně i další skladatelé především čeští, ruští, francouzští a němečtí. O symfonickou báseň projevíli značný zájem ruští skladatelé.<sup>61</sup> Patřil k nim kromě jiných Petr Iljič Čajkovskij, který na přelomu 19. a 20. století zkomponoval skladbu *Hamlet* (1888, námětem byla Shakespearova tragédie *Hamlet*), kterou složil na přelomu století. Čajkovským silně inspirovaný Sergej Rachmaninov byl autorem dvou symfonických básní zkomponovaných na konci 19. a začátkem 20. století – *Utyos* (orchestrální fantazie z roku 1893 inspirovaná Čechovovou povídkou *Na velké cestě*) a *Isle of the Dead* (*Ostrov mrtvých*, 1909, inspirováno stejnojmenným obrazem Arnolda Böcklina) vyznačující se tónomalbou. Z francouzských skladatelů symfonické básně na konci 19. století jmenujme nejprve Césara Francka, autora dvou symfonických skladeb tohoto období: *Le chasseur maudit* (1882, na motivy balady *Der wilde Jäger* německého básníka Gottfrieda Augusta Bürgera) a *Les Djinns* (1884, inspirováno stejnojmennou básní Victora Huga). Claude Debussy v roce 1894 zkomponoval skladbu *Prélude à l'après-midi d'un faune* (preludium *Faunovo odpoledne*) podle básně Stéphana Mallarmého. Paul Dukas se ve své skladbě *L'Apprenti sorcier*<sup>62</sup> (1897) pokusil ztvárnit dějovou linii stejnojmenné básně Johanna Wolfganga Goetha (*Der Zauberlehrling*). Z německých skladatelů symfonické básně jmenujme především Richarda Strausse a Hugo Wolfa (symfonická báseň *Penthesilea* z roku 1885, námětem byla stejnojmenná tragédie německého dramatika Heinricha von Kleista). Strauss ve svých symfonických básních navázal na Hectora Berlioze a Franze Liszta. Jeho symfonické básně navazují z hlediska formy na Lisztův koncept. Patří mezi ně: *Macbeth* (1888, námětem je Shakespearův *Macbeth*), *Don Juan* (1888, námětem je

---

<sup>61</sup> V *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* je obliba v symfonické básni v ruské hudbě vysvětlena na základě narativního charakteru ruského umění: „The Russians's great love of story-telling found wide expression in the symphonic poem.“ Macdonald, Hugh. „Symphonic poem“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 430.

<sup>62</sup> Označované zpravidla jako symfonické scherzo.

stejnomená báseň Nikolausa Lenaua), *Tod und Verklärung* (1889, po dokončení kompozice napsal na Straussovu žádost Alexander Ritter stejnojmennou báseň), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895), *Also sprach Zarathustra* (1896, námětem je stejnojmenné filozoficko-esejistické pojednání Friedricha Nietzscheho), *Don Quixote* (1897, inspirován románem *Don Quixote de la Mancha* od Miquela de Cervantese), *Ein Heldenleben* (1898, autobiografické prvky), *Symphonie domestica* (1903, autobiografické prvky), *Eine Alpensinfonie* (1915, monumentální tónomalebný popis zdolávání hory).

V letech 1874 – 1879 vznikl cyklus symfonických básní *Má vlast* Bedřicha Smetany. Všech šest symfonických básní napsal skladatel bez mimohudební předlohy: *Vyšehrad* (1874), *Vltava* (1874), *Šárka* (1875), *Z českých luhů a hájů* (1875), *Tábor* (1878) a *Blaník* (1879). Na přelomu století se přiklonil k formě symfonické básně Antonín Dvořák. Na motivy *Kytice* Karla Jaromíra Erbena vznikly v roce 1896 čtyři symfonické básně vytvářející hudební protějšek tomuto mimohudebnímu námětu: *Vodník* op. 107, *Polednice* op. 108, *Zlatý kolovrat* op. 109 a *Holoubek* op. 110. V rozmezí let 1902 a 1907 zkomponoval Vítězslav Novák tři symfonické básně – *V Tatrách* op. 26 (1902, inspirováno jeho výstupem ve Vysokých Tatrách), *O věčné touze* op. 33 (1904, na motivy textu Hanse Christiana Andersena), *Toman a lesní panna* op. 40 (1907, námětem byla stejnojmenná balada Františka Ladislava Čelakovského). Ze symfonických skladeb Josefa Bohuslava Foersterera jmenujme skladby *Mé mládí* op. 44 (1900) a *Jaro a touha* op. 93 (1912).<sup>63</sup>

Inspirační zdroje symfonických básní měly charakter autobiografický, literární, historický i lyrický. Skladatelé dějovou linii v některých případech využívali, v jiných naopak popisovali spíše momentální dojem a náladu. V této oblasti figuruje Sukova *Praga* jako námětově výjimečná symfonická báseň vytvářející obraz města jako zásadního symbolu, s významnou minulostí, současností i budoucností.

---

<sup>63</sup> Srov. příslušná slovníková hesla: Sadie, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londýn: Macmillian Publishers Limited, 1980. Finischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter Verlag, 2006.

### 4.3 Symfonická báseň v Sukově díle

Před *Pragou* (1904) zkomponoval Suk v oblasti jednovětých orchestrálních skladeb *Dramatickou ouverturu* op. 4 (1892), ouverturu *Pohádka zimního večera* op. 9 (1895, revize 1915, 1918 a 1925), *Fantazii g moll pro housle a orchestr* op. 24 (1903) a *Fantastické scherzo* op. 25 (1903). *Dramatická ouvertura* je Sukova první orchestrální a zároveň první programní skladba, kterou zkomponoval k absolutoriu na konzervatoři. V *Pohádce zimního večera* se nechal Suk inspirovat Shakespearovou hrou *Zimní pohádka*. *Fantastické scherzo* (nebo *Scherzo fantastique*), vystavěné na rondovém půdorysu, je Sukovým prvním scherzem.

Po *Praze* napsal Suk další dvě symfonické básně: *Zrání* op. 34 (1912 – 1917) a *Epilog pro sóla, sbory a orchestr* op. 37 (1933). Obě skladby jsou součástí Sukovy symfonické tetralogie, psané pro velký orchestr a vznikly ve vrcholném období Sukovy symfonické tvorby.

## 5. Okolnosti vzniku, dobová recepce a pramenná situace symfonické básně *Praga* op. 26

### 5.1 Okolnosti vzniku, první provedení a vydání *Pragy*

Symfonickou báseň *Praga* op. 26 komponoval Suk v Křečovicích od jara roku 1904 do 1. října téhož roku.<sup>64</sup> Skladatel se pro zhudebnění obrazu hlavního města rozhodl během pobytu ve Španělsku, kde tehdy koncertoval s Českým kvartetem. Prvotním inspiračním podnětem byla tedy potřeba vyjádřit velikost a krásu Prahy, na kterou v zahraničí vzpomínal.

Tento záměr zmínil Suk v dopise pro Otakara Šourka z 25. května 1921. S časovým odstupem zde také popisuje skutečnost, že pro něj skladba znamenala mimo jiné i hledání vlastního kompozičního směru: „Dílo zcela jiného rázu jest ‚Praga‘. I ta jest hledáním cesty, ale vůdčí myšlenkou v ní jest vyjádřiti lásku k milovanému městu (myšlenka, která vznikla, když se mi v cizině tolik stýskalo); z nadšení vznikla a psána jest s nadšením až do konce, v kterém přál jsem si vyjádřiti povznesení Prahy nad vše jiné.“<sup>65</sup> Suk se ke kompozičnímu charakteru *Pragy* vyjádřil také v dopise Mojmiru Urbánkovi z roku 1905: „Rázu démonického jsou Fantazie a Scherzo fantastique, kdežto ‚Praga‘ jest v slohu monumentálním.“<sup>66</sup>

V dopise<sup>67</sup> Mojmiru Urbánkovi se Suk zmínil o dokončování kompozice: „S ‚Prahou‘ jsem již skoro hotov – ještě asi čtyři stránky partitury, ale sbor tam nebude žádný a taky ne varhany a taky ne zvony<sup>68</sup>, bude to i bez toho hezké.“

Premiéra skladby se uskutečnila v Plzni 18. prosince 1904. *Pragu* zde představila Česká filharmonie vedená dirigentem Oskarem Nedbalem u příležitosti hudební slavnosti

<sup>64</sup> O datu 1. října 1904 v souvislosti s dokončením *Pragy* psal J. Boleška v roce 1905 v *Daliboru* (Boleška, s. 129.).

<sup>65</sup> Svobodová, s. 34.

<sup>66</sup> Vojtěšková, s. 59.

<sup>67</sup> Dopis napsán před 26. říjnem 1904, přesné datum není známo.

<sup>68</sup> Rozhodnutí nezpracovat do partitury varhany a zvony nakonec skladatel změnil a oba nástroje ponechal.

pěveckého spolku Smetana. Pražskou premiéru řídil Suk 25. března 1905 v Rudolfinu (opět hrála Česká filharmonie).

Na klavírním výtahu *Pragy* pracoval Suk do března 1905. V dopise z 5. ledna 1905 píše Urbánkovi: „Na klavírním výtahu pracuji a doufám, že ti ho budu moci brzy odevzdati; vůbec bude míti celá ‚Praga‘ při vydání tu výhodu, že bude skvěle a bez chyb pro tisk upravena.“<sup>69</sup> Klavírní výtah byl v rukopise dokončen 4. března 1905 a ještě v březnu pak vydán u Mojžíry Urbánka se skladatelovým věnováním „Královské Praze“. Suk ve svých dopisech upozorňoval Urbánka na svůj záměr nespojovat vydání klavírního výtahu s výraznou reklamou: „Dříve než ‚Praga‘ vyjde, promluvil bych s Tebou rád několik upřímných slov. Byl bych Ti totiž nesmírně vděčen, bys před provedením ‚Pragy‘ nedělal velkou reklamu, to dráždí vždy k odporu a mohl by si nás někdo půjčit.“<sup>70</sup> Svou obavu z případných kritických reakcí před pražským provedením *Pragy* zmínil i v dopise, který psal 16. března, tedy několik dní před samotným koncertem: „Ještě jednou Tě prosím, před koncertem žádnou nápadnou reklamu, použili by toho moji ‚upřímní‘, ‚dobří‘ ‚přátelé‘ a ‚ctitelé‘ proti mně; důvěřuj ve mne a věř: ‚Praga‘ se Ti neztratí.“<sup>71</sup>

Partituru *Pragy* vydalo s předmluvou Otakara Šourka Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v Praze až v roce 1953.

---

<sup>69</sup> Vojtěšková, s. 51.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 53.

## 5.2 Ohlasy v dobovém tisku

První zmínka o Sukově *Praze* vyšla ještě před dokončením skladby v *Daliboru* 17. září 1904. Dočítáme se zde, že „Jos. Suk dokončuje právě symfonickou báseň ‚Praha‘ pro velký orchestr se závěrečným sborem.<sup>72</sup> Dílo je úchvatné krásy, jak bylo pisateli těchto řádků možno se přesvědčiti z ukázek, jež skladatel tyto dny několika přátelům podal.“<sup>73</sup>

11. března 1905 vyšla v *Daliboru* studie o *Praze* napsaná Josefem Boleškou.<sup>74</sup> Spíše než systematicky analytický přístup Boleška uplatnil programový popis skladby, který lze akceptovat, přestože nemohl vycházet z původního zdroje – skladatel sám nenapsal k *Praze* žádný doprovodný text či konkrétní program.<sup>75</sup>

V témže čísle *Daliboru* byla otištěna také zpráva o nadcházející pražské premiéře *Pragy*.<sup>76</sup> Recenze na tento koncert vyšla v *Daliboru* v dubnu 1905.<sup>77</sup> Z recenze se bohužel nedočteme nic o přijetí skladby publikem nebo o jiných detailech samotného provedení kromě informace o návštěvnosti koncertu, která „vzrostla na tak imponující počtem massy, že jim široké prostory Rudolfiny ani stačiti nemohly“.<sup>78</sup> Autor se ve svém textu soustředil především na vysvětlení vzniku *Pragy* a na stručný popis formy a obsahu. Považoval *Pragu* za „symfonickou báseň ve vlastním slova smyslu“, která není pouhou „hudební ilustrací básnického námětu.“<sup>79</sup>

Další recenzi na pražskou březnovou premiéru napsal Emanuel Chvála pro *Národní politiku*.<sup>80</sup> *Pragu* považoval za „s napětím očekávanou“ součást koncertu, vyjádřil se o ní jako

---

<sup>72</sup> Od záměru zakomponovat do skladby sbor nakonec skladatel upustil.

<sup>73</sup> Autor nezn.: Různé zprávy. In: *Dalibor*, 1904, roč. 26, č. 38, s. 268.

<sup>74</sup> Boleška, s. 128 – 129.

<sup>75</sup> Suk byl u všech svých kompozic zdrženlivý v případě verbální formulace. K symfonii *Asrael* odmítl dopsat slovní výklad skladby a nesouhlasil ani s možností doprovodného textu od jiného autora. Boleškův programový výklad pojednáme v kapitole 6. Analýza symfonické básně *Praga* op. 26 (s. 35 – 36).

<sup>76</sup> Autor nezn.: Koncerty. In: *Dalibor*, 1905, roč. 27, č. 17., s. 131.

<sup>77</sup> Autor nezn.: Koncerty. In: *Dalibor*, 1905, roč. 27, č. 20, s. 156.

<sup>78</sup> Tamtéž.

<sup>79</sup> Tamtéž.

<sup>80</sup> Chvála, Emanuel: Divadlo a hudba. In: *Národní politika*, 1905, roč. 23, č. 88, s. 7.

o „hymnu na hlavu království, na Prahu slavné minulosti a šťastné budoucnosti“<sup>81</sup> a upozornil na její „vzácnou scelenost, [...] která nemá nic těkavého, krátkodechého, rozptýleného, nýbrž nese se jedním silným proudem“. Přes květnatost jazyka, kterým Chvála napsal svou recenzi, objevíme hned několik významných informací, především pak zdůraznění významu Sukovy orchestrální práce: „Jeho orchestr zní skvostně, jest plný teplých, skvoucích barev a nahodí lehce mnohý zvukový efekt, překvapující novostí.“<sup>82</sup>

V *Národních listech* vyšla ke stejné koncertní události recenze Jaromíra Boreckého<sup>83</sup>, který stručně připomněl také premiéru *Pragy* v Plzni. Skladbu označil za „ryzí symfonickou báseň“ blížící se svou formou sonátové větě. Stejně jako ve Chválově textu i zde lze nalézt důležité poznatky, přestože byl psán pro širší čtenářskou obec. Uvedme jako příklad část textu týkající se Sukovy tematicko-motivické práce: „Themata drobí se tu v motivy, motivy v dílce, dílce v prvky rytmické, melodické a harmonické, a vše zápasí a bojuje tu spolu, aby v závěrečné části obě základní themata v plném rozvinu a svorném souznění za velebných zvuků zvonů a varhan vyvrcholila jakousi věšteckou extasí.“<sup>84</sup>

Rozpačitéjší recenzi napsal Otakar Šourek v roce 1906 na provedení *Pragy* v rámci XI. Populárního koncertu České Filharmonie: „[P]rovedena byla Sukova krásná symfonická báseň ‚Praga‘, která však stále ještě nevniká posluchačstvu k srdci tak, jak si to skladatel představoval; dojem se poněkud tříští.“<sup>85</sup> Podobně ambivalentního hodnocení se dostalo *Praze* v článku Jana Reichmanna otištěného v roce 1907. Autor zde porovnal v textu tehdejší premiéru Sukova *Asraelu s Pragou* následovně: „Suk [...] rozvinul už ve své mohutné, ale snad více konstruované než žhavým výronem duše cítěné symfonické básni ‚Praze‘ svoji

---

<sup>81</sup> Tamtéž.

<sup>82</sup> Tamtéž.

<sup>83</sup> Borecký, Jaromír: *Koncerty*. In: *Národní listy*, 1905, roč. 45, č. 87, s. 3.

<sup>84</sup> Tamtéž.

<sup>85</sup> Šourek, Otakar: *Koncerty*. In: *Smetana*, 1906, roč. 1, č. 1, s. 6.

zázračnou techniku orchestrální, ovládající hravě všechny moderní prostředky a již tehdy připomínal na největšího z žijících skladatelů německých – Richarda Strausse.<sup>86</sup>

Zcela negativní reakce se objevila v denním listu *Den* 8. ledna 1908, kde vyšel komentář Zdeňka Nejedlého ke koncertu Spolku českých žurnalistů. Na něm zazněla mimo jiné i Sukova *Praga*. Nejedlý zde opakuje své srovnání *Pragy* se Smetanovou *Mou vlastí*,<sup>87</sup> které formuloval již v kritice vydané v *Pražské lidové revue* v roce 1907.<sup>88</sup> *Pragu* považoval Nejedlý za skladbu, ve které se skladateli nepovedlo správně hudebně vyjádřit hlavní město tak, jako se to povedlo Smetanovi předtím: „V jednom taktu Smetanovy skladby jest této apotheosy více než v celé rozvláčné skladbě Sukově, jež jest psána slohem známých ‚bitevních obrazů‘, s velebností Prahy tak neslučitelných. Změna názvu by této skladbě rozhodně prospěla. Husitský její motiv ukazuje zjevně na nějakou husitskou bitvu, ne však na Prahu. Jak mladě, silně a moderně zní proti tomu *Smetanova* skladba! Jak vše bylo uchváčeno hned několika takty ‚Vltavy‘! Jak jest všecko titěrné a ubohé proti jedinému taktu Smetanovu!“<sup>89</sup> Svou kritiku vůči *Praze* poznamenal také v závěru svého textu „*Můj*“ případ, kde sebevědomě tvrdil: „[P]o mých knihách budou lidé sahati ještě po létech, kdy sotva již kdo bude míti možnost i chuť poslouchati díla jako jest ‚Praga‘.“<sup>90</sup>

Záporný postoj k *Praze* zastával prostřednictvím tisku dále také Vladimír Helfert označující skladbu za „umělecký omyl“<sup>91</sup>, nebo Karel Boleslav Jirák, který ji považoval za „dekorativní panneau“, ve kterém zní „plenum s varhanami a slavnostním vyzváněním“.<sup>92</sup>

V roce 1908 se objevila v tisku také další zmínka o Sukově symfonické básni, tentokrát v *Daliboru*<sup>93</sup> v souvislosti s matiné Vinohradského divadla. Kromě informace, že

---

<sup>86</sup> Reichmann, Jan: *Koncerty*. In: *Smetana*, 1907, roč. 2, č. 4, s. 48.

<sup>87</sup> Ke srovnání *Pragy* s *Mou vlastí* viz podkapitolu 8.3 *Kdož jste boží bojovníci* v souvislosti se Sukovou *Pragou* (s. 92 – 93).

<sup>88</sup> *Pražská lidová revue*, 1907, roč. 3, č. 2, s. 76.

<sup>89</sup> Nejedlý Zdeněk: *Kritiky (Den 1907 – 1909)*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 137, dále citováno jako Nejedlý.

<sup>90</sup> Nejedlý, Zdeněk: „*Můj*“ případ. *K patologii české společnosti v republice*. Praha: Melantrich, 1919, s. 49.

<sup>91</sup> Helfert, Vladimír: *Koncerty*. In: *Novina*, 1912, roč. 5, č. 5, s. 157.

<sup>92</sup> Jirák, Karel Boleslav: *Koncerty*. In: *Smetana*, 1912, roč. 3, č. 6 – 7, s. 72.



skladbu dirigoval Ludvík Vítězslav Čelanský, a přesvědčení autora recenze, že *Praga* je „dílo v každém směru veliké“, se však více nedozvíme.

Kladné ohlasy na *Pragu* se v tisku objevovaly i v období tzv. bojů o Dvořáka. Jednalo se však především o krátké zmínky, které skladbu vyzdvihují jen nekonkrétně a obrazně. Takový případ nalezneme v článku Richarda Veselého věnovaném Sukovým skladbám *Radúz a Mahulena* a *Pod jabloní*<sup>94</sup>, který se v úvodu zmínil o významu *Pragy* spočívajícím v „obohacení nových technických prostředků“. Jako skladbu „nádherně instrumentovanou, primérmními barvami zvukovými podanou“ popsal *Pragu* Ota Zítek ve své recenzi na koncert České filharmonie z 12. června 1918.<sup>95</sup> O rok později v *Daliboru* dokonce Václav Vačkář vytvořil spojitost „melodického i harmonického kouzla“ *Pragy* s jejím „nacionálním, českým opojením“.<sup>96</sup>

Dobové ohlasy na Sukovu *Pragu* mají převážně publicistickou povahu a reflektují první dojmy po provedení. *Pragu* většinou vyzdvihují jako vydařené dílo, které svým celkovým vyzněním dostatečně zobrazuje hlavní město, kterému je věnována (Čelanský, Zítek a další). Mezi dobovými články však nalezneme i takové případy (Chvála, Borecký), jež poukazují na některé důležité kompoziční prvky *Pragy*, které si přiblížíme v analýze.<sup>97</sup> Skladba se však dočkala i negativních ohlasů, které ji považují za nepodařený, plochý počín postrádající jakoukoliv hloubku a kompoziční hodnotu (Nejedlý, Jiráček). Negativní recenze, které se poprvé objevily v roce 1907, ukazují, že postoje kritiků ze „smetanovského“ tábora vůči Sukovi byly vyhraněné ještě před vypuknutím výše zmíněných bojů o Dvořáka.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> Autor nezn.: Koncerty. In: *Dalibor*, 1908, roč. 30, č. 20/21, s. 160.

<sup>94</sup> Veselý, Richard: Josefa Suka „Radúz a Mahulena“ a „Pod Jabloní“. K vydání klavírních výtahů. In: *Hudební revue*, 1913, roč. 6, č. 8, s. 446.

<sup>95</sup> Zítek, Ota: Česká filharmonie. In: *Hudební revue*, 1918, roč. 11, č. 10, s. 420.

<sup>96</sup> Vačkář, Václav: Dvojí cesta. In: *Dalibor*, 1919, roč. 36, č. 1, s. 3.

<sup>97</sup> Kapitola 6. Analýza symfonické básně *Praga* op. 26 (s. 35 – 58).

<sup>98</sup> Srov. poznámka pod čarou č. 37 na s. 17 této práce.

### 5.3 Pramenná situace

Autograf Sukovy symfonické básně *Praga* op. 26 je v současné době nezvěstný. Zřejmě byl věnován nakladateli Mojžíru Urbánkovi, jehož majetek byl v 50. letech 20. století zabaven i se Sukovými rukopisy, které Urbánek vlastnil.<sup>99</sup>

Kopie partitury byla pro účely provedení opsána ze Sukova autografu Františkem Elsnicem, jak je patrné ze skladatelova dopisu adresovanému Elsnicovi.<sup>100</sup> Kopie obsahuje několik změn psaných skladatelem a opravy, které nepsal Elsnic ani Suk. V současné době je uložena v archivu České filharmonie pod číslem 1730. Kopie partitury se stala předlohou pro tisk vydaný v roce 1953 Státním nakladatelstvím krásné literatury, hudby a umění v Praze.<sup>101</sup>

Skica I. s nadpisem „Praga“ nad partiturou a s textem „V Křečovicích / v pátek / 16/7 04“ na konci se skládá z pěti folií popsaných perem. Nachází se v Českém muzeu hudby pod signaturou S 184/1324 s přírůstkovým číslem 136/85.

Šest krátkých skic<sup>102</sup> je ve vlastnictví Jany Táborské<sup>103</sup>, která byla také předchozím vlastníkem Skici I. Tři z nich se skládají z jednoho folia, následující tři ve všech případech obsahují dvě folia. Jedna ze skic obsahuje také skicu *Fantastického scherza*.

---

<sup>99</sup> Nouza, Nový, s. 227.

<sup>100</sup> Dopis z 25. listopadu 1904 psaný Josefem Sukem Františku Elsnicovi: „Velectěný Pane! Žádám Vás zdvořile, byste nezapomněl na hlasy a partituru ‚Prahý‘, kterou jsem Vám dal k opsání, že máme totiž domluveno, že mi je zítra do mého bytu, Kr. Vinohrady, Škrétova ulice č. 17, dodáte. Potřebuji to nutně, poněvadž v pondělí ráno máme na to s filharmonií zkoušku. Moje choť za mne přijme. S veškerou úctou, Josef Suk.“ Vojtěšková, s. 50.

<sup>101</sup> Srov. Nouza, Nový, s. 227 a 229.

<sup>102</sup> V *Tematickém katalogu skladeb* Nouzy a Nového souhrnně označeny jako Sk. II.

<sup>103</sup> Údaj z roku 2005 ověřený v dubnu 2014 v Českém muzeu hudby.

## 6. Analýza symfonické básně *Praga* op. 26

V literatuře dosud podrobná analýza symfonické básně *Praga* op. 26 neexistuje. Výklad skladby v článku Josefa Bolešky<sup>104</sup>, který vyšel v březnu 1905 a o kterém jsme již pojednali v předchozích kapitolách, je spíše programově popisným komentářem než systematickou analýzou skladby zabývající se podrobně její strukturou. J. Boleška ve svém výkladu rozdělil *Pragu* na šest programových částí, jejichž ohraničení definoval pouze náznakově.<sup>105</sup>

Z formového hlediska lze skladbu interpretovat prostřednictvím sonátové formy. J. Boleška se v závěru svého programového výkladu vyjádřil k formě Sukovy symfonické básně následovně: „Není nesnadno ve formálním ohledu vyčísti, že symfonická báseň Sukova bez architektonického úmyslu, jen ve shodě s programem, má konstrukci silně se blížící symfonické větě sonátové formy“.<sup>106</sup> J. Gabrielová vyložila formu *Pragy* jako kombinaci sonátového a variačního principu.<sup>107</sup> V rozdělení skladby na expozici, provedení, reprízu a závěrečnou kodu budeme vycházet během analýzy právě ze studie J. Gabrielové.

Zároveň je možné v *Praze* vyzorovat využití principu vícevětosti v jednovětosti, kdy ve skladbě rozpoznáváme jednotlivé části sonátového cyklu. O „sonátovém cyklickém pozadí“ se v souvislosti s *Pragou* dočteme ve studii M. Ottlové.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Boleška, s. 128 – 129.

<sup>105</sup> Dle Boleškova popisu jednotlivých programových částí skladby, které ve svém článku vymezil, jsme se pokusili jeho výklad *Pragy* schematicky vyjádřit ve formovém schématu *Pragy* na následující straně.

<sup>106</sup> Boleška, s. 129. Srov. recenzi Jaromíra Boreského na s. 31 této práce.

<sup>107</sup> „Die Form in diesem symphonischen Satz [...] kombiniert das Sonaten- und das (an die Passacaglia erinnernde) Variationsprinzip.“ Gabrielová, s. 41 – 42.

<sup>108</sup> Ottlová, s. 85.

**Formové schéma Pragy op. 26:**

Takty	Počet taktů	Tempové označení	Tonální plán	Forma		Programový výklad Josefa Bolešky	
1 - 66	66	<i>Andante maestoso</i>	G dur	Expozice	Oblast hlavního tématu + spojovací oddíl	(1. věta sonátového cyklu; expozice a provedení)	<i>Tajuplný vznik Prahy předpověděný Libušiným proroctvím</i>
67 - 101	35	<i>Molto sostenuto</i>	Es dur		Oblast vedlejšího tématu	(2. pomalá věta sonátového cyklu)	<i>Láska lidu k vybudované Praze</i>
102 - 138	37	<i>L'istesso tempo (tranquillo)</i>	As dur D dur Ges dur h moll		Oblast závěrečného tématu	(Pokračování 1. věty sonátového cyklu; provedení, repríza, koda)	
139 - 240	102	<i>Allegro</i>	tonálně neustálené	Provedení	1. část provedení		<i>Na Prahu doléhají boje zevních nepřátel</i>
241 - 350	110	<i>L'istesso tempo</i>	B dur, dále tonálně proměnlivé		2. část provedení	(3. věta sonátového cyklu - Scherzo)	<i>Doba rozkvětu</i>
351 - 516	166	-	Es dur, dále tonálně proměnlivé		3. část provedení		<i>Vnitřní boje</i>
517 - 540	24	<i>Adagio</i>	Ges dur	Repríza	Oblast hlavního tématu	(4. věta sonátového cyklu - Finale)	<i>Po Praze válečné zjevuje se Praha vítězná, osvobozená od svárů vnitřních</i>
541 - 591	51	-	B dur		Oblast vedlejšího tématu		
592 - 638	47	<i>Animato con fuoco (Allegro con brio)</i>	D dur		Oblast závěrečného tématu		
639 - 662	24	<i>Tempo I. (ma molto largamente, maestoso e molto marcato)</i>	G dur	Koda			

## Tematický a motivický materiál

### Hlavní téma

Ukázka č. 1 (t. 3 – 4):

Corni III. IV. in F

à 2 *marcato*  
*m p (quasi mf)*

### Varianty hlavního tématu

Ukázka č. 2 (t. 52 – 53):

Corni I. II. in F

*ff padiglione insu* *sffz*  
*ff* *molto marc.* *sffz*

Ukázka č. 3 (t. 60 – 62):

Fag. I. II.

*molto marcato*  
*fff*  
*fff*  
*fff*  
*fff*

Ukázka č. 4 (t. 127):

Fag. I. II.

*marcato*  
*sffz* *sfz*  
*sfz*  
*ff* *sffz*  
*ff* *sffz*

Ukázka č. 5 (t. 141 – 144):

Clar. I. II. in A  
Viol. I.

*marcato*  
*mp* *marcato*  
*mp*  
*sfz*  
*sfz*  
*fp*  
*rsfz*

Ukázka č. 6 (t. 168 – 171):

Piu mosso (allegro con fuoco)

Fl. picc.  
Fl. I. II.  
Ob. I. II.  
Fag. I. II.  
Corni I. II. in F  
Corni III. IV. in F  
Viol. I.  
Viol. II.  
Vle.  
Vcl.  
Cb.

*ff marc.*  
*ff marc.*  
*ff marc.*  
*ff marc.*  
*ff marc.*  
*ff marc.*  
*ff marc.*  
*ff marc.*  
*ff marc.*  
*ff marc.*  
*ff marc.*

*ten.*  
*ten.*  
*ten.*  
*ten.*  
*ten.*  
*ten.*  
*ten.*  
*ten.*  
*ten.*  
*ten.*  
*ten.*

Ukázka č. 7 (t. 355 – 361):

Cor. Ing. *misterioso*  
*pp*  
 Clar. basso in A *misterioso*  
*pp*  
 Trb. I. II. *misterioso*  
*pp*  
 Trb. III. e Tb. *misterioso*  
*pp*

Ukázka č. 8 (t. 379 – 382):

Viol. II. *senza sord* *sempre marc.*  
*arco* *ff*  
 Vcl. *ff* *sempre marc.*

Ukázka č. 9 (t. 404 – 408):

Corni in F *sempre f e marc.*  
 Trb. I. II. *sempre f e marc.*

Ukázka č. 10 (t. 459 – 463):

Trb. I. II. *a 2 ^*  
*molto marcato*  
 Trb. III. e Tb. *a 2 ^*  
*molto marcato*

Ukázka č. 11 (t. 517 – 521):

Clar. I. II. in A  
 Cl. basso in A  
 Fag. I. II.  
 Corni I. II. in F  
 Corni III. IV. in F  
 Trb. I. II.  
 Tbb III. c Tb.

Ukázka č. 12 (t. 610 – 611):

Tr. I. II. III. in C  
 Trbni I. II.  
 Trbni III.



## Vedlejší téma

Ukázka č. 13 (t. 67 – 69):

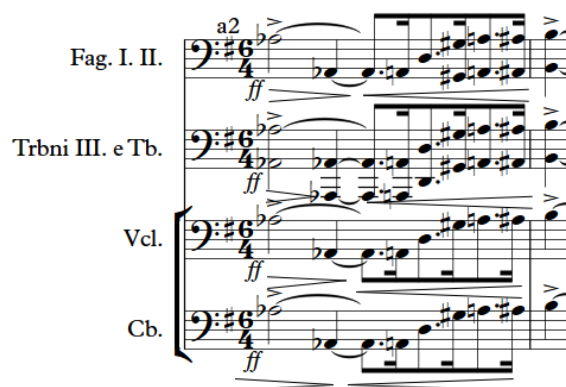


Ob. I. Solo *espress.*

The score for Ob. I. is in 3/4 time and features a melodic line with a 'Solo' and 'espress.' marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with a final note marked with an accent (>).

## Varianty vedlejšího tématu

Ukázka č. 14 (t. 117 – 118):



Fag. I. II. *ff*

Trbni III. e Tb. *ff*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*

The score for Fag. I. II., Trbni III. e Tb., Vcl., and Cb. is in 6/4 time and features a complex, rhythmic passage marked 'ff'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with a final note marked with an accent (>). The Fag. I. II. part includes a 'a2' marking.

Ukázka č. 15 (t. 403 – 405):



Viol. I. *ff sfz*

Viol. II. *ff sfz*

The score for Viol. I. and Viol. II. is in 6/8 time and features a melodic line marked 'ff sfz' and 'sfz'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with a final note marked with an accent (>).

## Varianty motivu odvozeného z vedlejšího tématu

Ukázka č. 16 (t. 87 – 88):

Ukázka č. 16 (t. 87 – 88) is a musical score for three staves: Cl. I. II. in A, Viol. I., and Viol. II. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "a tempo". The dynamics are "ff" (fortissimo) for all parts. The Viol. I. and Viol. II. parts are marked "molto espress." (molto espressivo). The Cl. I. II. in A part has a fermata over the first measure and a slur over the second and third measures. The Viol. I. and Viol. II. parts have a slur over the first and second measures and a fermata over the third measure.

Ukázka č. 17 (t. 246 – 247):

Ukázka č. 17 (t. 246 – 247) is a musical score for Viol. Solo. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The dynamics are "p" (piano) and "espress." (espressivo). The Solo part has a slur over the first and second measures and a fermata over the third measure.

Ukázka č. 18 (t. 574 – 575):

Ukázka č. 18 (t. 574 – 575) is a musical score for two staves: Cor. ing. and Vcl. I. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The dynamics are "p" (piano) and "ma sempre espress." (ma sempre espressivo). The Cor. ing. part is marked "arco senza sord." (arco senza sordina). The Vcl. I. part is marked "arco senza sord." and "p ma sempre espress." The Cor. ing. part has a slur over the first and second measures and a fermata over the third measure. The Vcl. I. part has a slur over the first and second measures and a fermata over the third measure.

Předepsané obsazení orchestru je následující: flétna I, II, III (pikola) - hoboj I, II a anglický roh - klarinet (in A) I, II a basklarinet (in A) - fagot I, II a kontrafagot - lesní roh (in F) I, II, III, IV – trubka (in C) I, II, III - pozoun I, II, III a tuba – tympány – triangel – činely – zvonky (G, D) – harfa – varhany – smyčcové nástroje ( housle I a II, viola, violoncello, kontrabas).

Analýza byla provedena na základě partitury vydané Státním nakladatelstvím krásné literatury, hudby a umění v roce 1953. Otakar Šourek v předmluvě k partituře upozornil na skutečnost, že byla vydána spolu s dodatečnými změnami, které Suk provedl oproti autografu. Byly převážně instrumentálního charakteru a týkaly se taktů 38 – 40, 45 – 50, 117 – 122 a 600 – 605, kde skladatel doplnil vedlejší téma do hlubokých dechových a smyčcových nástrojů, a taktů 229 – 240. Dále Suk oproti původnímu znění zapsaného v autografu zrušil zdvojení taktů 84, 218 a 558. Tyto změny skladatel zaznamenal pouze do kopie partitury, v autografu ani v prvním vydání klavírního výtahu nebyly zaznamenány.

Skladba začíná v tónině G dur s tempovým označením *Andante maestoso*. Otevírá ji tiché unisono na tónu G v tympánech, harfě a kontrbasu v dynamice *pp – ppp*. Ve třetím taktu se k prodlevě přidávají lesní rohy, ve kterých zazní hlavní téma *Pragy* na tónu g. Hlavní téma zní po dobu dvou taktů (t. 3 – 4, ukázka č. 1) a je melodicky i rytmicky důrazné a snadno rozpoznatelné i v následujících variantách. Hlavní téma dobovým recenzentům a posluchačům rytmicky i melodicky evokovalo husitskou píseň *Kdož jste boží bojovníci*, přestože Suk tuto podobnost údajně vysvětloval jako shodu náhod.<sup>109</sup> *Boží bojovníky* Suk i jeho současníci dobře znali již ze Smetanovy *Mé vlasti*. Tento nápěv fungoval v 2. polovině 19. století jako rozpoznatelný hudební symbol, o kterém pojednáme více v kapitole 8. Husitské hnutí a husitská píseň *Kdož jste boží bojovníci* v 19. století (s. 80 – 93). Nápadná rytmická a melodická podobnost hlavního tématu *Pragy* s husitskou písní se objevuje především ve variantách hlavního tématu v taktech 60 – 62 (ukázka č. 3), 131 – 132 (stejná varianta tématu jako v předešlých taktech) a 517 – 521 (ukázka č. 11).

Po uvedení hlavního tématu se lesní rohy zastaví na společné prodlevě g, ve které setrvávají po dobu pěti taktů, poté zopakují hlavní téma, tentokrát již ve výraznější kvintakordové úpravě začínající na souzvuku  $c^1 - e - g$  (t. 13, subdominanta G dur, do které se od toniky dostáváme chromatickým sekundovým postupem smyčců vytvářejících proti hlavnímu tématu lehké disonující napětí). Hlavní téma je barevně obohaceno přidáním fléten a klarinetů a harmonicky rozvíjeno užitím alterovaných tónů a průtahů a tvořeno především paralelními postupy sextakordů (t. 17 – 20). Následuje opakující se zlomek hlavního tématu (t. 21 – 24, první tři doby druhého taktu hlavního tématu v chromatickém postupu), který se omezuje na postupy osminových not v intervalech tercie a kvarty a je chromaticky veden až do taktu 25, kde opět zazní hlavní téma ve své základní

---

<sup>109</sup> O náhodné podobnosti s nápěvem husitské písně se můžeme dočíst v literatuře. Srov. Berkovec, s. 106 a Beckerman, Michael: In Search of Czechness in Music. In: *19th-Century Music*, 1986, roč. 10, č. 1, s. 68.

podobě od tónu  $d^2$  v klarinetu s doprovodem určujícím opět jasně tóninu G dur (tonický kvintakord  $g - h - d$  v houslích a flétnách).

Po kadenci T – S $4/3$  b – VII – D – T (t. 25 – 30) doplňující harmonicky hlavní téma začíná v taktu 30 spojovací oddíl oblasti hlavního tématu expozice. V rámci sonátového cyklu lze vnímat takt 30 jako začátek provedení první věty. Spojovací oddíl má prováděcí charakter. V sólu pikoly nejprve zazní varianta tématu ze Sukova *Radúze a Mahuleny* op. 13<sup>110</sup>, které se později ukáže jako vedlejší téma. Začíná na tónu  $d^2$  a vytváří postup  $g^1 - h^1 - d^2 - f^2$  doplněný melodickými tóny do vzestupného sekundového postupu s předcházejícím kvintovým skokem. Lze vyjádřit domněnku, že použitím tématu z milostného příběhu *Radúze a Mahuleny*, chtěl Suk vyjádřit svou lásku k hlavnímu městu.<sup>111</sup>

V taktu 34 se objeví rytmicky, dynamicky (od *pp* se dostává až k *sfz*) a intervalově (až kvintové skoky) výrazný motiv ve flétně a hobojích, který je v rámci evolučního dění spojovacího oddílu relativně výrazný a samostatný. Skládá se z disonantních zvětšených kvintakordů  $c^2 - e^2 - gis^2$ ,  $f^2 - a^2 - cis^2$ ,  $b^2 - d^2 - fis^2$  a  $g^2 - h^2 - dis^2$ . K němu je přidán chromatický stoupající sekundový postup v houslích a klesající sekundový postup v anglickém rohu, pozounu a basklarinetu. Další pásmo představuje stále znějící prodleva na tónu G v lesním rohu, tympánech a violoncellu. Dohromady tak zní několik na sobě nezávislých hudebních pásem, která formují výrazně disonantní hudební plochu s častým zazníváním dvou variant jednoho tónu současně (zde například  $g - gis$  nebo  $des - dis$ ). Po zaznění hlavního tématu v taktu 41 se vrací obměněná varianta tématu z *Radúze a Mahuleny* (t. 45, kvintový skok původní varianty je nahrazen oktávovým skokem a následující stoupající postup sekund je pozměněn na postup sekundy, dvou kvart a tří sekund), která chromaticky

---

<sup>110</sup> V *Radúzovi a Mahuleně* toto téma poprvé zazní ve IV. jednání na text „Jsou ptáci sladcí hosté, na ruce moje ztuhlé sedají“. Použití tématu z *Radúze a Mahuleny* v symfonické básni *Praga* se zmiňuje například Berkovec, s. 107 nebo Gabrielová, s. 42.

<sup>111</sup> J. Boleška i J. Berkovec nazývají vedlejší téma *Pragy* „Tématem lásky“, hlavní téma pak označují jako „Téma Prahy“ (Boleška, s. 129; Berkovec, s. 107). Stejným způsobem tato témata označovali kromě Bolešky i další doboví recenzenti.

moduluje až do taktu 51. Po dynamickém vrcholu v tutti orchestru (t. 52) se vrací hlavní téma v rychlém tempu v lesních rozích poprvé v diminuované variantě (ukázka č. 2), poté zazní v trubkách (t. 55). Teprve v taktu 53 utichne prodleva na tónu *G*, která zněla od taktu 1 pouze s jednou pauzou (t. 45 – 51) a utvrzovala od začátku skladby tóninu *G dur*. Od taktu 60 zní částečně augmentovaná varianta hlavního tématu v oktávovém unisonu (fagot, tuba, violoncello a kontrabas, ukázka č. 3) v neurčité tonalitě, pravděpodobně *e moll*. Místo toniky *e moll* pak překvapivě zazní tonika *Es dur* (tj. o půl tón níže, t. 63). Na tomto místě hlavní téma již výrazně připomíná husitskou píseň.

Taktem 67 začíná v *Es dur* v 3/4 taktu (oproti původnímu 6/4) v *Molto sostenuto* oblast vedlejšího tématu „expozice“, kterou můžeme chápat zároveň jako 2. (pomalou) větu sonátového cyklu. Hned v taktu 67 nastoupí opět varianta tématu *Radúze a Mahuleny*, která se na tomto místě stává vedlejším tématem skladby (t. 67 – 69, ukázka č. 13). Zní v sólu hoboje od tónu  $b^1$  (jasně zakotvena v tónině *Es dur*, tvořena tóny  $b^1 - es^1 - g^1 - b^1 - d^2 - es^2$  a melodickými tóny). V hoboji po zaznění vedlejšího tématu je dále rozvíjena melodie, která využívá úryvku přímo z vedlejšího tématu. V taktu 69 vzniká napětí mezi diatonickou melodií v *Es dur* a komplikovanou harmonií v orchestru (t. 69: trojzvuk  $a - c - e$ , t. 71 – 73: tři septakordy s disonantní malou septimou vytvářející postupně spoj frygický, subdominantní a opět frygický:  $b - d - f - as$ ,  $es - g - b - des$ ,  $d - fis - a - c$ ). Vedlejší téma se vrací v taktu 75 ve vyšší poloze houslí (o oktávu výše oproti tématu v hoboji) stále v tónině *Es dur*. K dalšímu kontrastu vůči diatonické melodii dochází od taktu 79, kde se po postupu *T - S* (t. 75 – 78) přidá k subdominantně zvýšená kvinta a nóna ( $as - c - e - g - h$ ). Následující, dynamicky a rytmicky výrazný úsek prochází přes tóniny *h moll - C dur - Cis dur - E dur* (t. 81 – 85) a ústí zpět do *Es dur* v taktu 87 (tutti orchestru,  $b - d - fis - as - c$ ). V houslích a klarinetu v taktu 87 zazní krátký motivek v tečkovaném rytmu (ukázka č. 16), který je odvozen z vedlejšího tématu a který zní až do taktu 112.

V taktu 102 začíná oblast závěrečného tématu „expozice“ (6/4, L'istesso tempo, tranquillo) v As dur. Vzhledem k prováděcímu charakteru, který je patrný až do taktu 112, můžeme prvních jedenáct taktů tohoto úseku zároveň považovat za pokračování provedení 1. věty sonátového cyklu. Oblast závěrečného tématu pracuje s oběma tématy skladby. V lesním rohu se vrací hlavní téma (t. 102, trojzvukem  $es^1 - g - b$ ), ke kterému se hned v následujícím taktu přidá motiv z předešlé části skladby v sólu hoboje a v houslích od tónu  $f^2$  (t. 103, od t. 107 také v klarinetu). Hlavní téma a motiv směřují s ostinátním doprovodem (využití jednoduchého, ale efektního klesajícího sledu 4 osminových not) přes *accelerando poco a poco* do D dur v tutti orchestru (t. 113, *Grandioso e largamente*).

Dynamický vrchol v t. 113 představuje jasný a důrazný návrat hlavního tématu, které bylo v lesním rohu v předešlém úseku pouze předznamenáno. V rámci sonátového cyklu můžeme takt 113 považovat za začátek reprízy 1. sonátové věty. Majestátní návrat hlavního tématu v anglickém rohu, klarinetech a trubkách zdůrazňuje úryvky hlavního tématu v pozounech a lesním rohu (navozují dojem ozvěny hlavního tématu) doprovázené rychlými šestnáctinovými běhy (seskupenými do kvintol a sextol v pikole, flétnách, hoboji a houslích) a prodlevě na tónu *D* (tympány, violoncello, kontrabas). V taktach 117 – 123 zní nápadná varianta vedlejšího tématu v chromatických postupech (ukázka č. 14), staccatový doprovod lesních rohů však stále připomíná rytmus hlavního tématu.<sup>112</sup> Orchestrální tutti v taktu 124 v G dur (tonický kvintakord  $g - h - d$ ) s následujícím diminuovaným hlavním tématem lze chápat jako začátek kody 1. věty sonátového cyklu. „Koda“ (resp. závěr „expozice“) svým finálním charakterem evokuje uzavřený celek, jehož závěr je však dále rozváděn v následující „repríze“ skladby. Po třech orchestrálních tutti v tónině Ges dur (t. 127, 128 a 129, mezi orchestrálními tutti zní varianta hlavního tématu ve fagotu, lesním rohu a trubkách, v pozounech je varianta hlavního tématu v inverzi, ukázka č. 4) a jednom orchestrálním tutti

---

<sup>112</sup> Takty 117 – 123 se shodují s takty 45 – 51.

v E dur (t. 131, poté částečně augmentovaná varianta hlavního tématu, která zazněla již v t. 60) se v taktu 137 objeví tónina h moll. Hudební tok se zpomaluje (*Tempo I., ma poco più largamente*) a v posledním taktu „kody“, resp. závěru „expozice“, zní nad ztišeným orchestrem pouze poslední sekundový postup *fis – e – d* ve violoncellu a basklarinetu.

Rozsáhlá část skladby, kterou jsme určili jako provedení sonátové formy (379 taktů, tedy více než polovina skladby) začíná v taktu 139 v *alla breve* s tempovým označením *Allegro*. Od začátku je provedení tonálně nejisté. V taktu 139 zní dominantní nónový akord *cis – eis – gis – h – d* tóniny Fis dur/fis moll. V taktu 141 se tón *cis* změní na *cisis*. Zde se objeví diastematicky pozměněné hlavní téma (t. 141 – 144, ukázka č. 5) začínající na souzvuku *cisis – eis* v houslích a klarinetech. Doprovod v následujících taktech je vůči hlavnímu tématu značně disonantní (t. 142 – 143 ve smyčcích). Hlavní téma na tomto místě zazní pouze jednou, poté se znovu objeví v taktu 152, tentokrát v lesních rozích. Doprovází je hoboj a tremola smyčců v chromatickém sekundovém postupu a sforzátové přírazy začínající na lehké době ve flétnách a klarinetech. Tento dynamicky výrazný úsek je následován staccatovou melodií v houslích, která vychází z motivu vedlejšího tématu „expozice“ (t. 159 – 160) a poté přechází ve staccatové kvartové skoky (t. 161 – 163, skoky jsou polyrytmické proti rytmu orchestru). Orchestrem zní nónové akordy v mediantních vztazích (t. 160 – 165, *a – f – a – cis*), po nichž dojde k dynamickému zesilování v paralelních chromatických postupech v oktávách znějících spolu s triolami v lesních rozích a trubkách a gradujících až k taktu 168 (*Più mosso, Allegro con fuoco; marcato, ff*).

Po dynamickém vrcholu v taktu 168 se až do konce první části provedení pracuje s hlavním tématem a jeho melodicky a rytmicky zjednodušenou variantou (poprvé od t. 168, ve violoncellu a kontrabasu navíc v inverzní podobě, ukázka č. 6). V taktu 187 se objeví hlavní téma v diminuované podobě ve vysokých polohách fléten, trubky a lesní rohy hrají důrazně rytmus převzatý z hlavního tématu a držený na jednom tónu. Od taktu 194 zní



zároveň zkrácená varianta hlavního tématu (ve viole a violoncellu) a staccatová varianta hlavního tématu (v hoboji a houslích), začínají shodně na tónu *gis* (viola a violoncello od tónu *gis*, hoboje a housle od tónu *gis*<sup>2</sup>), opakují se mezi takty 194 – 208 (v mediantních vztazích, *gis – h – d – f – a*) a směřují do souzvuku *es – ges – b* (t. 209), který je výrazný svým rozsahem (*B* ve violoncellu a kontrabasu – *b*<sup>3</sup> v houslích). Sekundovým chromatickým postupem čtvrt'ových not se housle a flétny dostávají do nižších poloh a umírněné dynamiky. K hlavnímu tématu v pozounech a poklidnému hudebnímu doprovodu se v taktu 213 přidávají výrazné přírazy dechových nástrojů (t. 213 – 216). V taktu 217 nastoupí hlavní téma v trubkách, dále v lesních rozích, fagotech, pozounu a tubě. Hlavní téma tak zní v různých barevných odstínech, které se vzájemně překrývají (t. 217 – 225). Po dynamickém vrcholu v taktu 224 (*ff rsfz*) na souzvuku *d – fis – a – cis* následuje sestup do nižších poloh a další mohutné tutti orchestru v taktu 229 (*sempre marcato, ff*). Z tutti vychází hlavní téma v dechových nástrojích doprovázené tremoly v houslích, tympanem a sekundovým chromatickým postupem čtvrt'ových not v lesních rozích. Po zaznění hlavního tématu zní pouze jeho doprovod, který se postupně zpomaluje a utiňuje (*dim. poco a poco*) v ostinátní figuře připomínající odeznělé hlavní téma.

V taktu 241 nastupuje druhá část „provedení“ v B dur. Z hlediska sonátového cyklu můžeme považovat tuto část (t. 241 – 350) za 3. větu (Scherzo). Hlavním hudebním prvkem této části je lyrický motiv, který stejně jako motiv v t. 87 navazuje na variantu vedlejšího tématu. Poprvé zazní v sólových houslích v taktech 246 – 247 (ukázka č. 17). Doprovází jej ostinátní figura v legátových kvintách a osminový běh ve smyčcích. Oba tyto doprovody zní celou druhou částí provedení. Ostatní nástroje vycházejí buď z uvedeného motivu, nebo z ostinátní figury a vytvářejí barevné obohacení. Všechny nástroje kromě houslí ve 3/4 taktu jsou notovány v předešlém taktu alla breve. Diatonické souzvuky v orchestru v tónině B dur doprovází ostinátní figura anglického rohu. Po dvojím zaznění motivu je dále rozváděna

melodie s modulací v celém orchestru směřující přes d moll (t. 257), C dur (t. 258) do tóniny As dur (t. 259). V taktu 264 se motiv objeví ve flétnách a houslích a je dále modulačně veden přes c moll (t. 275) zpět do B dur (t. 276). Zde se k běhu smyčců přidávají pikola, flétny, hoboje, klarinety a violy (takt změněn na 3/4). V taktu 289 převezme hlavní melodickou linii hoboje a místo motivu zní melodie vycházející ze zjednodušené ostinátní figury v delších hodnotách (půlové noty s tečkou, půlové, čtvrt'ové). Melodie ostinátní figury se dostane do modulujícího úseku (B dur – Des dur – As dur – Fis dur – A dur) a zakotví v tónině A dur. Motiv opět zazní v taktu 310 na tonice v pikole, flétnách a houslích, poté od taktu 322 v sólu houslí a dále od taktu 330, kdy na vrcholu motivu vždy zazní i sólové housle zdůrazňující spolu s trylkou flétnu a houslí ve *sforzatu* melodickou vlnu motivu.

Na druhou část „provedení“ (Scherzo) naváže v taktu 351 v tónině Es dur závěrečná část provedení, kterou otevírají prodlevy v lesním rohu, tympánu, kontrabasu a činelech (od t. 355 tempové označení *L'istesso tempo*). Prodleva tónu *es* zní v tympánech a kontrabasu až do taktu 379 (poté s přestávkami mezi takty 382 a 408). K pomalému, rozváznému začátku navozujícímu tajuplnou atmosféru se v taktu 355 přidá hlavní téma (s předpisem *misterioso* a *pp*) v augmentované, intervalově pozměněné variantě (místo terciového postupu kvartový postup mezi dvěma sníženými tóny, ukázka č. 7). Hlavní téma zní od začátku 3. části provedení v nízkých polohách anglického rohu, klarinetu, pozounu a tuby. Disonanci vytvářejí souzvuky *c – es – f a c – es – ges*. Čistá kvarta v hlavním tématu se v jeho dalším nástupu změnila na zvětšenou kvartu (t. 365) a poté na čistou kvintu (t. 373). Skoky zmenšených kvint (enharmonicky stále zvětšené kvarty) v hoboji, klarinetu, harfě a houslích dosáhne postupná gradace svého dynamického vrcholu v taktu 379, v němž se objeví hlavní téma v rychlém tempu v nízkých polohách houslí a violoncella (*ff, sempre marcato*, ukázka č. 8). Výrazný staccatový doprovod dechových nástrojů zní ostinátně na souzvuku *c – fis – g* (tedy zvětšená kvarta a čistá kvinta od *c*) až do taktu 394, po kterém je dosaženo

v taktu 395 dynamického vrcholu. Dynamický vrchol zní na souzvuku velké sekundy  $e - fis$ , od kterého začíná diminuovaná varianta hlavního tématu opět v hlubokých polohách, tentokrát ve violoncellu a kontrbasu a v rytmicky zjednodušené variantě v tubě. Hlavní téma je dvakrát opakováno (t. 397 – 398 a t. 399 – 400, vždy v chromatickém postupu o sekundu nahoru) a po každém jeho zaznění se ve vysokých polohách ozvou dva ostré staccatové tóny v dechových nástrojích.

Po dynamickém vrcholu v taktu 403 na tonickém kvintakordu Es dur stejně jako ve většině dynamických vrcholů třetí části nedochází k uklidnění hudebního proudu, ale bezprostředně nastupuje další výrazný úsek. V tomto případě se navrácí vedlejší téma v augmentované variantě v houslích (t. 403 – 405, ukázka č. 15) navazující přímo na dynamický vrchol. Vedlejší téma je zde kontrapunkticky kombinováno s variantou hlavního tématu v lesním rohu a pozounu (t. 404 – 408, ukázka č. 9). Po modulaci do H dur (t. 409) se vedlejší téma objeví v oktávách fagotů, viol a kontrabasů. Další dynamický vrchol (t. 431, kupením tercií vzniká nónový akord  $e - gis - h - d - f$ ) předává důraz z vedlejšího tématu na hlavní téma v lesních rozích (*ff, molto marcato*) doprovázeném postupem čtvrt'ových hodnot, zde v houslích a violách (tremola), violoncellech a kontrabasech (ve staccatu) s prodlevou v basklarinetu, fagotu a tympánech. Z hlavního tématu poté zní již pouze kvartové skoky, které míří k dynamickým vrcholům v taktech 447, 449 a 451 (vždy undecima  $f - as - ces - g - h$ ).

Teprve v této chvíli se hudba zklidňuje v běžích klesajících do nižších poloh až do taktu 455, kde se zastaví na souzvuku  $as - c$  a kde začíná úsek s tempovým označením *Pesante* v As dur. Orchester je omezen na několik nástrojů. V prvních čtyřech taktech zazní ještě připomenutí hlavního tématu s modifikovaným rytmem ve fagotech, kontrafagotu, violoncellech a kontrabasech (unisono) v hlubokých polohách, v pomalém tempu s tóny oddělenými pomlčkami. V taktu 459 se objeví výrazně pozměněné hlavní téma (t. 459 – 463,

ukázka č. 10), které je výsledkem evoluce tématu v rámci prováděcího úseku. Hlavní téma v této obměně připomíná téma ze Sukovy klavírní skladby *V poledne* z cyklu *Letní dojmy* op. 22 b.<sup>113</sup> Zní v pozounech a tubě (v souzvuku tonického kvintakordu *As dur*) ve výrazných dlouhých tónech v předpisu *ff* a *molto marcato*. Od taktu 459 se tato varianta hlavního tématu střídá s doprovodem dechů. Končí v taktu 482, ve kterém ihned nastupuje úryvek hlavního tématu v hybných houslích a tremola ve violoncellu a kontrabasu gradující do taktu 494. Zde zní po dobu celého taktu v *fff rsfz* celý orchestr (přidávají se i činely). Další dynamické vrcholy se objeví v taktech 506, 507, 508, 509 a 510. První čtyři vrcholy jsou shodné a znějí v tónině *b moll*, poslední z nich je v souzvuku *g – b – des – e*. Po nich následuje připomenutí hlavního tématu táhlými tóny pozounů a tuby vedoucími k dalšímu tutti orchestru (t. 514, shodný s tutti orchestru v t. 510). Poslední dynamický vrchol provedení odezní a zůstávají již jen ozvěny v pozounech a tubě na tónu *B*.

Po výrazném zakončení „provedení“ nastupuje v taktu 517 část (tempové označení *Adagio*), kterou jsme v rámci sonátové formy označili jako reprízu. V rámci sonátového cyklu má spolu s následující „kodou“ charakter 4. věty (Finale). Oproti „expozici“ je tato „repríza“ silně pozměněná harmonicky, instrumentačně i tonálně. Podoba hlavního tématu (výrazně změněná oproti podobě původní) na začátku „reprízy“ je výsledkem předchozí evoluce v prováděcím úseku.

První část „reprízy“ je poměrně krátká (pouze 24 takty). Již začátek „reprízy“ je značně pozměněn oproti začátku „expozice“. „Expozice“ začínala uvedením hlavního tématu, vedlejší téma bylo představeno až v oblasti vedlejšího tématu v taktu 67. V případě „reprízy“ však obě témata nastupují hned na začátku (t. 517 – 540). Vedlejší téma je shodné s „předzvěstí“ vedlejšího tématu, které se objevilo v oblasti hlavního tématu „expozice“ v taktu 30. Ani tonálně se „expozice“ a „repríza“ neshodují. Místo tóniny *G dur* na začátku

---

<sup>113</sup> Srov. Berkovec, s. 107.

skladby je zde tónina Ges dur. Nástrojové obsazení je také pozměněno: v „expozici“ byly využity tympány, harfa, kontrabas a lesní roh, „repríza“ je nesena v dechových nástrojích s několika úseky doprovázenými tympanem, smyčcové nástroje nejsou využity vůbec. Hlavní téma uvedou klarinety, basklarinet, fagoty, lesní rohy, pozouny a tuba ve variantě výrazně podobné husitské písni (t. 517 – 521, ukázka č. 11). V taktu 521 se v anglickém rohu (bez doprovodu) objeví vedlejší téma. Hlavní a vedlejší téma se střídají celkem třikrát s nezměněným obsazením. Od tóniny Ges dur otevírající „reprízu“ se po modulaci dostáváme v taktu 526 do F dur. Hned v taktu 535 se však vracíme zpět do Ges dur. Tentokrát již ke změně tóniny dojde bez modulace, přímým nástupem v podobě harmonického doprovodu melodické linky vedlejšího tématu. První část provedení končí v tónině B dur, která pokračuje i v následující části.

Druhá část „reprízy“ začíná v taktu 541. Kromě změněné tóniny (B dur místo Es dur) koresponduje do značné míry s druhou částí „expozice“ (t. 67 – 101) až do taktu 573 v pozměněném instrumentálním obsazení. V místě, kde je v „expozici“ druhá část ukončena a začíná třetí část, se v případě reprízové části pokračuje a dále se rozvádí vedlejší téma. Od taktu 574 (*tranquillo*) zní motiv vedlejšího tématu (motiv z t. 87) kromě své základní varianty také v inverzi v anglickém rohu a ve violoncellech (t. 574 – 575, ukázka č. 18). Orchester je veden v *accelerandu* do čtyř dynamických vrcholů (t. 586, 588, 590 a 591) na souzvuku *c – e – g*.

Poslední část „reprízy“ začíná orchestrálním tutti (t. 592). Svou důrazností představuje monumentální návrat hlavního tématu. Po předchozím zaznění souzvuku *c – e – g* dochází ke změně zvýšením tónů *c* a *e* o malou sekundu (*cis* a *eis* = *f*, tón *g* je zachován), které zní v tónině D dur v souzvuku *d – a – cis – e – g*. Tento disonantní akord v krátkém zaznění (osminové a čtvrté hodnoty) v dynamice *ff – sfz* a s předpisem *Animato, con fuoco (Allegro con brio)* představuje ostrý přechod do nového hudebního úseku. V rychlém tempu zní hlavní

téma v pozounech a tubě (t. 592). Podruhé se hlavní téma objeví v lesních rozích (t. 593) a následně v pozounech, trubce a tubě (t. 594). Polyrytmický doprovod se skládá z triol ve flétnách, hobojích a klarinetech a šestnáctinových běhů ve violoncellu a kontrabas. Sekundový postup je završen orchestrálním tutti v souzvuku tónů  $g - h - d$  v taktu 596 (*fff*, *molto marcato*), od kterého je vedena prodleva na tónu  $d$  v tympánech až do taktu 604. Po tutti se objeví hlavní téma v anglickém rohu, klarinetech a trubkách v augmentované podobě v majestátním znění (od t. 596, *Tempo I., grandioso largamente*) s hybným doprovodem triolových tremol v houslích a triol ve flétnách, pikole a hobojích. Opakuje se orchestrální tutti (t. 598), tentokrát v exponovanější podobě (přidány činely a triangl). V taktu 600 nastoupí vedlejší téma, které zazní celkem šestkrát, střídavě v hlubokých (fagoty, tuba, violoncello, kontrabas) a ve vysokých polohách (pikola, flétny, hoboje, klarinety, housle). Po dalším dynamickém vrcholu v taktu 607 (G dur) vychází diminuované hlavní téma v lesních rozích (t. 607) a poté v trubkách a pozounech (t. 610 – 611, Des dur, ukázka č. 12). Doprovod (klarinety, basklarinet, fagoty, violoncello a kontrabas) vytváří ozvěnu hlavního tématu použitím jeho úryvku s prodlevou v nástupech. Hlavní téma se v taktu 617 opět přemístí, tentokrát do jasnějších vysokých poloh pikoly, fléten, hobojů, klarinetů a houslí. Poté se navrátí ve zjednodušené variantě tentokrát ve Fis dur (t. 623, trubka), s doprovodem orchestru ve staccatových osminových a čtvrt'ových bězích vycházejících z rytmu hlavního tématu a směřujících do dynamického vrcholu, který zní opět v tónině D dur (t. 627). Tentokrát zní diminuovaná varianta hlavního tématu v lesních rozích a postupně se přidává i v trubce, hobojích a klarinetech a nakonec v pikole a flétnách. Hlavní téma se odmlčí až v taktu 635. Orchestrem zní již jen doprovod – rychlé běhy přelévající se do dalších nástrojů (flétny, hoboje, klarinety, fagoty, lesní roh) –, který postupně zpomaluje a ústí do závěrečné kody.

„Koda“ uzavírající celou skladbu začíná v taktu 639 s označením *Tempo I. (ma molto largamente, maestoso e molto marcato)*, kde spolu s orchestrem mohutně zaznívají poprvé varhany. Teprve v „kodě“ se vrací původní tónina G dur, kterou začíná „expozice“ skladby. „Koda“ je otevřena majestátním zazněním tonického kvintakordu G dur s důrazem na tón *g*. Kvintakord uvede hlavní téma, které zní téměř celým orchestrem ve své původní podobě (pouze s prodlouženým posledním tónem). Zazní celkem třikrát, postupně v tóninách G dur, F dur a H dur (t. 639 – 647). Po kratší melodické pasáži rozvádějící hlavní téma se přes důraz v taktu 650 na tonickém kvintakordu F dur dostaneme k hlavnímu tématu v hybnější diminuované podobě v klarinetech, fagotech, trubkách. Dynamický vrchol v G dur v taktu 652 (tonický septakord *g – h – d – fis*, k orchestru se přidávají zvony) je dále dvakrát opakován (t. 654 a 656). Po tomto pásmu se orchestr v *accelerandu* dostává do taktu 658, kde zazní v mohutném orchestrálním tutti (*sffz, Animato quasi Allegro*) v tonickém kvintakordu G dur již bez přidané disonantní septimy. Po tutti je posledním rytmickým postupem připomenuto hlavní téma směřující opět do dynamického vrcholu na kvintakordu G dur v ještě mohutnějším znění (výraznější dynamika a vyšší polohy nástrojů – v houslích zní *h<sup>3</sup>*). Z něj vychází orchestrální unisono na tónu *g* v dynamice *sffz*, které zazní dvakrát za sebou (podruhé s korunkou) a které uzavírá celou skladbu.

## 6.1. Závěry analýzy

Symfonickou báseň *Praga* op. 26 můžeme označit jako skladbu, která se svými kompozičními postupy a skladbou vřazuje do situace na přelomu 19. a 20. století. Ve své formové koncepci čerpá z principu programní hudby, potažmo z principu programní jednovětvé orchestrální kompozice, který se vyvíjel již od dob Franze Liszta.

Velký orchestrální aparát Sukovi umožnil interpretovat monumentální obraz Prahy tak, jak skladatel zamýšlel. *Praga* je jedinou Sukovou skladbou, ve které použil varhany a zvony. Skladatel využívá veškeré možnosti velkého orchestru v oblasti barevných odstínů, rozsahu nástrojů i jejich potenciálu v rámci dynamiky. Stejně jako ve svých vrcholných orchestrálních skladbách i zde narušuje běžné nástrojové skupiny a jednotlivé nástroje kombinuje. Tím je docíleno neobvyklých barevných výsledků. Nástroje používá téměř až exponovaným způsobem. Například ty, které jsou zpravidla užívány jako doprovodné, staví do neobvyklé role hlavní vedoucí hudební linie (sóla pikoly, tuby, violoncella, kontrabas). Jen hlavní téma se objevuje během skladby téměř ve všech nástrojích orchestru. V *Praze* se objevuje Sukova charakteristická preference jednotlivých nástrojů, především jeho obliba v sólových houslích a anglickém rohu.

Tonalita je zpravidla dobře rozpoznatelná. Mnohdy je však vedena pouze v náznaku, například prodlevami tympanů a kontrabasů<sup>114</sup>, které vytvářejí statický kontrast rychle se měnícímu harmonickému postupu. Základní jednoduchá harmonická kostra v dlouhých prodlevách v kontrastu s harmonickým děním orchestru je Sukovým obvyklým harmonickým postupem, který využíval i v pozdějších skladbách (například v *Asraelovi*). Tento harmonický kontrast pak mnohdy vytváří ostré disonantní střety. Tonalita je často v napětí s přidávanými alterovanými akordy a chromatickými postupy. Dochází k častému využití subdominantních, frygických a mediantních vztahů. Modulace použité ve skladbě jsou zpravidla nepřipravené,

---

<sup>114</sup> Srov. Gabrielová, s. 42 – 44.



používá cesury a skoky, ve kterých se tonalita mnohdy mění nečekaným způsobem. Ostré disonance vznikají také užíváním složitějších akordů. Kupením tercií jsou vytvářeny různé varianty septim, nónových akordů a undecim, jejichž jednotlivé tóny jsou mnohdy alterovány. Alteruje však často také v základních akordech, používá například zvětšený kvintakord. Disonance se objevují nejen v rychlém postupu s následným rozvedením, ale také ve statických akordech s dlouhým zněním a výraznou dynamikou. Kromě souzvuků v terciích lze vypočítat i souzvuky zvětšených kvart a sext (sexta navíc často spolu se sextakordy používá v paralelních postupech). Sukovou častou harmonickou technikou je samostatné vedení pásem jednotlivých nástrojů nebo skupin nástrojů. Vytváří tak na sobě nezávislá hudební pásma, která v některých případech formují silně disonantní hudební plochu s častým zazníváním dvou variant jednoho tónu současně.

Z motivických a tematických postupů využívá Suk ve své symfonické básni diminuci a augmentaci, mění dynamiku i barvu (obsazením různých nástrojů), rozšiřuje intervaly.<sup>115</sup> Ke změně témat i motivů dochází poměrně často, skladbou zní početná řada jejich variant. Málokdy dojde k doslovnému opakování tématu nebo motivu bez sebemenší změny. Z témat používá také úryvky, rozvíjí z nich melodickou linii, aplikuje jejich zjednodušenou variantu na doprovodné figury a jejich rytmus využívá často v celém orchestru. Neobvyklým jevem je způsob využití postupu tematické transformace, ke které dochází v „expozici“ skladby. Varianta tématu z *Radúze a Mahuleny*, která se objeví v oblasti hlavního tématu (poprvé v t. 30) a která je poté rozváděna v taktech 45 – 50, se až v taktu 67 ukáže být vedlejším tématem skladby.

Ve skladbě lze mnohdy postřehnout polyrytmické úseky. Děje se tak souběžným vedením několika rytmických pásem, například triolových nebo tečkovaných pasáží v jednom

---

<sup>115</sup> Viz ukázky tematického a motivického materiálu na s. 37 – 42 této práce.

nástroji proti osminovým postupům v jiném nástroji. Rytmičky bohaté jsou nejen vedoucí melodické linie, ale také pásma doprovodných nástrojů.

Z hlediska počtu dynamických vrcholů lze *Pragu* vnímat jako nápadnou skladbu. Až na několik málo výjimek v podobě lyrických pomalých úseků je charakterizována především početnými důrazy a gradacemi ústíciemi v dynamický vrchol, po kterém zpravidla následuje opět dočasné uvolnění. Lze tvrdit, že Suk dynamikou vyjádřil obraz Prahy ve všech jejích podobách – od obrazu významné minulosti až k Praze současné. Zásadní je však zobrazení tehdejší Prahy monumentální, královské, které se ve skladbě objevuje v podobě majestátních pasáží hlavního tématu, gradačních postupů a především právě v dynamických vrcholech. Neobvyklý je pak především nadbytek využití těchto gradačních vrcholů a jejich seskupování až několikataktových pásem, kdy orchestrem zazní stejný akord v exponované dynamice hned několikrát za sebou.

## 7. Obraz a vyobrazení Královského hlavního města Prahy na přelomu 19. a 20. století

Sukova monumentální symfonická báseň *Praga* vznikla v období přelomu 19. a 20. století, v komplikované době, kdy Královské hlavní město Praha, které skladatel své dílo věnoval, procházela řadou změn. Praha vzrostla počtem obyvatel, svým průmyslovým i kulturním významem. Došlo k výraznému rozšíření města, k četným bouráním a přestavbám, které změnily vzhled Prahy oproti její podobě v 19. století téměř k nepoznání. „Praha roku 1890 vypadala zcela jinak než totéž město za dvacet let“.<sup>116</sup> V této kapitole se pokusíme detailněji zrekonstruovat podobu „nové“ Prahy a přiblížit vyobrazení města v tehdejší umění. Připomeneme tak obraz Prahy, který znal Suk v době komponování své skladby, a zároveň budeme moci jeho kompozici konfrontovat s dalšími uměleckými díly zobrazujícími hlavní město.

### 7.1 K interpretaci kontextu Prahy na přelomu století

V interpretaci kontextu Prahy na přelomu 19. a 20. století převládal ještě do nedávné doby ideologicky jednostranný přístup. Toto město bylo vnímáno jako prostor, ve kterém docházelo k neutuchajícímu boji Čechů proti německému útlaku a především proti habsburské nadvládě. Důležitá fakta, která dokazovala, že v tomto období naopak postupně docházelo k výraznému rozvoji a emancipaci české společnosti, byla vynechávána. Literatura opomíjela, případně jednostranně interpretovala téměř vše od změn a rozvoje ve školství (rozdělení pražské univerzity na českou a německou v roce 1882, vznik Českého vysokého učení technického v Brně v roce 1899), přes pořádání významných událostí (Jubilejní výstava

---

<sup>116</sup> Polák, Ondřej; Státníková, Pavla: *Starou Prahou Václava Jansy*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 2008, s. 5.

v roce 1891, Národopisná výstava československá v roce 1895), vzniku nových českých institucí (například České filharmonie v roce 1896) až po zásadní politické změny jakými bylo zrovnoprávnění českého jazyka s německým v roce 1880, získání české většiny v obchodní komoře v roce 1884 nebo povinná znalost obou úředních jazyků pro všechny úředníky v roce 1901.

Ještě v některých současných publikacích se můžeme dočíst o tom, že „Praha se během poslední třetiny 19. století a začátkem 20. století stala zejména dějištěm souboje české a německé národnosti“.<sup>117</sup> Až na takové výjimky však soudobé české bádání dále nesetrvává na přesvědčení, že vztahy v Českých zemích a Praze byly vůči monarchii pouze vyhoceně konfliktní a že toto období je obdobím bojů za státní samostatnost. Češi opravdu chtěli docílit jisté dávky samostatnosti, ale jednalo se především o rovnoprávnost Českých zemí a českého jazyka v rámci Rakousko-Uherska. Tyto myšlenky popisoval už František Palacký v šedesátých letech 19. století, kdy odmítal centralismus monarchie a vyzýval ke směřování k federalismu, který by umožnil „svobodný a rovnoprávný vývoj všech národů“<sup>118</sup> v rámci monarchie. Myšlenky Palackého ovlivnily i politiky přelomu století, mimo jiné i Tomáše Garrigua Masaryka. V reakci na radikalismus Mladočechů Masaryk napsal: „My přece všichni tvrdíme, že o Rakousku smýšlíme jako Palacký, tj. že chceme Rakousko upřímně. [...] Absolutism rakouský byl jen negativní; běží tedy o to, aby Rakousko dostalo úkol pozitivní, a úkol ten bude mít, jestliže plně bude hovět ideálu humanitnímu, podle něhož člověk jednotlivec a národové musí býti svobodni.“<sup>119</sup>

Zjištění, že česko-německé vztahy, stejně jako samotné vnímání rakousko-uherské nadvlády, nebyly mnohdy zdaleka tak vyhocené, představuje základní předpoklad

---

<sup>117</sup> Prah, Roman; Šámal, Petr: *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*. Praha: Gallery, 2012, s. 13, dále citováno jako Prah, Šámal.

<sup>118</sup> Z Palackého spisu *Idea Státu* z roku 1865. Kořalka, Jiří: *Vztah českých zemí a české společnosti k Rakousku a Vídní v letech 1848 – 1918*. In: *Dvě evropské metropole v běhu staletí. Praha – Vídeň*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2004, s. 88.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 90.

pro správné chápání obrazu a vyobrazení Prahy na přelomu století, kterým se tato kapitola zabývá. Pomůže nám lépe pochopit problematiku české a habsburské symboliky využívané mimo jiné v případě nově vznikajících pražských budov, kde využití monarchistických symbolů nelze považovat výhradně za povinnou normu, kterou bezesporu bylo, ale do jisté míry za jakousi přirozenou potřebu vyjádření úcty k monarchii a panovníkovi. Otázkou české a rakousko-uherské symboliky se budeme zabývat níže.

Po roce 1989 došlo nejen k postupné reinterpretaci historického vývoje Prahy a přehodnocení nastolených témat, ale také k otevření dosud zcela opomíjených témat týkajících se pražské společnosti.<sup>120</sup> Jedním ze zásadních témat, které nedostalo do konce 20. století prostor, byla problematika pražského antisemitismu. Společenský význam Židů v Českých zemích během 19. století vzrůstal a spolu s tím vzrůstal i antisemitismus. Hlavním důvodem byl fakt, že většina pražských Židů měla německou národnost. Protižidovské tendence se objevovaly již v roce 1850, kdy se Josefov, tehdejší Židovské město, stal oficiální součástí Prahy. Antisemitistické tendence pak lze sledovat i po zbytek 19. století bez výjimky přelomu století v jejich mírnějších variantách i v těch bouřlivějších, kdy například Mladočeši v roce 1897 vyvolali kromě protiněmeckých demonstrací i vlnu odporu vůči Židům, která zapříčinila vyhlášení výjimečného stavu nad Prahou 2. prosince 1897. Tyto a další výboje proti židovské menšině pravděpodobně způsobili i pozdější úbytek židovského obyvatelstva, které pak odcházelo často do Vídně, Mnichova a Berlína.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Jitka Ludvová vhodně nazvala období po roce 1989 obdobím „erupce stagnujících témat“. (*Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845 – 1945*. Praha: Academia, 2012, s. 16, dále citováno jako Ludvová.)

<sup>121</sup> Srov. Efmertová, Marcela C.: *České země v letech 1848 – 1918*. Praha: Nakladatelství Libri, 1998, s. 130, dále citováno jako Efmertová. Ledvinka, Václav a kol.: *Dvě evropské metropole v běhu staletí. Praha – Vídeň*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2004, s. 62 – 64, dále citováno jako Ledvinka a kol.

## 7.2 Vývojové tendence a rozvoj v Praze

Praha se na přelomu století dočkala velkých změn, jak tomu bylo i v případě většiny dalších evropských měst v 19. století. Prošla technickým, hospodářským, společenských i kulturním vývojem a na přelomu století se proměnila ve velkoměsto. Rozvíjel se průmysl a obchod, zpestřoval se společenský život. Došlo k realizaci zásadních architektonických počínů, jakými byly Národní divadlo, Rudolfinum, Uměleckoprůmyslová škola i s přilehlým muzeem, Národní muzeum, stavěly se nové banky, spořitelny, restaurace i moderní činžovní domy. V Praze byly realizovány významné výstavy a další společenské události. Postupně se stávala kulturním centrem, do kterého se vraceli čeští umělci a přijížděli i umělci zahraniční.

Přelom století představoval období velkého technického pokroku a narůstající prosperity. V Praze se poprvé tyto tendence projeví prostřednictvím Jubilejní výstavy. Petr Wittlich v publikaci *Secesní Praha – podoby stylu* popisuje výstavu jako „velkou manifestaci rozvoje českého živlu“.<sup>122</sup> Výstava představila Prahu jako hospodářsky i kulturně se rozvíjející královské město. Už v 80. letech se znovu objevila myšlenka vytvořit v Praze stálou výstavní budovu, která by pojmul i obsáhlejší reprezentativní události.<sup>123</sup> Po několika letech jednání, do kterého se zapojil mimo jiné i významný český vynálezce František Křižík, se v roce 1890 nakonec podařilo výstavu prosadit. S financováním souhlasila i Městská pražská rada a záštitu nad zemskou výstavou potvrdil císař František Josef I. To, že šlo autorům výstavy o vytvoření jakéhosi hrdého obrazu minulosti i pokroku českého státu, je patrné z prosazování názvu „Jubilejní zemská výstava“<sup>124</sup> proti návrhu německých členů výstavního sboru, kteří navrhovali název „Všeobecná zemská výstava“. Ve svých pamětech

---

<sup>122</sup> Malý, Jan; Wittlich, Petr: *Secesní Praha – podoby stylu*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005, s. 11, dále citováno jako Malý, Wittlich.

<sup>123</sup> Do té doby bylo možné uskutečnit pouze menší výstavy, především v Náprstkově muzeu. Srov. Hlavačka, Milan: *Jubilejní výstava 1891*. Praha: Techkom, 1991., s. 8, dále citováno jako Hlavačka.

<sup>124</sup> Výraz „jubilejní“ odkazoval na průmyslovou výstavu, která byla v Praze uspořádána v roce 1791.

Křížík popsal, že chtěli tímto názvem „vyzdvihnout skutečnost, že již před sto lety jsme byli v Čechách tak pokročili, že jsme mohli k podpoře svého průmyslu pořádat – na evropském kontinentě první – všeobecnou průmyslovou výstavu“.<sup>125</sup> Výstaviště bylo budováno od léta 1890 do jara 1891. Jubilejní zemská výstava probíhala od 15. května do 18. října 1891 a na toto období výrazně ovlivnila společenský život v Praze i celkové povědomí o ní.

Po Jubilejní zemské výstavě následovala dále Národopisná výstava Československá<sup>126</sup> v roce 1895 představující především lidovou a řemeslnou výrobu, Výstava architektury a inženýrství v Praze<sup>127</sup> (1898), Dělnická výstava<sup>128</sup> (1902) a Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory<sup>129</sup> (1908). I všechny tyto výstavy byly, stejně jako Jubilejní zemská, významnými společenskými událostmi, které pomáhaly utvářet obraz Prahy jako hospodářsky, společensky a kulturně významného města.

Již během Jubilejní zemské výstavy měli návštěvníci možnost využít nově fungující tramvajovou dopravu, která znamenala pro město velký pokrok oproti dosavadnímu využití koňky. První zkušební jízda nové elektrické tramvaje, o níž se zasloužil F. Křížík, proběhla 6. července 1891. K slavnostní zahajovací jízdě došlo 18. července 1891 na trati Letná. Později postupně vznikaly další tratě, v roce 1895 přes Karlín do Libně a Vysočan, v roce 1897 byla vybudována trať na Smíchově a na Královských Vinohradech. 1. září 1897 pak vznikly Elektrické podniky Královského hlavního města Prahy, pod které byly zapsány veškeré tramvajové tratě v Praze. V průběhu dalších let vznikaly tratě v dalších pražských

---

<sup>125</sup> Hlavačka, s. 10.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 112. Srov. Adlerová, Alena a kol.: *Dějiny českého výtvarného umění*. Díl IV, část 1: 1890/1938. Praha: Academia, 1998, s. 134, dále citováno jako Adlerová a kol. Dále srov. Efmertová, s. 393.

<sup>127</sup> Jelínková, Táňa: Pražští primátoři (1784–1993). In: *Pražský sborník historický* 26, 1993, s. 120. Srov. Adlerová a kol., s. 134. Dále srov. Efmertová, s. 396.

<sup>128</sup> Efmertová, s. 396.

<sup>129</sup> Tamtéž.

čtvrtích a postupně se tak vytvořila plnohodnotná síť, která se podílela na utváření celkové podoby města a stala se zároveň její nedílnou součástí.<sup>130</sup>

### 7.3 Nová podoba Prahy. Stavitelské zásahy

Postupně v Praze docházelo, stejně jako v ostatních městech Evropy, k nárůstu počtu obyvatel. V roce 1850 bylo na území Starého a Nového Města, Malé Strany a Hradčan cca 118 000 obyvatel, kdežto na přelomu 19. a 20. století toto číslo vzrostlo na 500 000 (spolu s obyvateli přilehlých městských částí).<sup>131</sup> To bylo zapříčiněno nejen přistěhováním nových obyvatel, ale také postupným spojováním jednotlivých částí do jednoho městského celku. Královské hlavní město Praha vzniklo v roce 1784 spojením dosud samostatných částí: Staré a Nové Město, Malá Strana a Hradčany.<sup>132</sup> Tím se stala Praha druhým největším městem tehdejšího Rakouska-Uherska. V roce 1850 bylo přiřazeno i Židovské město, nově nazývané Josefov.<sup>133</sup> Později byly k Praze přiřazeny také Královské Vinohrady, Karlín, Smíchov, Žižkov a Holešovice.<sup>134</sup> Město tak dosáhlo zcela jiný rozměr a novou podobu.

Vzhled Prahy se však nezměnil jen díky připojování jednotlivých částí. V neposlední řadě pomohly i stavební řády z let 1815, 1864 a 1886, díky kterým bylo povoleno zvýšit

---

<sup>130</sup> Srov. Fojtík, Pavel; Prošek, František: *Sto let pražských elektrických drah*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 1991.

<sup>131</sup> Gabrielová, Jarmila: Prag als Musikstadt im 19. Jahrhundert. Schwerpunkte und Desiderata bisheriger und künftiger Forschung. In: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Band 1. Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Lipsko: Gudrun Schröder Verlag, 2011, s. 230.

<sup>132</sup> Jelínková, Táňa: Pražští primátoři (1784–1993). In: *Pražský sborník historický 26*, 1993, s. 104. Srov. Gabrielová, Jarmila: Prag als Musikstadt im 19. Jahrhundert. Schwerpunkte und Desiderata bisheriger und künftiger Forschung. In: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Band 1. Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Lipsko: Gudrun Schröder Verlag, 2011, s. 230. Srov. Lukeš, Zdeněk: *Praha moderní*. Praha: Paseka, 2012, s. 6, dále citováno jako Lukeš.

<sup>133</sup> Ledvinka a kol., s. 64.

<sup>134</sup> Adlerová a kol., s. 128.



budovy „do výšky rovnající se jeden a půl násobku šíře ulice“.<sup>135</sup> Docházelo tak ke zvyšování budov o nová patra. Tímto zásahem se do té doby poměrně starobylé Nové Město proměnilo ve velkoměstské centrum. Tento proces proměnil především vzhled Václavského náměstí, které do té doby působilo jako velký nevyužitý prázdný prostor bez typického ruchu centrální části tehdejších evropských velkoměst. Náměstí se po navýšení budov a postupným budováním hotelů, kaváren, restaurací, obchodů a nakonec i dominantního Národního muzea stalo pravým centrem českého hlavního města. Dalším důvodem bourání na přelomu století, který nesmí být opomenut, byla stavba již zmíněných nových tramvajových tratí.<sup>136</sup>

K zásadním změnám však došlo na přelomu století především díky dvěma velkými zásahům přímo v centru dnešní Prahy, které se podílely na přerodu středověkého rázu Prahy na Prahu moderní. Jedním z nich bylo rozhodnutí císaře Františka Josefa I. prohlásit Prahu za otevřené město (1866), což znamenalo, že bylo možné zbourat staré pevnostní hradby. S bouráním se začalo roku 1874 a pokračovalo až do roku 1930.<sup>137</sup> Toto bourání spolu se zrušením zákazu stavět u hradeb a na parcelách, které nově vznikaly na místě původních hradeb, vytvořilo prostor pro stavbu nových budov. Zbourání hradeb znamenalo obrovskou změnu v celkovém obrazu Prahy. Druhým, mnohem kontroverznějším a bouře vyvolávajícím zásahem, bylo rozhodnutí o asanaci Josefova a přilehlého Starého Města. Prvním zásahem spjatým s následující asanací byla přeměna pražského nábřeží na „vyhlídkové korzo“<sup>138</sup>, u kterého byla vytvořena reprezentativní pražská část s nově vzniklým Rudolfinem, Uměleckoprůmyslovou školou a Uměleckoprůmyslovým muzeem. Nesoulad mezi tímto novým moderním prostorem a starým židovským ghettem a snaha tuto situaci radikálně řešit podpořily městskou radu k vydání Zákona č. 22 dne 11. února 1893 o vyvlastnění k úpravě

---

<sup>135</sup> Hrůza, Jiří (ed.): *Pražská asanace*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 1993, s. 11, dále citováno jako Hrůza (ed.).

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 11 – 12.

<sup>137</sup> Tamtéž. Srov. Fojtík, Pavel (ed.): *Historie městské hromadné dopravy v Praze*. Praha: Dopravní podnik hlavního města Prahy, 2005, s. 6.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 18.

asanačního obvodu Královského hlavního města Prahy. Jako reakce na tento zákon byla roku 1896 vytvořena umělecká komise,<sup>139</sup> která měla dohlížet na rozhodnutí městské rady a snažit se zamezit zbourání architektonických památek na asanačním území. Umělecká rada však po dvou letech rezignovala, protože její činnost neměla potřebné výsledky a její návrhy zůstávaly ze strany městské rady nevyslyšeny. Nesouhlas se ozýval i ze strany veřejnosti v podobě manifestací a roku 1896 byl českými kulturně-společenskými osobnostmi vydán tzv. Manifest přátel staré Prahy.<sup>140</sup> Výrazným a dodnes nejznámějším projevem protestu se stal text Viléma Mrštíka *Bestia Triumphans* z roku 1897. „Praha, ta slavná, ta královská, ta historická, ta stověžatá a – jak už tak rád si humbug český říká, - ta Praha zlatá, ,kde není kamene, aby nebyl posvěcen krví našich předků,‘ ale také není kamene, na který by se městská naše rada neopovážila namířit svou sekeru – ta Praha stále si ještě není vědoma barbarského svého díla – pustoší a vandalizuje dál a není týdne, ba není dne, aby člověk se strachem nebral noviny do ruky, nedočte-li se tam zas, že nový nějaký „géníus“ za souhlasu celé rady povstal s novým návrhem a patronu svou vložiti hrozí i do těch míst, která po tolikerých bouřích a reptání považována byla za nedotknutelná: mostecká věž, židovský hřbitov, synagoga, proražení široké ulice ze staroměstského náměstí k Vltavě, sboření domů na severní straně Starom. náměstí a zastavení jich školní jakousi budovou, Vyšehradská skála s tunelem!“<sup>141</sup> Mrštík v něm takto otevřeným způsobem kritizoval počínání městské rady, rezignaci rady umělecké a zároveň vyzýval veřejnost, především studenty, k dalším protestům, ke kterým po zveřejnění jeho spisu opravdu docházelo.

Městská rada uváděla jako důvody asanace špatné hygienické podmínky v Josefově a poukazovala na nevhodnost blízkosti s vedlejším Staroměstským náměstím. Rada byla kritizována především ve všeobecném přesvědčení, že k asanaci mělo dojít především za účelem zisku. Tuto možnost alespoň do jisté míry popírají především soudobé studie.

---

<sup>139</sup> Hrůza, s. 31.

<sup>140</sup> Srov. Hrůza, s. 32.

<sup>141</sup> Mrštík, Vilém: *Bestia triumphans*. Praha: Rozhledy, 1897, s. 3.

Kateřina Bečková například uvádí ve studii Asanace – zatracovaný i obdivovaný projekt obce Pražské, že je důležité zdůraznit, že „vědomí ‚mimořádnosti‘ polohy Josefova v centru Prahy, nebylo tehdy pocíťováno [...] z hlediska stavebně podnikatelského, ale z hlediska reprezentace města. [...] Zatímco prvky módního stavebního stylu bylo možné zaznamenat na rychle se rozvíjejících pražských předměstích, vlastní Praha stále konzervovala svůj historický vzhled – středověký v půdorysu a barokněklasicistní ve fasádách.“<sup>142</sup> Dodnes je téma asanace velmi kontroverzní. Na jedné straně je radikální způsob bez jakéhokoliv ohledu na památkové hodnoty města považován za negativní a odsouzeníhodný. Na druhé straně však zbouráním starého židovského ghetta bylo umožněno vytvoření nové zástavby odpovídající tehdejší evropským parametrům.

## 7.4 Architektura

České země představovaly na konci 19. století hospodářsky nejrozvinutější část Rakouska-Uherska. Výhodou vyspělého průmyslu z hlediska architektury byl dostatek kvalitních stavebních materiálů. Na přelomu století došlo v Praze k významnému stavebnímu rozvoji. Stavěly se nové činžovní domy, restaurace, hotely, budovy úřadů, muzea a budovy kulturních institucí, obchodní domy, nemocnice i školy.<sup>143</sup> Významnější architektonické stavby v Praze byly zprvu vytvářeny představiteli historismu, který vycházel slohově z gotiky, renesance a baroka. Postupně se však na přelomu století dostala do Prahy i nová evropská móda v podobě secese („Počtem i kvalitou secesních realizací se česká metropole řadí k předním evropským městům.“<sup>144</sup>) Je zřejmé, že Praha přelomu století nebyla vytvářena

---

<sup>142</sup> Bečková, Kateřina: Asanace – zatracovaný i obdivovaný projekt obce Pražské. In: *Pražská asanace*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 1993, s. 35 – 36.

<sup>143</sup> Adlerová a kol., s. 127 – 128.

<sup>144</sup> Lukeš, s. 7.

v duchu jednoho architektonického stylu. Historismus stále přetrvával v případě starší generace architektů, secese však měla také své významné postavení. Často pak docházelo ke kombinaci secesních prvků s prvky historismu – segmentové štíty i okna, náznaky asymetrie nebo elegantní secesní linie.<sup>145</sup>

Pozoruhodným jevem přelomu století byla reprezentativnost nejen veřejných, ale i činžovních budov. Nové činžovní domy svými průčelími připomínaly „italské renesanční paláce“.<sup>146</sup> Byly stavěny v centru Prahy i v přilehlých městských čtvrtích Královských Vinohrad, Karlína, Smíchova, Žižkova i Holešovic.<sup>147</sup> Svou architekturou se zasadily vedle veřejných budov o celkový reprezentační ráz tehdejší Prahy. Významnými jsou v tomto ohledu například činžovní domy navrhnuté Karlem Vítězslavem Maškem (1865 – 1927) – secesní nárožní domy v Pařížské, Široké a Lesnické ulici.<sup>148</sup> Činžovní domy byly zdobeny zpravidla dekorativními prvky. Lze však nalézt i tehdy populární antickou a také českou národní symboliku.<sup>149</sup>

Vzhled Prahy svým reprezentativním ztvárněním usměřňovaly také mosty: „I most si kromě svého praktického poslání udržoval nebo dokonce zvyšoval výrazný statut reprezentační [...] [a byl] opatřován symbolicko-dekorativní výzdobou.“<sup>150</sup> Do první světové války bylo postupně postaveno několik mostů přes Vltavu, které spojovaly jednotlivé části města v jeden dostupný celek.<sup>151</sup>

Vůbec prvními architekty, kteří se u nás zasadili o využití secesních prvků, byli Friedrich Ohmann (1858 – 1927) a Jan Kotěra (1871 – 1923). První budovou se secesními prvky se stala kavárna Corso Na Příkopě postavená v letech 1897 – 1898 podle Ohmannova

---

<sup>145</sup> Adlerová a kol., s. 135.

<sup>146</sup> Haas, Felix: *Architektura 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 40.

<sup>147</sup> Adlerová a kol., s. 128.

<sup>148</sup> Tamtéž.

<sup>149</sup> Příkladem české národní symboliky může být dodnes dochované vyobrazení Svaté Libuše s nápisem „Město vidím veliké, jehož sláva měst se dotýká“ v ulici Pavla Švandý ze Semčic.

<sup>150</sup> Prah, Šámal, s. 100.

<sup>151</sup> Srov. Ledvinka, s. 67.

návrhu a nesoucí prvky secese i historismu. Po ní následoval Ohmannův secesní hotel Central. Významným architektem secesních budov v Praze z počátku 20. století byl Osvald Polívka (1859 – 1931), autor domu bývalé pojišťovny Praha, domu bývalého Topičova nakladatelství a Živnostenské banky.<sup>152</sup>

„Nová Praha“ však byla především reprezentována svými novými dominantami. Kromě zmíněného Výstaviště v Holešovicích se dále jednalo o budovy postavené v bezprostřední blízkosti Vltavy – Národní divadlo, Rudolfinum, Uměleckoprůmyslová škola a muzeum, dále pak o dominanty v samotném centru Prahy – Národní muzeum a Obecní dům, a budovu Hlavního nádraží.<sup>153</sup> Všechny tyto monumenty vznikly v období přelomu 19. a 20. století (Národní divadlo v letech 1868 – 1881/1883) a dodávaly novému pražskému velkoměstu majestátní podobu.

První z významných veřejných budov postavených koncem století byla budova Národního divadla. Představovala první dominantu, která zkrášlila okolí Vltavy. Národní divadlo bylo po obnově požáru dostavěno v roce 1883 pod dohledem architekta Josefa Zítka (1832 – 1909) v novorenesančním stylu. Ve výzdobě budovy se projevila klasická dekorativní látka, do značné míry byla prosazována česká tematika i tematika habsburská. Ta byla využita například v salonech určených panovníkovi.<sup>154</sup> V rámci české tematiky bylo divadlo ještě na podzim roku 1883 obohaceno o výplně mezi okny salonu alegorií královské Prahy.<sup>155</sup>

Budova Rudolfiny vznikla v letech 1876 – 1884 také jako novorenesanční budova, navrhnutá J. Zítkem a Josefem Schulzem (1840 – 1917) a budovaná v letech 1876 – 1884.<sup>156</sup> Reprezentativní stavbě dodávala dojem monumentality kromě dekorativního pojetí fasády

---

<sup>152</sup> Adlerová a kol., s. 132 – 134. Srov. Haas, s. 93 a Lukeš, s. 6.

<sup>153</sup> Lukeš, s. 6. Srov. Prah, Šámal, s. 238.

<sup>154</sup> Prah, Šámal, s. 34.

<sup>155</sup> Poche, Emanuel (ed.): *Praha národního probuzení*. Praha: Panorama, 1918, s. 406, dále citováno jako Poche (ed.).

<sup>156</sup> Poche (ed.), s. 159. Srov. Hrůza, s. 18.

i blízkost budovy Uměleckoprůmyslového muzea a Uměleckoprůmyslové školy i prostorná lokalita sousedící s nábřežím.

Dominantní budova Národního muzea postavená na Václavském náměstí v roce 1890 byla vytvořena architektem J. Schulzem. Výzdoba fasády byla do značné míry tematicky zaměřena na českou historii. U vchodu do muzea pak byly umístěny personifikace české *Historie a Přírody*, socha *Prahy* (v průčelí) a portréty českých vládců. Česká symbolika byla využita také ve výzdobě interiéru, například v podobě bust českých významných osobností.<sup>157</sup>

Mezi léty 1901 a 1909 vzniklo Hlavní nádraží, tehdy nazývané Nádraží Františka Josefa I. Autorem této značně secesní budovy byl Josef Fanta (1856 – 1954). Symbolika výzdoby nádraží byla trojího významu – symbolika železnice, Královské hlavní město Praha a habsburská monarchie. Nejbohatší výzdoba byla soustředěna, stejně jako tomu bylo i v případě dalších reprezentačních budov, do místností určených císaři a významným osobnostem Rakouska-Uherska.<sup>158</sup>

Vůbec nejvýznamnější a zároveň velmi nákladnou budovou české secese byla významná dominanta Prahy – Obecní dům – vystavěná v letech 1905 – 1911 Antonínem Balšánkem (1865 – 1921) a O. Polívkou. Jak se můžeme dočíst v průvodci Královského hlavního města Prahy po Obecním domě, „budova tato vystavěna byla za účelem, aby pěstoval se v ní ušlechtilý společenský život, podporovalo se umění hudební i výtvarné, jakož i aby poskytla důstojných a účelně upravených místností k okázalému vystupování veřejnosti České“.<sup>159</sup> Výzdoba Obecního domu se soustředí na prostor nad hlavním vchodem, kde je umístěna mozaika *Apoteóza Prahy* Karla Špillara. Pískovcové sochy na atice hlavního průčelí představují *Rozsévače* a *Žnečku* (Antonín Mára), *Ponížení* a *Vzkříšení národa* umístěné nad hlavním vchodem (Ladislav Šaloun), dále pak sochy *Písemnictví* a *Stavitelství*,

---

<sup>157</sup> Srov. Pahl, Šámal, s. 44. Poche, (ed.), s. 166 – 167.

<sup>158</sup> Srov. Pahl, Šámal, s. 92 – 96. Haas, s. 93. Adlerová a kol., s. 135.

<sup>159</sup> Autor. nezn.: *Obecní dům král. hlav. města Prahy. Průvodce*. Praha: Obec královského hlavního města Prahy, 1912, s. 3.

*Malířství a Sochařství* a k ulici u Prašné brány sochy *Hudby a Dramatu*.<sup>160</sup> Autorů sousoší i ostatní výzdoby bylo několik a „sotva která jiná pražská reprezentační stavba této epochy zahrnuje díla tolika výtvarníků“.<sup>161</sup>

Výzdoba zmíněných pražských reprezentačních budov byla ve všech případech monumentální. V našem výkladu jsme nemohli a ani nechtěli pojmout veškeré architektonické a dekorativní prvky. Pokusili jsme se však přiblížit některé prvky symboliky využívané architekty přelomu století, které vytvářely celkový obraz Prahy. Na fasádách a interiérech těchto i dalších budov přelomu století se často setkáváme s tehdy oblíbenými antickými motivy, folklorními motivy, českými i habsburskými motivy. Důležitým a již zmíněným prvkem byl vztah české a habsburské symboliky. Česká symbolika byla myslitelná (i když v některých případech pouze v podobě personifikace nebo alegorie), ale zároveň se očekávalo, že bude doplněna o symboliku habsburskou (salon Národního divadla nebo panovnický prostor na Nádrazí Františka Josefa I.).

## 7.5 Sochařství

„K důležitým manifestacím českého národního programu patřilo na přelomu 19. a 20. století budování pomníků hrdinům českých dějin a významným osobnostem.“<sup>162</sup> Tak se vyjádřil Petr Wittlich o jednom z účelů sochařství přelomu století, konkrétně v případě *Pomníku Františka Palackého*. Sochařství zastávalo na přelomu století významné postavení. Praha tehdy procházela velkým rozvojem a docházelo tak k výraznému počtu objednávek sochařských dekorací na výzdobu fasád, interiérů a na tvorbu samostatných soch postavených ve veřejném prostoru nebo na pražských mostech. Wittlich o výrazné potřebě sochařství

---

<sup>160</sup> Srov. Adlerová a kol., s. 135. Prah, Šámal, s. 60 – 63 a s. 177. Lukeš, s. 7.

<sup>161</sup> Prah, Šámal, s. 60.

<sup>162</sup> Malý, Jan; Wittlich, Petr, s. 86.

dodává: „Teprve nyní vyvrcholil český národní pomníkový kult v přímé souvislosti s rozvojem českého národního sebeuvědomění, jež právě v devadesátých letech minulého století dostáhlo svého maxima“.<sup>163</sup> Pomník se stal ideálním vyjadřovacím prostředkem. Významným počinem byl například právě *Pomník Františka Palackého* z roku 1902 od Stanislava Suchardy (1866 – 1916). Suchardovo dílo je výrazné svou typicky secesní prostorností (rozsáhlý pomník se sochou Palackého uprostřed se skupinami Pohanství a Husitství).<sup>164</sup> Sucharda byl také autorem plaket, z nichž některé měly reprezentativní charakter, například *Praha* a *Vltava* vytvořené také v roce 1902.<sup>165</sup> Dalšími významnými sochami byly novorenesanční *Pomník Vítězslava Háška* na Karlově náměstí z roku 1881 nebo *Pomník botanikovi Roetzlovi* také na Karlově náměstí z roku 1898.<sup>166</sup> Významnými sochařskými díly byly sochy Palackého mostu Josefa Václava Myslbeka (1848 – 1922), které byly také národního charakteru (*Lumír* z roku 1888, *Přemysl* a *Libuše* z roku 1892, *Záboj* a *Slavoj* z roku 1895, *Ctirad* a *Šárka* z roku 1897).<sup>167</sup> Některé pomníky, které dnes představují hlavní dominanty Prahy, vznikly až v období po přelomu 19. a 20. století. K dominantě Národního muzea na Václavském náměstí byla doplněna roku 1912 *Socha sv. Václava*, také od J. V. Myslbeka. Význam tohoto pomníku tkvěl již v samotné symbolice sv. Václava jako ochránitele českého národa.<sup>168</sup> V roce 1915 byl odhalen *Pomník Mistra Jana Husa* na Staroměstském náměstí.<sup>169</sup> Také pomníky pomáhaly dotvářet Prahu v reprezentativní velkoměstský prostor.

---

<sup>163</sup> Adlerová a kol, s. 96.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 103.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 121. Srov. Vlček, Tomáš: *Praha 1900*. Panorama: Praha, 1986, s. 16, dále citováno jako Vlček.

<sup>166</sup> Adlerová a kol., s. 104.

<sup>167</sup> Poche (ed.), s. 207.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 274.

<sup>169</sup> Adlerová a kol., s. 104.



## 7.6 Výtvarné umění

V projevech výtvarného umění se tehdejší Praha vyskytovala v několika podobách. Byly jimi mytické, symbolické nebo tajemné výjevy, realistické i emocionálně zabarvené popisy města. Praha se spíše než ve vzpomínce na minulost nebo v oslavné alegorii (výjimkou byly již zmíněné malby na stěnách reprezentačních a dalších budov) často objevovala jako místo každodenního života.<sup>170</sup> V českém výtvarném umění se projevil „zájem o líčení městského života, jak plynul ve všedních dnech. Takto vidělo umění minulého století Prahu nejraději; všední události současného života byly tehdy se zálibou pozorovány“.<sup>171</sup> Významným malířem, který zachytil realistický obraz Prahy, byl Václav Jansa (1859 – 1913).<sup>172</sup> Jeho akvarely s pražskou tematikou zachytily mimo jiné i místa (a jejich atmosféru), která byla později přestavěna či zbourána. Podílel se také na výmalbě některých fasád činžovních domů a byl autorem tří obrazů s tematikou Prahy v interiéru Muzea hlavního města Prahy.<sup>173</sup> Dalším autorem pražské tematiky přelomu století byl Antonín Slavíček (1870 – 1910). Soustředil se především na „spojení smyslových vjemů jak s temporalitou existence, tak s časem dějin“.<sup>174</sup> V jeho tvorbě se objevovaly především dva pražské motivy – památky Starého Města a „anonymní osudy hromadného života moderní doby“<sup>175</sup>. Postupně se v pražské tematice dostal od menších studií a obrazů až k monumentálním výjevům Prahy především v okolí Ládví a Letné (v letech 1907 – 1908).<sup>176</sup>

Jakub Schikaneder (1855 – 1924) zobrazoval Prahu prostřednictvím melancholických obrazů, které představovaly, které představovaly „kontrast s velkými alegoriemi Prahy,

---

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 413 – 418.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 413.

<sup>172</sup> Kromě obrazů Prahy vytvořil například dioráma Krkonoš pro pavilon hraběte Harracha na Jubilejní výstavě, nebo spoluvytvořil dioráma Bitvy u Lipan pro Výstavu architektury a inženýrství v roce 1898.

<sup>173</sup> Polák, Ondřej; Státníková, Pavla: *Starou Prahou Václava Jansy*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 2008.

<sup>174</sup> Adlerová a kol., s. 43.

<sup>175</sup> Tamtéž.

<sup>176</sup> Tamtéž.

věncené slávou minulých dob nebo národní vítězoslávou“.<sup>177</sup> I obrazy malíře Jana Minaříka (1862 – 1937) objevují pražská utlumená, osamocená místa. Zaznamenal ve svých dílech většinu asanačního prostoru před procesem bourání.<sup>178</sup> Národní tematika se projevila například v obraze Mikoláše Alše *Hold Slovanstva Praze* z roku 1904, v němž se stále projevovala „národní tradice národního obrození“.<sup>179</sup>

V případě obrazů se výtvarné umění přelomu století pohybovalo téměř výhradně v realismu. Oproti tomu tehdy moderní výtvarné médium plakátu vznikalo zpravidla v secesním duchu. Plakáty se vzhledem ke svému výskytu na veřejných prostranstvích podílely spolu s budovami, mosty, sochami a pomníky na vytvoření celkového, do značné míry secesního obrazu tehdejší Prahy. Autory plakátů byli v první řadě Vojtěch Hynais (1854 – 1925, autor plakátů pro Jubilejní výstavu), Viktor Oliva (1861 – 1928, autor secesně pojaté titulní strany časopisu *Zlaté Prahy*), Arnošt Hofbauer (1869 – 1944), Jan Preisler (1872 – 1918) a Vladimír Županský (1869 – 1928, autor plakátu na Rodinovu výstavu pořádanou v Praze v roce 1902).<sup>180</sup> Na plakátech se často objevovaly alegorické postavy a další secesní prvky (listy, květiny, ornamenty, linie a křivky), zároveň však do nich bylo možné zasadit pražskou tematiku, jak tomu bylo například u Hynaisova plakátu pro Jubilejní výstavu se siluetou Hradčan a postavou lva obohacenou o secesní symboly.<sup>181</sup>

Kromě plakátů byla v rámci vytváření celkového obrazu tehdejšího města významná především zmíněná výzdoba fasád běžných i reprezentativních budov a výzdoba interiérů. Ta vycházela tematicky ze symbolů každodenního života stejně jako ostatní díla výtvarného umění (obrazy). Zároveň však zásadní měrou pracovala i s tematikou národní a představovala obraz naší minulosti i současnosti.

---

<sup>177</sup> Poche (ed.), s. 416.

<sup>178</sup> Srov. Poche (ed.), s. 417 – 418.

<sup>179</sup> Tamtéž, s. 412.

<sup>180</sup> Haas, s. 88.

<sup>181</sup> Vlček, s. 15.

## 7.7 Literatura

Stejná tendence jako v případě výtvarného umění se projevovala i v literatuře. Autoři často popisovali prostřednictvím svých postav každodenní život v Praze. Atmosféra popisované Prahy se však měnila (Praha reálná, tajemná, magická, poetická). Obraz Prahy poskytovaly například knihy Ignáta Herrmanna (1854 – 1935), který si získal oblibu právě „svými realistickými, většinou humoristickými obrázky ze života pražských lidových a maloměšťáckých vrstev“.<sup>182</sup> Popisoval často také mravní pochybení tehdejší pražské společnosti a nedostatek morálních hodnot. Kritickým způsobem je pražské měšťanstvo líčeno také v některých knihách Matěje Anastazia Šimáčka (1860 – 1913), českého novináře a spisovatele. Realisticky zobrazoval charakterní rysy tehdejších obyvatel Prahy a kritizoval maloměšťáctví. Vilém Mrštík (1863 – 1912), autor spisu *Bestia triumphans*, během studentského života napsal naturalisticky laděnou knihu *Santa Lucia* a knihu *Pohádka máje*. Obě díla jsou zasazena mimo jiné v Praze. Výrazný kritický postoj k pražskému maloměšťáctví zaujal ve svém do jisté míry autobiografickém románu *Jan Maria Plojhar* spisovatel Julius Zeyer (1841 – 1901).<sup>183</sup>

Mysteriózní podobu Prahy pak popsal v knize *Nejzápadnější Slovan* spisovatel Karel Matěj Čapek Chod (1860 - 1927).<sup>184</sup> Praha se jako tajemné místo objevuje i v povídce *Le passant de Prague* od Guillauma Apollinaira (1880 – 1918), ve které autor popisuje večerní panorama Prahy („Karlův most ozdobený sousošími světců, odkud je nádherný pohled

---

<sup>182</sup> Jeřábek, Dušan: *Česká literatura od konce národního obrození do roku 1918*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 1994, s. 70, dále citováno jako Jeřábek. I. Herrmann je autorem knih *Pražské figurky* (I 1884, II 1886), *Drobní lidé* (1887), *Z pražských zákoutí* (1889), *Bodří Pražané* (1893) a *Ztřeštěné historky* (1902).

<sup>183</sup> Jeřábek, s. 70 – 74. Vlček, s. 16.

<sup>184</sup> Jeřábek, s. 75.

na Vltavu a na celou Prahu, na její kostely a kláštery.“<sup>185</sup>). Obraz Prahy se promítl také v knize Jiřího Karáska ze Lvovic (1871 - 1951) *Gotická duše*.<sup>186</sup>

Významnou literární skupinu představovali spisovatelé tzv. pražské německé literatury. Dle Eduarda Goldstücker, československého germanisty a literárního historika, byla pro pražskou německou literaturu „charakteristická nepřítomnost antisemitismu a pozitivní vztah k Čechám“.<sup>187</sup> I oni vyobrazovali Prahu přelomu století především jako magické místo plné temných zákoutí s mystickou minulostí. Například Gustav Meyrink (1868 – 1932), autor známého románu *Golem* z roku 1915, ve kterém popsal prostředí židovského města kolem roku 1890, vytvořil literární dílo (především romány a povídky), které mnohdy vycházelo z okolí staré Prahy vykreslené jako mysteriózní místo plné příběhů. Díla Meyrinka i dalších spisovatelů pražské německé literatury<sup>188</sup> většinou nevybočovaly z tehdejší tendence literatury zobrazovat každodenní Prahu, oproti realistické literatuře všednodenního městského života však přinášely tajuplné vyobrazení místa, které Josef Suk ve své kompozici vyobrazil jako místo monumentální.

---

<sup>185</sup> Ripellino, Angelo Maria: *Magická Praha*. Praha: Argo, 2009, s. 327.

<sup>186</sup> Vlček, s. 20.

<sup>187</sup> Ludvová, s. 12.

<sup>188</sup> Například knihy Egona Erwina Kische (*Pražské obrázky* z roku 1912 nebo *Die Abenteuer in Prag* z roku 1920).

## 7.8 Dílčí závěry

Předešlým popisem událostí jsme se pokusili rekonstruovat obraz „Královské Prahy“ v době, kdy pro ni Suk zkomponoval svou symfonickou báseň. Přestože přelom 19. a 20. století představoval v jistých ohledech kontroverzní období (asanace, židovský antisemitismus, těžko uchopitelné česko-německé vztahy), jednalo se nepochybně o období významného průmyslového, obchodního i kulturního vývoje města. Bylo centrem významných událostí, z nichž přední místo zaujímaly výstavy. Praha zažila nebývalý vzrůst a velké změny, které vedly k jejímu přetvoření ve velkoměsto.

Její vzhled se ke konci 19. století proměnil téměř k nepoznání díky asanačním zásahům, zbourání hradeb i sloučení příměstských částí. Právě tyto zásahy, které uvolnily zastavěné plochy v samotném centru Prahy, měly zásadní podíl na možnosti přetvořit město celkově, ve všech jeho částech, na nový moderní městský prostor. Okolí Vltavy se změnilo v reprezentativní součást města, vznikly nové činžovní domy, hotely, restaurace a kavárny, spořitelny a banky, úřední domy a v neposlední řadě dodnes významné dominanty Prahy – Národní divadlo, Výstaviště v Holešovicích, Rudolfinum, Uměleckoprůmyslová škola a Uměleckoprůmyslové muzeum, Národní muzeum, Hlavní nádraží, Obecní dům a další. V architektonických studiích zabývajících se touto dobou se nezdá – a právem – objevují termíny jako „monumentální“, „dominantní“ nebo „reprezentativní“. Praha se totiž na přelomu století rozrostla o řadu budov neopomenutelného významu.

Výsledný velkolepý obraz města, nesoucí se v té době především v duchu secese a historismu, zacházel do nejdrobnějších architektonických a výtvarných detailů. Monumentalita nových budov byla dokreslena dekoracemi na fasádách, zdobenými mosty, sochami, pomníky a plakáty. Prostřednictvím všech těchto změn se zastaralé město proměnilo během dvaceti let v moderní evropské velkoměsto, které se stalo symbolem pokrokovosti.

Reflexe Prahy přelomu 19. a 20. století v literatuře a výtvarném umění (vyjma plakátů a malby interiérové a exteriérové) nekorespondovala zcela s díly architektury a sochařství, které často sloužily jako nástroje reprezentace města. Až na některé výjimky (např. ve zmíněném obraze Mikoláše Alše nebo v pozdních Slavičkových obrazech) se tak často objevovala tendence popsat Prahu v jejích každodenních detailech spíše než jako monumentální místo s významnou minulostí.

## 7.9 Sukova „Královská Praha“

Sukova *Praga* se svou monumentalitou do značné míry shoduje s tehdejším pojetím nově vznikajících reprezentačních budov. Stejně tak se shoduje s novými pražskými pomníky připomínajícími české velikány. Skladatel složil hold Praze v době, kdy procházela velkým vývojem, a předpokládalo se, že její budoucnost bude probíhat dále v duchu tohoto vzestupu. Naopak velkolepost skladby kontrastuje s tehdejším převládajícím literárním a výtvarným komornějším pojetím obrazu Prahy.

„Královská Praha“ v době Josefa Suka byla již naprosto odlišná od „slavného města Prahy“, kterému věnoval svůj cyklus symfonických básní *Má vlast* skladatel Bedřich Smetana, ačkoliv jeho vznik dělí od *Pragy* jen 25 let. *Praga* se však přesto svým velkolepým pojetím přibližuje *Mé vlasti*, přestože oba skladatelé v době vzniku svých kompozic znali Prahu každý jinou.

Velkolepostí svého díla Suk samozřejmě nepopisoval pouze rozvíjející se město přelomu 19. a 20. století. Navracel se i k její minulosti. Ve skladbě se dostal „od snu o vzniku Prahy a Libušině proroctví k realitě Prahy hrdinské, o Praze zkoušené boji a ohrožené

pochodem Žižkova husitského vojska, kdy ve chvíli nejvyššího napětí přináší záchranu láska ke krásám Prahy a radost ze záchrany se přelévá do závěrečného oslavného hymnu“.<sup>189</sup>

Monumentalitu *Pragy* lze do jisté míry chápat i jako skladatelovu snahu popsat lásku k hlavnímu městu, ale zároveň nalézt svůj osobitý tvůrčí přístup. V tomto duchu se vyjadřoval hned několikrát v korespondenci zmíněné v podkapitole 5.1 Okolnosti vzniku, první provedení a vydání *Pragy* (s. 28).

Jeho kladný vztah k Praze se později proměnil na určitou dobu v nechuť pobývat v ní („Na Prahu vzpomínám s nechutí a byl bych šťasten, kdybych tam již vůbec nemusel, což, doufejme, se jednou stane.“<sup>190</sup>), ale v roce 1934 se ve svém projevu k oslavě svých šedesátých narozenin opět vrátil ve vzpomínkách ke své skladbě a v souvislosti s hlavním městem se vyjádřil s úctou a láskou: „Kdysi jsem komponoval symfonickou báseň Pragu s láskou a horoucností k velebnému a nejkrásnějšímu městu na světě. Tam jsem vyzpíval lásku věčně zázračnému městu“.<sup>191</sup>

Prahu, „věčně zázračné město“, zobrazil Suk ve své symfonické básni zcela autenticky s ohledem na všechny změny a procesy, kterými prošla a po kterých se z ní stalo nové, reprezentativní město. *Praga* obsáhla podobu města v plné míře svou velkolepou orchestrální podobou, témbrovou i agogickou pestrostí a mohutnými dynamickými vrcholy. Představuje jedinečný hudební obraz tehdejší monumentální Královské Prahy.

---

<sup>189</sup> Ottlová, s. 85.

<sup>190</sup> Vojtěšková, s. 115.

<sup>191</sup> Budiš, s. 34.

## 8. Husitské hnutí a husitská píseň *Kdož jste boží bojovníci* v 19. století

V analýze Sukovy symfonické básně *Praga* jsme se v souvislosti s hlavním tématem skladby vyjádřili o husitské písni *Kdož jste boží bojovníci* jako o určitém hudebním symbolu. Na tomto místě se pokusíme vysvětlit, co tato píseň představovala, čeho byla symbolem. Ve výkladu se omezíme téměř výhradně na 19. století, tedy na období, kdy se teprve husitská tradice nově formovala a dostávala se do povědomí české společnosti.

Jak jsme již zmínili, Suk ke své symfonické básni nenapsal žádný programový výklad a nevyslovil se ani k výběru hudebních témat. Podobnost hlavního tématu s husitskou písni si však všimá většina autorů pojednávajících o skladbě. Dle některých z nich, například Jiřího Berkovce<sup>192</sup>, se sám skladatel vyjádřil o podobnosti s husitskou písni jako o čisté shodě náhod. Bylo-li tomu tak či nikoliv, nevíme, ale již samotná potřeba autorů zmínit se o případné podobnosti značí, že hlavní téma *Pragy* jim husitskou píseň přinejmenším do jisté míry evokuje. Dalším úkolem této kapitoly proto bude poukázat na paralely mezi husitskou písni a Sukovou *Pragou*. Jinými slovy, pokusíme se ozřejmit skutečnost, že na přelomu století byla píseň *Kdož jste boží bojovníci* obecně známou melodií, kterou znal nejen Suk, ale také široká veřejnost, tedy potenciální posluchači jeho skladby.

---

<sup>192</sup> Berkovec, s. 106.



## 8.1 Husitské hnutí v povědomí 19. století

Období husitství a husitských válek čekalo na své znovuobjevení až do 19. století, zatímco předtím v období protireformace prakticky vymizelo z dobového historického povědomí. Teprve v druhé polovině 18. století začaly vznikat historické spisy Josefa Dobrovského (1753 – 1829)<sup>193</sup>, Kašpara Royka (1744 – 1819)<sup>194</sup> a dalších, ve kterých autoři reflektují české dějiny, husitské hnutí nevyjímaje. Přestože tyto texty zůstaly zcela v zájmu užší vědecké obce, vytvořily předpoklad ke znovuobnovení husitského tématu v nadcházejícím období.<sup>195</sup>

V první polovině 19. století se začalo husitství dostávat, i když prozatím jen velmi pomalu, do povědomí širších vrstev vzdělané městské společnosti. Jeho interpretace však ještě nebyla natolik heroizována a cíleně soustředována výhradně na kladné aspekty, jak se tomu dělo v pozdějším období. Na jedné straně vznikala již první oslavná díla, například *Óda na Jana Žižku z Trocnova* (1802) Antonína Puchmajera (1769 – 1820). Na straně druhé však bylo toto období vnímáno také jako období „pustošení Čech za dlouholetých husitských válek“.<sup>196</sup>

Zájem o husitské hnutí se začal výrazně projevovat až v druhé polovině 19. století. Zásadní význam v tomto ohledu měly *Dějiny národu českého* od Františka Palackého (1798 – 1876). Česká verze *Dějin* vycházela v letech 1848 – 1876. Palackého *Dějiny* nebyly významné pouze proto, že zasadily husitské hnutí do centra pozornosti výkladu české historie, ale především kvůli způsobu, jakým jej interpretovaly. Palacký jako první zkoumal dobové prameny, z nichž ve výsledku vytvořil určitou selekci a především osobitou interpretaci

---

<sup>193</sup> *Geschichte der böhmischen Pikarden und Adamiten* (1788).

<sup>194</sup> *Geschichte der grossen allgemeinen Kirchenversammlung zu Kostnitz I – IV* (1780 – 1785).

<sup>195</sup> Rak, Jiří: *Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy*. Praha: Nakladatelství H&H, 1994, s. 51 – 53, dále citováno jako Rak.

<sup>196</sup> Rak, s. 56.

a argumentací oslavný obraz husitského hnutí.<sup>197</sup> Ačkoliv přiznával hrůzy husitských válek, líčil je v kontextu vyšších idejí, jež považoval za dostatečnou obhajobu válečných činů: „A jakkoliv kormutlivý jest pohled na děsné moře spáchaných nepravostí a nešlechtností, na slepé to zuření, boření a vraždění obapolné ve válkách [...], ano jednalo se o ušlechtilé potřeby ducha, o statky myslné, ne hmotné, a šlo, aspoň husitům, jen o svobodu, která všude jest právem přirozeným, nikoli pak o nějaké panování, ježto bývá obyčejně jen usurpací. Náčelníci husitští a vůdcové v boji nebažili ani po bohatství a slávě, ani po moci a vládě: byliť vždy a všude hotovi obětovati nejen jmění, ale i životy své za idey, za svatou věc svého svědomí a národnosti své“.<sup>198</sup>

Palackého idealizovaný popis husitů jako bojovníků za svobodu se stal výchozím bodem interpretace husitství v 19. století. Vedle Palackého se o husitské hnutí zajímal také historik Václav Vladivoj Tomek (1818 – 1905), autor publikace *Dějepis města Prahy* (celkových 12 svazků vyšlo mezi lety 1855 – 1901). Přestože se širší obec obracela především na interpretaci Palackého, Tomkovou zásluhou bylo posíleno vnímání osobnosti Jana Žižky z Trocnova jako hrdého bojovníka.<sup>199</sup> Palacký totiž v Žižkovi spatřoval především nelítostného fanatika.<sup>200</sup>

Palackého zájem o husitské hnutí zapadal do tehdejšího kontextu všeobecného zájmu o českou minulost, znovuobjevené mýty a legendy. Jedním z hlavních zdrojů oblíbených

---

<sup>197</sup> K tématu Palackého *Dějiny národu českého* srov. Rak, s. 58. Čornej, Petr. *Lipanské ozvěny*. Praha: Nakladatelství H&H, 1995, s. 85, dále citováno jako Čornej. Helfert, Vladimír: XIX: „Boží bojovníci“ v české hudbě 19. století. In: *O Smetanovi* (Soubor statí a článků). Praha: Hudební matice, 1950, s. 139, dále citováno jako Helfert. Lébl, Vladimír; Ludvová, Jitka: Dobové kořeny a souvislosti Mé vlasti. In: *Hudební věda*. Praha, 1981, roč. 18, č. 2, s. 106 a 112, dále citováno jako Lébl, Ludvová.

<sup>198</sup> Palacký, František: *Dějiny národu českého*. Díl III. Kniha 11 – 13. Praha: Odeon, 1968, s. 171, dále citováno jako Palacký.

<sup>199</sup> Srov. Čornej, s. 89. Na rozdíl Tomkovu a Palackého interpretaci Jana Žižky upozorňoval také významný český historik přelomu století Josef Pekař, přičemž se ve správnosti výkladu přikláněl k Palackému: „Tomkův Žižka je výtvar omylu: Žižka Palackého je mnohem bližší skutečnosti.“ (Pekař, Josef: *O smyslu českých dějin*. Praha: Leda, 2013, s. 114.)

<sup>200</sup> V kontextu některých událostí však Žižku vnímal jako „hrdinného vůdce“. Palacký, s. 197.

námětů z české historie byla tzv. *Hájková kronika*<sup>201</sup>, znovu vydaná v roce 1819. Pozornost byla směřována k legendám o Libuši, o Blaníku, k vyprávění o Krokovi, Přemyslovi, námětům Dívčích válek nebo Vyšehradu. Nejenže se husitské války rychle staly součástí užšího výběru oblíbených historických námětů, ale v druhé polovině 19. století se dokonce staly stěžejní kapitolou českých dějin.<sup>202</sup> Slovy Jiřího Raka, husitské hnutí právě v této době dobylo tradiční český panteon.<sup>203</sup>

Bylo by nesprávné vnímat Palackého i Tomkův popis husitství jako jediný zdroj, z něž se toto téma dostalo do širšího povědomí společnosti. Zájem o českou minulost v 19. století nabýval výrazných rozměrů a tehdejší veřejnost (především vzdělaná městská společnost) se zajímala o historické spisy a pročítala nově interpretované dějiny. Kromě historických spisů byly však důležitým zdrojem informací o historii také publicistika a umění.

Již před Palackého *Dějiny* vzniklo několik děl s husitskou tematikou i tematikou spjatou s osobností Mistra Jana Husa. Již zmíněná Puchmajerova *Óda na Jana Žižku z Trocnova* je příkladem raného zájmu o toto téma. V roce 1831 složil skladatel Josef Theodor Krov (1797 – 1859) píseň *Těšme se sladkou nadějí*, která vyšla anonymně v roce 1840 jako „píseň husitská z 15. století“.<sup>204</sup> Tato píseň byla oblíbená až do konce 50. let 19. století, kdy se prokázala a zveřejnila informace o její nepravosti.<sup>205</sup> V roce 1848 byla premiérována hra Josefa Kajetána Tyla (1808 – 1856) *Jan Hus*<sup>206</sup>, která pravděpodobně již vycházela z německé verze Palackého *Dějiny*. Později téhož roku představil Tyl divadelní hru *Jan Žižka*. O dva roky později proběhla premiéra tragédie *Žižkova smrt* (1850) od Josefa Jiřího Kolára (1812 – 1896), autora textu tehdy oblíbené písně s husitskou tematikou nazvanou *Píseň svobody* zhudebněné Bedřichem Smetanou (1848). Téma husitství nebylo interpretováno výhradně

---

<sup>201</sup> Autorem *Hájkovy kroniky* byl Václav Hájek z Libočan (? – 1553). Poprvé byla vydána v roce 1541 pod názvem *Kronika česká*.

<sup>202</sup> Srov. Lébl, Ludvová, s. 105 – 106, 110.

<sup>203</sup> Rak, s. 51.

<sup>204</sup> Helfert, s. 144.

<sup>205</sup> Srov. Helfert, s. 144.

<sup>206</sup> Helfert, s. 140.

českými umělci. Důkazem je například sbírka Nikolausa Lenaua (1802 – 1850) *Johannes Žižka* z roku 1841.

Někteří autoři spatřují počátek zvyšování zájmu širší veřejnosti o téma husitského hnutí v roce 1848.<sup>207</sup> K největšímu vzednutí záliby však došlo o něco později, konkrétně v 60. letech 19. století, která však Petr Čornej považuje stále ještě za „pouhé náběhy v porovnání s explozí husitské tematiky“.<sup>208</sup> V tomto období vznikalo značné množství popularizačních spisů o husitském hnutí.<sup>209</sup> Odkazy na husity (spolu s dalšími historickými odkazy) byly součástí projevu na slavnostech a veřejných shromážděních. Husitské téma se v literatuře projevilo například v tvorbě Aloise Jiráska (1851 – 1930), zvláště v románu *Proti všem* z roku 1893. Další Jiráskova díla na husitský námět vznikla po roce 1900.<sup>210</sup> Ve výtvarném umění měl zásadní roli Mikoláš Aleš, malíř vyobrazující mimo dalších, především historických, námětů také osobnosti Jana Husa a Jana Žižky a husitské bojovníky (například obraz *Husitský tábor* z roku 1877).

Nejinak tomu bylo i v hudební produkci v 60. a 70. letech 19. století. Repertoár pěveckých sborů zahrnoval mnohdy díla s husitskou tematikou.<sup>211</sup> 15. května 1865 byl premiérován *Chorál národa českého* Karla Bendla (1838 – 1897) na koncertě pěveckého spolku Hlahol. Ve stejném roce představil Carl Loewe (1796 – 1869) své oratorium *Mistr Jan Hus* a o čtyři roky později, v roce 1869, byl uveden Bendlův *Umírající husita*.<sup>212</sup>

Období po roce 1860 se znovuobjevené a idealisticky interpretované husitské hnutí postupně dostalo do širšího společenského povědomí, v němž figurovalo jako příběh boje za pravdu a svobodu a ve kterém husité symbolizovali ztělesněnou houževnatost a neústupnost. V husitství byla spatřována významná česká minulost, na kterou tehdejší autoři

---

<sup>207</sup> Ludvová, Lébl, s. 112. Rak, s. 57. V souvislosti s národním hnutím také Helfert, s. 140.

<sup>208</sup> Čornej, s. 85.

<sup>209</sup> Srov. Helfert, s. 142.

<sup>210</sup> *Bratrstvo* (1899 – 1908, třídní román) a dramata *Jan Žižka* (1903), *Jan Hus* (1911) a *Jan Roháč* (1918).

<sup>211</sup> Lébl, Ludvová, s. 117.

<sup>212</sup> Tamtéž.

hrdě odkazovali a kterou dávali do souvislosti se současností i s budoucností české společnosti. Z původně znovuobjeveného tématu se ve výsledku zrodila tradice, která oslovovala i budoucí generace.

## 8.2 Husitská píseň *Kdož jste boží bojovníci* v hudbě 19. století

Stejně jako celé husitské hnutí existovalo v povědomí české společnosti 2. poloviny 19. století bez ohledu na konkrétní historická fakta jako symbol velké české minulosti, symbol boje za duchovní ideje a symbol houževnatého a neústupného charakteru člověka, začala husitská píseň *Kdož jste boží bojovníci* představovat hudební symbol shodného obsahu. Stala se známým hudebním obrazem celého hnutí a v období druhé poloviny 19. století fungovala jako symbol bojové síly někdejších Čechů.

Píseň byla známa nejprve pouze v nepůvodní verzi z roku 1530 a v této podobě se dostala i do povědomí posluchačů.<sup>213</sup> Samotný text bez nápěvu byl vydán v roce 1851 v *Malém výboru z veškeré literatury české* pod názvem *Píseň válečná Tábořských*.<sup>214</sup> Píseň se však začala rozšiřovat ve větší míře až v 60. letech 19. století v souvislosti s narůstajícím zájmem o husitství a konkrétně také s vydáním nápěvu *Božích bojovníků* v roce 1861. Stala se vyhledávanou písní znějící na slavnostech a společenských událostech, hudebním doprovodem tehdy oblíbených živých obrazů z české historie a součástí repertoáru pěveckých spolků, které ji v programu uváděli především pod názvem *Tábořská*.<sup>215</sup> Pěvecký spolek Hlahol ji uvedl poprvé 7. července 1861 u příležitosti Památky Upálení Mistra Jana Husa<sup>216</sup>

---

<sup>213</sup> Helfert, s. 143. Původní znění písně v Jistebnickém kancionálu bylo vydáno až v roce 1874, navíc s chybným přepisem.

<sup>214</sup> Tamtéž.

<sup>215</sup> Lébl, Ludvová, s. 116.

<sup>216</sup> Tamtéž.

a rok poté na oslavě výročí založení spolku 9. listopadu 1862.<sup>217</sup> Helfert v souvislosti s druhou jmenovanou událostí uvedl, že pokud Bedřich Smetana neznal husitskou píseň již předtím (o čemž nejsou dochovány žádné informace), poznal ji právě na jubilejním vystoupení Hlaholu, který ten den doprovázel během koncertu na klavír.<sup>218</sup>

*Boží bojovníci* nefigurovali v 19. století pouze jako samostatně uváděná píseň na veřejných slavnostech a koncertech pěveckých spolků. Představovala hudební téma, jehož citaci využilo ve svých kompozicích několik českých skladatelů, z nichž dodnes nejvýznamnějším příkladem jsou dvě závěrečné části *Mé vlasti* Bedřicha Smetany.

### **8.2.1 Kdož jste boží bojovníci ve Smetanově *Mé vlasti***

Cyklus Smetanových symfonických básní *Má vlast* vznikala v letech 1874 – 1879. V závěrečných dvou částech – *Táboru* (1878) a *Blaníku* (1879) - skladatel použil citaci husitské písně. V tomto ohledu je třeba podotknout, že v období vzniku těchto dvou symfonických básní bylo použití této citace pravděpodobně natolik obvyklé, že se k nim tehdejší recenzenti a kritici obšírněji nevyjadřovali.<sup>219</sup> Až pozdější dobová recepcce, opomíjejíc dobový kontext *Mé vlasti*, vnímala cyklus jako umělecké dílo výjimečné nejen svou uměleckou hodnotou, ale i výběrem námětů.<sup>220</sup>

Ke všem šesti symfonickým básním napsal skladatel programy, z nichž ten, který ideově vyjadřoval *Tábor*, zní následovně:

„Motto: Kdož jste boží bojovníci! Z této velebné písně pozůstává celá stavba skladby. V sídle hlavním – v Táboře – zazněl tento zpěv zajisté nejmohutněji

---

<sup>217</sup> Helfert, s. 145.

<sup>218</sup> Tamtéž.

<sup>219</sup> Ludvová, Lébl, s. 132.

<sup>220</sup> Srov. tamtéž, s. 100 – 101.

a nejčastěji. Skladba líčí též pevnou vůli, vítězné boje a vytrvalost, a tvrdošijnou neústupnost, kterou skladba též také končí. Do detailu se nedá rozdrobit, nýbrž zahrne všeobecnou slávu a chválu husitských bojů a nezlomnost povahy husitův.“

Jak skladatel sám uvedl v citovaném programu, husitská píseň v případě *Tábora* prostupuje celou skladbou. V kontextu citace písně je pro nás však neméně důležitá, možná i důležitější, další věta programu, která konkrétně udává prvky, jež jsou ve skladbě hudebně vyjádřené husitskou písní: pevná vůle, vítězné boje, vytrvalost, tvrdošijná neústupnost. Jinými slovy, v *Táboru*, jehož hudebním symbolem rozděleným do jednotlivých témat skladby jsou *Boží bojovníci*, se vyskytují stejné rysy, které vnímalo 19. století v souvislosti s husitským hnutím.

Autorka analýzy cyklu *Má vlast*, Linda Maria Koldau, spatřuje v programu *Tábora* popis bitvy a skladbu vnímá jako bitevní hudbu (nutno doplnit, že míní bitevní hudbu ve smyslu psychologického procesu).<sup>221</sup> Polemiku s touto interpretací vedl Martin Šochman ve své bakalářské práci *Bedřich Smetana: symfonická báseň „Tábor“*<sup>222</sup> především z hlediska formální analýzy skladby. Konkrétním popisem průběhu skladby dle Šochmana L. M. Koldau „vystihuje [...] formovou ideu Tábora velmi dobře“.<sup>223</sup> S *Táborem* jakožto bitevní scénou však autor nesouhlasí, především „kvůli sporadickému využití hudebních prostředků evokujících bitevní vřavu“ a kvůli autorčině nesprávné interpretaci závěru skladby jakožto závěru bitvy.<sup>224</sup> Z našeho hlediska vnímání *Tábora* především jako hudebního nositele husitské ideje (resp. z hlediska vnímání husitské ideje v 19. století) můžeme k této otázce pouze doplnit, že dle našeho názoru více než o konkrétní bitevní scénu se ve Smetanově

---

<sup>221</sup> „Tábor‘ als ‚Programm‘ einer symphonischen Dichtung impliziert Kampf und Krieg. Das Werk *Tábor* lässt sich demnach als Schlachtenmusik verstehen.“ (Koldau, Linda Maria: *Monotonie und Dynamik: Tábor*. In: *Die Moldau. Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“*. Kolín: Böhlau Verlag BmbH & Cie, 2007, s. 126.)

<sup>222</sup> Šochman, Martin: *Bedřich Smetana: symfonická báseň „Tábor“*. Bakalářská práce. Praha: Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, 2011.

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>224</sup> Tamtéž.

skladbě jedná, jak už bylo řečeno, o vyjádření nadčasových ideálů husitského hnutí, které skladatel zasadil do celkového kontextu idejí *Mé vlasti*.

K závěrečné symfonické básni *Blaník* se Smetana ve svém programu vyjádřil takto:

„Jest pokračování předešlé skladby: Tábor. Po přemožení reků husitských skryli se tito v Blaníku a čekají v těžkém spánku na okamžik, kde vlasti mají přijít na pomoc. Tedy ty samé motivy jako v Táboře slouží v Blaníku za podklad stavby: 'Kdo jste boží bojovníci'. Na podkladě této melodie (tohoto hus. principu) se vyvine vzkříšení národa českého, budoucí štěstí a sláva! kterým vítězným hymnusem, v podobě pochodu, skončí skladba a tak celá řada symf. básní „Vlast“. Co malé intermezzo zazní v této skladbě též kratinká idyla: kresba polohy Blaníku, malý pastucha si huláká a hraje a ozvěna mu odpovídá.“

V případě Blaníku se význam hudebního symbolu *Božích bojovníků* mění ve vizi do budoucna, ve „vzkříšení českého národa“ a v jeho „budoucí štěstí a slávu“. Zároveň se Smetanovo pojetí kompozice shoduje s koncepcí blanické legendy tak, jak byla v 19. století obecně známa.<sup>225</sup>

V úvodu této podkapitoly jsme zmínili interpretaci pozdějších generací, která vnímala *Mou vlast* jako umělecké dílo výjimečné svou kvalitou i námětem. Je pravda, že z hlediska výběrů témat nebyla *Má vlast* v době svého vzniku výjimečná. To však neplatí o umělecké kvalitě díla. Náměty *Mé vlasti* byly obvyklými dobovými tématy a také citace husitské písně byla využita již v několika dříve vzniklých dílech.<sup>226</sup> Smetana však husitskou píseň využil v *Táboru* a *Blaníku* na úrovni, která poté zdá se nebyla překonána. Z hlediska celého cyklu pak souhlasíme s tvrzením, že „[t]o, čím Smetana přesáhl dobové vědomí a dobová ztvárnění

<sup>225</sup> Očadlík, Mirko: *Tvůrce české národní hudby Bedřich Smetana*. Praha: Nakladatelství práce, 1945, s. 88. Srov. Lébl, Ludvová, s. 133.

<sup>226</sup> Viz následující podkapitola 8.2.2 *Kdož jste boží bojovníci* v dalších skladbách 19. století (s. 89). Srov. Lébl, Ludvová, s. 133.



vlasteneckých látek, byla především soubornost vize Vlasti, sepětí dílčích momentů v rámci jednotlivých básní a jejich cyklické propojení“.<sup>227</sup>

### 8.2.2 *Kdož jste boží bojovníci* v dalších skladbách 19. století

Abychom však obsáhli téma povědomí o *Božích bojovnících* v 19. století, je třeba náš výklad neomezovat na obecnou známost písně a na její citaci ve Smetanově *Táboru* a *Blaníku*.

Citace husitské písně se objevily v několika skladbách předcházejících svým vznikem *Tábor* a *Blaník*. V roce 1868 zkomponoval Karel Šebor (1843 – 1903) na německé libreto spisovatele Eduarda Rüffera operu *Nevěsta husitská*, která v době svého vzniku patřila spolu se Smetanovou *Prodanou nevěstou* k nejoblíbenějším českým operám.<sup>228</sup> 14. května 1871 proběhla premiéra kantáty *Kališníci* Karla Bendla, o níž v souvislosti s citací husitské písně uvedl časopis *Dalibor* následující: „Na nejvyš duchaplně jest uveden husitský chorál ‚Kdož jste boží bojovníci‘ ve skladbu a působí v provedení tom úchvatně svým fanatickým vyznáním víry“.<sup>229</sup> Téhož roku byla poprvé provedena ouvertura Vojtěcha Hřimalého (1844 – 1915) k již zmíněnému dramatu *Jan Hus* J. K. Tyla, o které se tehdejší kritika kladně vyjádřila a podotkla, že jedním z použitých témat je také píseň *Kdož jste boží bojovníci*.<sup>230</sup>

Bedřich Smetana použil citaci písně ještě před *Táborem* a *Blaníkem* v opeře *Libuše* z roku 1872 zkomponované na libreto Josefa Wenziga. Ve své opeře využil výběr obrazů z legendy o Libuši, což bylo v té době zdá se obvyklé.<sup>231</sup> Citát husitské písně pak použil

<sup>227</sup> Lébl, Ludvová, s. 133.

<sup>228</sup> Tamtéž, s. 121.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 118. Citace z *Daliboru*, č. 1, 1873, s. 88.

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>231</sup> „Pro dobu, o níž běží, je charakteristické, že se z národního Libušina mýtu vydělilo a osamostatnilo několik momentů do obrazů, a to jak v přeneseném, tak doslovném významu slova.“ (Ottlová, Marta; Pospíšil, Milan:

ve třetím dějství ve IV. a V. obrazu (Žižka, Prokop Veliký a husité. Jiří z Poděbrad) i v závěrečných taktech Libušina proroctví. Právě v Libušině proroctví se objevil nápěv husitské písně ve značně transformované podobě, v níž však zůstával pro posluchače snadno rozpoznatelný. Lze tedy předpokládat, že i v případě hlavního tématu *Pragy* byla podobnost s nápěvem písně zřejmá. V. Helfert uvedl o hudebním citátu v *Libuši* následující: „již způsob užití chorálu je význačný. Smetana exponuje jej způsobem zvláště význačným a důrazným, takže tím hudebně celý obraz rázem se povznáší nad všechny předcházející“.<sup>232</sup> Zároveň považoval toto „vyvýšení husitské ideje“ za do té doby „zcela ojedinělé“ a jeho význam srovnal s významem Palackého *Dějin*.<sup>233</sup>

Antonín Dvořák v dramatické ouvertuře *Husitská* op. 67 (1883), která spolu s ouverturou *Domov můj* op. 62 (1882, ke hře Josefa Kajetána Tyla) představovala skladatelovy první programní kompozice<sup>234</sup>, použil husitskou píseň v kombinaci se svatováclavským chorálem. Overtura vznikla na objednávku Františka Adolfa Šuberta (1849 – 1915), tehdejšího ředitele Národního divadla, který ji chtěl použít jako úvod ke své zamýšlené trilogii na téma husitství. Šubert však nakonec trilogii nedokončil a Dvořákova *Husitská* byla poté prováděna jako koncertní ouvertura.

I v tomto stručném výčtu skladeb si můžeme povšimnout či ověřit více skutečností, než jen používání nápěvu *Božích bojovníků* v 19. století: například dobovou oblibu operních děl s husitským námětem (*Nevěsta husitská*), reflexe citací husitské písně v dobovém tisku, předpokládanou všeobecnou znalost husitské písně (*Kališníci* K. Bendla, ouvertura V. Hřímálého), zpracování husitského námětu v činoherním dramatu (*Jan Hus* J. K. Tyla nebo zamýšlená trilogie F. A. Šuberta) a v neposlední řadě postupné zaužívání nápěvu písně

---

Český historismus a opera 19. století. Smetanova Libuše. In: *Uměnovědné studie III. Historické vědomí v českém umění 19. století*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze, 1981, s. 84.

<sup>232</sup> Helfert, s. 147.

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 148.

<sup>234</sup> Bokůvková, Vlasta: Odras historického vědomí v české symfonické básni a programní ouvertuře druhé poloviny 19. století. In: *Uměnovědné studie III. Historické vědomí v českém umění 19. století*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze, 1981, s. 41.

*Kdož jste boží bojovníci* jako hudebního symbolu husitů a husitství (výběr hlavního hudebního tématu dle zamýšleného námětu trilogie F. A. Šuberta v ouvertuře *Husitská* A. Dvořáka). Všechny tyto skutečnosti zapadají do kontextu, který jsme již naznačili. Husitská tematika i husitská píseň *Kdož jste boží bojovníci* se postupně prosadila ve druhé polovině 19. století a byla již nezaměnitelně zahrnuta do povědomí české společnosti. Oblíbenost písně (i tématu husitství obecně) přetrvávala i na přelomu 19. a 20. století a ještě u některých skladatelů první poloviny 20. století nalzáme inspiraci v nápěvu *Božích bojovníků*.<sup>235</sup>

### **8.3 *Kdož jste boží bojovníci* v souvislosti se Sukovou Pragou**

Ideu husitského hnutí v povědomí české společnosti 19. století jsme se již pokusili určit: idealizovaný obraz husitství evokoval boj za svobodu a spravedlnost, ale také slavnou českou minulost a výhled do šťastné budoucnosti i charakterové rysy, které byly s hrdoostí vnímány jako typicky „české“: odvaha, houževnatost, neústupnost.

Husitská píseň *Kdož jste boží bojovníci* se stala hudebním symbolem husitství ve smyslu obrazu husitství, které se vytvořilo v 19. století a které v sobě zahrnovalo výše zmíněné významy. Narůstala na oblibě obdobnou měrou a ve stejném období jako tomu bylo v případě oblíbenosti husitského tématu obecně. Zněla na slavnostech a oficiálních událostech, jako hudební doprovod k živým obrazům, na koncertech pěveckých spolků. Několik skladatelů 19. století použilo citaci písně ve svých kompozicích, z nichž zásadním způsobem

---

<sup>235</sup> Jako příklad uvedme operu Leoše Janáčka *Výlety páně Broučkovy* (1917, část II. Výlet pana Broučka do XV. století), *Jihočeskou suitu* Vítězslava Nováka (1937), skladbu *Fantazie na staročeské chorály – Chorální předehra* (1938) Otakara Jeremiáše nebo *Hobojevou suitu* (1939, citace husitské písně a svatováclavského chorálu) Pavla Haase. Všechny skladby z konce 30. let 20. století užívající citát husitské bojové písně reflektují ohrožení Československa ze strany nacistického Německa. Volbou tohoto hudebního citátu apelují na někdejší bojové tradice českého národa a jeho schopnost čelit nepřátelské přesile, nebo se v situaci osobního ohrožení manifestačně přihlašují k české národní identitě (například Pavel Haas).

ovlivnil recepci Bedřich Smetana jejím užitím ve finální scéně opery *Libuše* a především v symfonických básních *Tábor* a *Blaník* z cyklu *Má vlast*.

*Má vlast* začala být právě na přelomu 19. a 20. století vnímána jako cyklus a její dvě závěrečné části představovaly stálého nositele hudebního symbolu husitství také na koncertech nově vzniklé České filharmonie. Nápěv husitské písně, který od 60. let 19. století získával oblibu a postupně nabýval symbolického významu, fungoval na přelomu 19. a 20. století jako obecně známý symbol husitské idey. Generace Josefa Suka vyrůstala v období a v prostředí, v jehož povědomí byl symbol husitství spolu se symboly Libuše, Tábora a Blaníku a dalších historických legend a příběhů již poměrně silně zakořeněn a stal se tradicí.

Jak jsme již zmínili, Suk se údajně vyjádřil k podobnosti s husitskou písní jako k čisté shodě náhod. Hudební souvislost hlavního tématu *Pragy* (především pak v jejích dvou variantách pojednaných v analytické části této práce<sup>236</sup>) je nicméně slyšitelná a byla slyšitelná i pro Sukovy současníky. *Boží bojovníci* byli na přelomu století známou melodií a zřejmá rytmická a melodická podobnost se Sukovým „tématem Prahy“ nemohla tehdejšími posluchačům uniknout. Doboví kritici v některých případech upozorňovali na tuto podobnost ve svých článcích.<sup>237</sup> Zdeněk Nejedlý označil hlavní téma *Pragy* přímo jako „husitský motiv“.<sup>238</sup>

Všimněme si však také ideové podobnosti *Pragy* a husitské písně. Suk věnoval svou symfonickou báseň „Královské Praze“ jako její vlastní hudební vyobrazení. Kromě její tehdy nové monumentální podoby zachytil i heroizovaný obraz její minulosti a významné budoucnosti - podobnou dějovou linii vyjádřil Smetana v symfonických básních *Tábor* (husitské bitvy jako obraz české minulosti) a *Blaník* („budoucí štěstí a sláva“) právě citací

---

<sup>236</sup> Viz kapitola 6. Analýza symfonické básně *Praga* op. 26, s. 44.

<sup>237</sup> Například v recenzích Emanuela Chvály (Divadlo a hudba. In: *Národní politika*, 1905, roč. 23, č. 88, s. 7.) a Jaromíra Boreckého (Koncerty. In: *Národní listy*, 1905, roč. 45, č. 87, s. 3.).

<sup>238</sup> Nejedlý, s. 137.

husitské písně. Prostřednictvím této obsahové paralely s *Táborem* a *Blaníkem* v kombinaci s hlavním tématem *Pragy* připomínajícím husitskou píseň se v dnešní době Sukova skladba řadí zdá se do linie smetanovské.

Hlavní téma *Pragy* nejspíše nemohlo v kontextu své doby nalézt lepší hudební vyjádření než připomínku nápěvu známé husitské bojové písně – jakkoliv skladatel sám tuto souvislost popíral.<sup>239</sup> V kombinaci s vedlejším tématem „lásky k Praze“<sup>240</sup> se nám tak Sukova *Praga* jeví jako rozpoznatelný a celistvý symbol Královského hlavního města tak, jak existoval v obecném povědomí přelomu století.

---

<sup>239</sup> Viz kapitola 6. Analýza symfonické básně *Praga* op. 26 (s. 44).

<sup>240</sup> Viz kapitola 6. Analýza symfonické básně *Praga* op. 26 (s. 45).

## 9. Závěr

Sukovu symfonickou báseň *Praga* op. 26 jsme na základě analýzy označili za skladbu řadící se do situace na přelomu 19. a 20. století, která navazuje na Lisztovu koncepci programní jednověté orchestrální skladby a kombinující princip vícevětosti v jednovětosti s prvky symfonického cyklu. Skladba byla zkomponována pro velký orchestr, jehož dynamické, rozsahové i témbrové možnosti skladatel využil k interpretaci monumentálního obrazu Prahy. Z hlediska orchestrální práce vytvářel Suk neobvyklé kombinace nástrojů a používal nástroje mnohdy až exponovaným způsobem. Skladatelovým charakteristickým postupem objevujícím se v této skladbě je pak preference určitých nástrojů, především sólových houslí a anglického rohu. Z hlediska tonality je základní stavební kostra poměrně jednoduchá. Je však mnohdy rozpoznána pouze v jednotlivých pásmech, především v dlouhých prodlevách (obvyklý harmonický postup i v pozdějších Sukových skladbách). Základní tonální plán doplňuje rychle se měnící harmonie, která s aktuálně znějící tonalitou kontrastuje a v některých případech vytváří disonantní střety především v podobě složitých akordů. V případě motivicko-tematické práce je využito postupů diminuce, augmentace, změny dynamiky a barvy a tematické transformace v podobě varianty *Radúze a Mahuleny*, která se později ukáže jako vedlejší téma *Pragy*. Z hlediska rytmiky se ve skladbě objevují polyrytmické úseky a skladatel rozpracovává nejen vedoucí melodii, ale také doprovodné nástroje, které mnohdy rytmicky zdůrazňují nebo připomínají hlavní či vedlejší téma. *Praga* je nápadná počtem dynamických vrcholů. Právě dynamikou Suk vyjádřil monumentalitu královského města na přelomu 19. a 20. století.

Suk se rozhodl zkomponovat *Pragu* v roce 1904 během zahraničního turné Českého kvarteta jako skladbu, která by oslavila krásy hlavního města Prahy. Symfonická báseň věnovaná „Královské Praze“ vyzdvihovala obraz někdejšího hlavního města Českého království. Praha tehdy během několika let prošla zásadními architektonickými

a společensko-kulturními změnami, které v její historii neměly obdoby. Ze starobylého města se v poměrně krátkém čase stalo moderní město evropského významu. Podoba nové Prahy prostupuje celou Sukovou skladbou. *Praga* představuje monumentální hudební obraz reflektující její významnou minulost, současnost i šťastnou budoucnost.

Dobová kritika vnímala Sukovu *Pragu* zprvu jako významnou skladbu významného autora. Kritiky psané po plzeňské a pražské premiéře nešetřily superlativy. V recenzích na provedení se již názory na Sukovu skladbu různí. Nutno podotknout, že k těmto někdy poměrně negativním reakcím kritiky docházelo ještě před obdobím tzv. bojů o Dvořáka, během něhož byl přístup k Sukově *Praze* téměř výhradně odmítavý.

Tehdejší recenze nám nezprostředkují pouze představu o dobové recepci *Pragy*. Některé články se mimo jiné zmiňují o podobnosti hlavního tématu skladby s tehdy dobře známým nápěvem husitské písně *Kdož jste boží bojovníci* a stávají se tak pramenem potvrzujícím vnímání hlavního tématu Sukovy *Pragy* v souvislosti s nápěvem této písně. Rytmicko-melodické podobnosti si dnes všímá většina autorů pojednávajících o této Sukově skladbě. Nebylo tomu jinak ani v období přelomu století, ve kterém již tradice husitství a znalost *Božích bojovníků* existovala v povědomí tehdejší vzdělané společnosti. Přestože Suk údajně popřel nápěv husitské písně jako výchozího bodu pro hlavní téma *Pragy*, ideové i formální shody si všímala již jeho generace a všímají si jí i generace následující.

Sukova *Praga* je významnou kompozicí předcházející bezprostředně skladatelova vrcholná díla. Může se nám jevit jako poměrně logické, že je těmito následujícími zralými skladbami zastíněna. Zároveň však neopomíjeme skutečnost, že již zde využíval Suk kompozičních postupů a instrumentálních možností, které dodnes vnímáme jako „typicky sukovské“.

## 10. Seznam literatury

Adlerová, Alena a kol.: *Dějiny českého výtvarného umění*. Díl IV, část 1: 1890/1938. Praha: Academia, 1998.

Autor nezn.: Koncerty. In: *Dalibor*, 1908, roč. 30, č. 20/21, s. 160.

Autor nezn.: Koncerty. In: *Dalibor*, 1905, roč. 27, č. 17., s. 131.

Autor nezn.: Koncerty. In: *Dalibor*, 1905, roč. 27, č. 20, s. 156.

Autor nezn.: Různé zprávy. In: *Dalibor*, 1904, roč. 26, č. 38., s. 268.

Autor. nezn.: *Obecní dům král. hlav. města Prahy. Průvodce*. Praha: Obec královského hlavního města Prahy, 1912.

Beckerman, Michael: In Search of Czechness in Music. In: *19th-Century Music*, 1986, roč. 10, č. 1, s. 61 – 73.

Belza, Igor: Národní tradice českého symfonismu. In: *Česká hudba světa, svět české hudbě*. Praha: Panton, 1974, s. 11 – 19.

Berkovec, Jiří: *Josef Suk (1874 – 1935): Život a dílo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

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

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

Bokůvková, Vlasta: Odras historického vědomí v české symfonické básni a programní ouvertuře druhé poloviny 19. století. In: *Uměnovědné studie III. Historické vědomí v českém umění 19. století*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze, 1981.

Boleška, Josef: Praga. In: *Dalibor*, 1905, roč. 27, č. 17, s. 128 – 129.

Borecký, Jaromír: Koncerty. In: *Národní listy*, 1905, roč. 45, č. 87, s. 3.

Budiš, Ratibor: *Josef Suk: výběrová bibliografie*. Praha: Kniha, 1965.



- Buriánek, František: *Česká literatura od 90. let XIX. století do roku 1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957.
- Černušák, Gracian; Nováček, Zdenko; Štědroň, Bohumír (eds.): *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý. Praha: Editio Supraphon, 1997.
- Čornej, Petr: *Lipanské ozvěny*. Praha: Nakladatelství H&H, 1995.
- Čornej, Petr: *Tajemství českých kronik*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2003.
- Dahlhaus, Carl: Die Symphonische Dichtung. In: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1989, s. 197 - 202.
- Dahlhaus, Carl: Dichtung und Symphonische Dichtung. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1982, roč. 39, č. 4., s. 237 – 244.
- Dahlhaus, Carl: Programm-Musik und Ideenkunstwerk. In: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1989, s. 302 - 309.
- Doubravová, Jarmila: Sound and Structure in Josef Suk's Zrání. In: *International Revue of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1977, roč. 8, č. 1, s. 73 – 87.
- Efmertová, Marcela C.: *České země v letech 1848 – 1918*. Praha: Nakladatelství Libri, 1998.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Symphonische Dichtung. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1982, roč. 39, č. 4, s. 223 - 233.
- Finischer, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 1998 a 2006.
- Fojtík, Pavel (ed.): *Historie městské hromadné dopravy v Praze*. Praha: Dopravní podnik hlavního města Prahy, 2005.
- Fojtík, Pavel; Prošek, František: *Sto let pražských elektrických drah*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 1991.
- Fukač, Jiří; Macek, Petr; Vysloužil, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.

Gabrielová, Jarmila: Die Orchestrationstechnik Josef Suks. In: *Prager Musikleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Lang: Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2000, s. 39 - 59.

Gabrielová, Jarmila: Prag als Musikstadt im 19. Jahrhundert. Schwerpunkte und Desiderata bisheriger und künftiger Forschung. In: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Band 1. Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Lipsko: Gudrun Schröder Verlag, 2011, s. 223 – 234.

Haas, Felix (ed.): *Architektura 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

Hájek, Josef (ed.): *Staletá Praha*. Praha: Národní památkový ústav, 2011.

Helfert, Vladimír: Koncerty. In: *Novina*, 1912, roč. 5, č. 5., s. 157.

Helfert, Vladimír: XIX: „Boží bojovníci“ v české hudbě 19. století. In: *O Smetanovi (Soubor statí a článků)*. Praha: Hudební matice, 1950, s. 136 - 154.

Hlavačka, Milan: *Jubilejní výstava 1891*. Praha: Techkom, 1991.

Hlobil, Emil: O Josefu Sukovi. In: *Hudební rozhledy*, 1974, roč. 27, č. 1, s. 34 - 35.

Horyna, Martin: *Otakar Jeremiáš. Personální bibliografie*. České Budějovice: Státní vědecká knihovna, 1988.

Hrůza, Jiří (ed.): *Pražská asanace*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 1993.

Chvála, Emanuel: Divadlo a hudba. In: *Národní politika*, 1905, roč. 23, č. 88, s. 7.

Janáček, Josef: *Malé dějiny Prahy*. Praha: Panorama, 1983.

Janeček, Karel: *Harmonie rozborem*. Praha: Editio Supraphon, 1982.

Janeček, Karel: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

Janeček, Karel: *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

Janeček, Karel: *Tektonika. Nauka o skladbě staveb*. Praha, Bratislava: Editio Supraphon, 1968.

Jelínková, Táňa: Pražští primátoři (1784–1993). In: *Pražský sborník historický* 26, 1993, s. 103–137.

Jeřábek, Dušan: *Česká literatura od konce národního obrození do roku 1918*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 1994.

Jiráček, Karel Boleslav: Koncerty. In: *Smetana*, 1912, roč. 3., č. 6. – 7., s. 72.

Karbusický, Vladimír: Josef Suk a Gustav Mahler. In: *Opus Musicum*, 1990, roč. 22, č. 8, s. 245 - 251.

Koldau, Linda Maria: Monotonie und Dynamik: Tábor. In: *Die Moldau. Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“*. Kolín: Böhlau Verlag BmbH & Cie, 2007.

Kopecký, Jiří: Prague in 1895: A village in the city and production of Czech opera. In: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Band 1. Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Lipsko: Gudrun Schröder Verlag, 2011, s. 235 – 246.

Květ, Jan Miroslav: *Josef Suk*. Praha: Orbis, 1947.

Květ, Jan Miroslav: *Z paměti Českého kvarteta*. Praha: Edice Corona, 1936.

Lébl, Vladimír; Ludvová, Jitka: Dobové kořeny a souvislosti Mé vlasti. In: *Hudební věda*. Praha, 1981, roč. 18, č. 2, s. 99 – 141.

Ledvinka, Václav a kol.: *Dvě evropské metropole v běhu staletí. Praha – Vídeň*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2004.

Ludvová, Jitka: *Až k hořkému konci*. Praha: Divadelní ústav, 2012.

Lukeš, Zdeněk: *Praha moderní*. Praha: Paseka, 2012.

Malý, Jan; Wittlich, Petr: *Secesní Prahou – podoby stylu*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005.

Michel, Bernard: *Praha – město evropské avantgardy 1895 – 1928*. Praha: Argo, 2010.

Míka, Zdeněk: *Dějiny Prahy v datech*. Praha: Mladá Fronta, 1999.

Mrštík, Vilém: *Bestia triumphans*. Praha: Rozhledy, 1897.

- Nejedlý Zdeněk: Koncert Spolku českých žurnalistů. In: *Kritiky (Den 1907 – 1909)*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 136 – 138.
- Nejedlý, Zdeněk: „Můj“ případ. *K patologii české společnosti v republice*. Praha: Melantrich, 1919.
- Nouza, Zdeněk; Nový, Miroslav: *Josef Suk – Tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005.
- Novák, Arne: *Česká literatura a národní tradice*. Praha: Nakladatelství Blok, 1995.
- Očadlík, Mirko: *Tvůrce české národní hudby Bedřich Smetana*. Praha: Nakladatelství práce, 1945.
- Ottlová, Marta: Jiný svět hudby přelomu století. In: *Hudební věda*. Praha, 2000, roč. 37, č. 1 - 2, s. 77 – 86.
- Ottlová, Marta; Pospíšil, Milan: Český historismus a opera 19. století. Smetanova Libuše. In: *Uměnovědné studie III. Historické vědomí v českém umění 19. století*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze, 1981.
- Palacký, František: *Dějiny národu českého*. Díl III. Kniha 11 – 13. Praha: Odeon, 1968.
- Pekař, Josef: *O smyslu českých dějin*. Praha: Leda, 2013.
- Pešek, Jiří (ed.): *Documenta Pragensia XII. Pražské slavnosti a velké výstavy. Sborník příspěvků z konferencí Archivu hlavního města Prahy 1989 a 1991*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 1995.
- Plavec, Josef: *Profily českých hudebníků. O. Jeremiáš*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.
- Poche, Emanuel (ed.): *Praha národního probuzení*. Praha: Panorama, 1980.
- Polák, Ondřej; Státníková, Pavla: *Starou Prahou Václava Jansy*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 2008.
- Prahl, Roman; Šámal, Petr: *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*. Praha: Gallery, 2012.

- Rak, Jiří: *Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy*. Praha: Nakladatelství H&H, 1994.
- Reichmann, Jan: Koncerty. In: *Smetana*, 1907, roč. 2, č. 4, s. 48.
- Reittererová, Vlasta: Josef Suk. In: *Harmonie*, 2004, č. 1, s. 20 – 21.
- Ripellino, Angelo Maria: *Magická Praha*. Praha: Odeon, 1992.
- Sádecký, Zdeněk: Josef Suk, velký pokračovatel v díle klasiků české hudby. In: *Hudební rozhledy*. Praha: 1954, roč. 7, č. 1, s. 11 - 22.
- Sádecký, Zdeněk: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966.
- Sadie, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londýn: Macmillian Publishers Limited, 1980.
- Schnierer, Miloš: Roviny sukovského poznání. In: *Opus Musicum*, 1985, roč. 17, č. 5, s. 239 - 243.
- Smetana, Robert, ed.: *Dějiny české hudební kultury 1890 - 1945*. Díl I: 1890 – 1918. Praha: Academia, 1972.
- Suk, Josef (uspořádal Jan Miroslav Květ): *Živá slova Josefa Suka*. Praha: Topičova edice, 1946.
- Suk, Josef (uspořádal Jan Miroslav Květ): *Život a dílo, studie a vzpomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1935.
- Suk, Josef: *Letní dojmy. Tři skladby pro klavír*. Partitura. Praha, Lipsko: Mojmir Urbánek, 1924.
- Suk, Josef: *Praga. Symfonická báseň pro velký orchestr*. Partitura. Redaktor Jan Hanuš. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.
- Suk, Josef: *Praga. Symfonická báseň. Op. 26. Klavírní výtah na 4 ruce od skladatele*. Partitura. Praha: Mojmir Urbánek, 1905.
- Svobodová, Marie (ed.): *Dopisy nejbližším/Josef Suk*. Praha: Editio Supraphon, 1976.

- Svobodová, Marie (ed.): Památce Mistra Suka. In: *Hudební rozhledy*, 1974, roč. 27, č. 2, s. 49 – 51.
- Šmahel, František: *Idea národa v husitských Čechách*. České Budějovice: Růže, 1971.
- Šochman, Martin: *Bedřich Smetana: symfonická báseň „Tábor“*. Bakalářská práce. Praha: Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, 2011.
- Šourek, Otakar: *Dvořákovy skladby orchestrální. II. Skladby programní*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1946.
- Šourek, Otakar: *Koncerty*. In: *Smetana*, 1906, roč. 1, č. 1, s. 6.
- Štěpán, Václav: *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.
- Ther, Philipp: *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin*. Praha: Dokořán, 2008.
- Vačkář, Václav: *Dvojí cesta*. In: *Dalibor*, 1919, roč. 36, č. 1, s. 3 – 5.
- Veselý, Richard: *Josefa Suka „Radúz a Mahulena“ a „Pod Jabloní“*. K vydání klavírních výtahů. In: *Hudební revue*, 1912 - 1913, roč. 6, č. 8, s. 446 – 450.
- Vichra, Jan: *„Stavba Obecního domu v dokumentech Archivu hl. města Prahy“*. In: *Documenta Pragensia XV*. Praha: Scriptorium, 1997, s. 255 - 290.
- Vlček, Tomáš: *Praha 1900*. Panorama: Praha, 1986.
- Vojtěšková, Jana (ed.): *Josef Suk. Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005.
- Vojtíšek, Václav: *O vývoji samosprávy pražských měst*. Praha: Důchody obce hlavního města Prahy, 1927.
- Volek, Jaroslav: *Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka*. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Panton: Praha, 1988, s. 243 – 255.
- Vomáčka, Boleslav: *Josef Suk. Nástin života a díla*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922.
- Vratislavský, Jan: *České kvarteto*. Praha: Editio Supraphon, 1984.
- Zítek, Ota: *Česká filharmonie*. In: *Hudební revue*, 1918, roč. 11, č. 10, s. 420.