

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Hudební věda

Disertační práce

Mgr. Petra Kolátorová

Serenáda E dur op. 22 (B 52) a *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44
(B 77) Antonína Dvořáka v kontextu hudebního druhu orchestrální
serenády 2. poloviny 19. století

Serenade E major Op. 22 (B 52) and *Serenade for Wind Instruments* Op. 44
(B 77) of Antonín Dvořák in Context of Musical Genre of the Orchestral
Serenade of the 2nd 19th Century

Vedoucí práce:

prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

2018

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Abstrakt:

Předložená práce se zabývá *Serenádou* E dur op. 22 (B 52) a *Serenádou pro dechové nástroje* op. 44 (B 77) Antonína Dvořáka z hlediska hudebního druhu orchestrální serenády. Přinesla odpovědi na otázky týkající se vlivu a významu Dvořákových *Serenád* mezi *Serenádami* svých současníků, místa tohoto druhu mezi ostatními hudebními druhy a otázky reflexe dobové hudební kritiky. Analýza obou děl a jejich komparace s vybranými díly ukázaly, jak se očekávání tohoto druhu promítalo v kompozičních prostředcích a postupech obou Dvořákových *Serenád*. Skladatel v obou *Serenádách* vystihnul všechny významové roviny tohoto hudebního druhu, jimiž byla ušlechtilá jednoduchost, oscilace druhu mezi komorní a orchestrální hudbou, mezi uměleckým a spíše zábavným charakterem hudby, návaznost na původní serenády a historii druhu a vytvořil díla, která v některých ohledech předznamenala další vývoj (neoklasicismus).

Abstract:

Thesis dealt with the *Serenade* E major Op. 22 (B 52) and the *Serenade for Wind Instruments* Op. 44 (B 77) of Antonín Dvořák in the view of the musical genre of the orchestral serenade. It answered the question of influence and meaning of the Dvořák's *Serenades* among *Serenades* of his contemporaries, the question of place of this genre among the other musical genres and the question of reflection of music criticism at that time. Analysis of both works and their comparison with the selected works showed the way how the expectation of this genre reflected in the compositional ways and methods of both Dvořák's *Serenades*. The composer in his *Serenades* depicted all layers of meaning of this genre as was such a noble simplicity, oscillation of the genre between chambre and orchestral music, between artistic or rather entertaining character of music, continuity of original serenades and history of the genre. Dvořák had created the works which in certain aspects foreshadowed near future (neoclassicism).

Klíčová slova: Antonín Dvořák, Serenáda E dur op. 22, Serenáda pro dechové nástroje op. 44, orchestrální serenáda, hudební druh, hudební analýza, komparace s vybranými díly, hudební kritika, vazba k minulosti, pražské interpretační zázemí

Keywords: Antonín Dvořák, Serenade E major Op. 22, Serenade for Wind Instruments Op. 44, Orchestral Serenade, Musical Genre, Music Analysis, Comparison with the Selected Works, Music Criticism, Relation to the Past, Background of Musical Interpretation in Prague

Obsah

I. Úvod.....	6
II. Pojem „serenáda“ – stav bádání – serenády jako společenské události tehdejšího života.....	9
II. 1 K pojmu „serenáda“.....	9
II. 2 Stručný vhléd do stavu bádání.....	10
II. 3. Serenády jako slavnostní události v životě 19. století.....	12
III. Orchestrální serenáda 19. století a její místo mezi tehdejšími hudebními druhy.....	16
III. 1 Úvod.....	16
III. 2 Orchestrální serenáda mimo ideové proudy hudebních druhů symfonické a komorní hudby .	17
III. 3. Hudební minulost v nové přítomnosti: vztah k tradici hudebního druhu orchestrální serenády přítomný v <i>Serenádách</i> 2. poloviny 19. století.....	22
III. 4 Odkaz klasického Adagia v pomalých větách dobových <i>Serenád</i>	27
IV. Antonín Dvořák: <i>Serenáda</i> E dur op. 22 B 52.....	32
IV. 1 Geneze díla.....	32
IV. 2 Okolnosti vydání.....	33
IV. 3 Recepce.....	36
V. Antonín Dvořák: <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44 B 77.....	41
V. 1 Geneze díla.....	41
V. 2 Okolnosti vydání.....	44
V. 3 Recepce.....	47
V. 4 Pražské interpretační zázemí.....	53
VI. <i>Serenády</i> op. 22 a op. 44 z pohledu hudební analýzy se zřetelem k hudebnímu druhu serenády	56
VI. 1 Úvod.....	56
VI. 2 Stav bádání: východiska dosavadních analýz Dvořákových instrumentálních děl ve vztahu k Dvořákovým <i>Serenádám</i>	57
VI. 3 Analýza <i>Serenády</i> E dur op. 22.....	59
I. Moderato.....	59
II. Tempo di Valse.....	64
III. Scherzo. Vivace.....	70
IV. Larghetto.....	75
V. Finale. Allegro vivace.....	80
VI. 4 Komparace <i>Serenády</i> E dur op. 22 A. Dvořáka a <i>Serenády</i> D dur op. 9 R. Fuchse.....	89
VI. 5 Analýza <i>Serenády</i> pro dechové nástroje op. 44.....	99
I. Moderato quasi Marcia.....	99
II. Menuetto.....	105
III. Andante con moto.....	109

IV. Allegro molto	109
VII. 6 Komparace třetích vět <i>Serenády pro dechové nástroje</i> op. 44 A. Dvořáka a <i>Serenády</i> B dur W. A. Mozarta K 361 (370a).....	115
VI. 7 „Slovanská“ <i>Serenáda</i> z pohledu analýzy.....	133
VII. Ohlasy orchestrálních serenád v dobové hudební kritice.....	138
VII. 1 Hledání místa a významu orchestrální serenády mezi tehdejšími druhy v dobové hudební kritice.....	138
VII. 2 Serenády prostředkované jako obrazy	148
VII. 3 Spojení hudby, poezie a malířství v dobové reflexi tehdejších <i>Serenád</i>	151
VIII. Kontext Dvořákových <i>Serenád</i> : významné orchestrální serenády druhé poloviny 19. století Dvořákových současníků	154
VIII. 1 Úvod	154
VIII. 2 Johannes Brahms	156
VIII. 3 Ignaz Brüll	167
VIII. 4 Robert Volkmann	170
VIII. 5 Salomon Jadassohn.....	174
VIII. 6 Georg Henschel	179
VIII. 7 Robert Fuchs.....	181
VIII. 8 Petr Iljič Čajkovskij	183
VIII. 9 Richard Strauss.....	185
VIII. 10 Edward Elgar	186
VIII. 11 Josef Suk.....	188
VIII. 12 Vítězslav Novák	190
VIII. 13 Závěr.....	192
IX. Hudební druhy příbuzné serenádám: <i>Suity</i> a <i>Nokturna</i> v Dvořákově díle	194
IX. 1 <i>Tři Nokturna</i> B 31 a <i>Nokturno</i> op. 40 B 47.....	194
IX. 2 <i>Česká suita</i> op. 39 B 93.....	196
IX. 3 <i>Suita</i> A dur op. 98 B 190 jako završení příbuzného hudebního druhu v Dvořákově zralém díle	199
X. Závěr.....	209
Soupis literatury	215
Monografie, studie, edice	215
Recenze	222
Soupis příkladů.....	228
Soupis tabulek	231

Úvod

Serenáda E dur op. 22 (B 52) a *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44 (B 77)¹ Antonína Dvořáka mají své nezastupitelné místo v Dvořákově díle a jeho kompozičním vývoji. Vznikly v sedmdesátých letech 19. století, tedy v době, kdy se skladatel etabloval na domácí scéně a záhy dosáhl mezinárodního věhlasu.

Předmětem této práce je zodpovědět následující otázky. Jaké místo měly obě Dvořákovy kompozice mezi tehdejšími orchestrálními serenádami? Jak navázaly obě díla na tradici hudebního druhu orchestrální serenády a nakolik se tato tradice promítala i do *Serenád* jiných skladatelů. Co přispělo k jejich vzniku? Ovlivnily Dvořákovy *Serenády* i jiná podobná díla? Jak byly obě *Serenády* přijímány a jakou měly odezvu v hudební kritice? Mnohem širší je pak otázka po kontextu hudebního druhu: táže se na hudební druh orchestrální serenády jako takový.

Použité metody zkoumání tématu zahrnují analýzu kompozičních prostředků se zřetelem ke kontextu hudebního druhu, dále heuristiku a interpretaci pramenů a literatury s přihlédnutím k dobové recepci a komparaci vybraných děl.

Na jedné straně bylo třeba se vyrovnat s velkým množstvím dnes neznámých (či méně známých) děl příslušného druhu včetně dobových recenzí a na druhé straně s poměrně omezenými a selektivními informacemi nabytými z dostupné literatury k tomuto tématu. Dosavadní literatura sice reflektovala, že v 19. století vznikaly orchestrální serenády, avšak prezentovala je často jako pouhý sled či výčet nejznámějších děl. Existují komparativní studie² dvou děl, ale bez hlubšího kontextu tohoto druhu. K Brahmsovým *Serenádám* se v posledním desetiletí objevily dvě větší studie³, které otevírají některé otázky ohledně vývoje serenády jako hudebního druhu a jeho hudebně-estetických i dobově kulturních vazeb. Na tyto studie jsem tedy navázala a promýšlela jejich otázky a východiska v souvislosti s oběma *Serenádami* A. Dvořáka. Vhled do dobového kontextu komplikuje nedostatečná znalost dnes

¹ Užíváme v textu i další zaužívané modifikace názvů obou skladeb, jako smyčcová *Serenáda*, dechová *Serenáda*, nebo *Serenáda* op. 22/44.

² KOHLHASE, Thomas: *Die Streichserenaden von Dvořák und Čajkovskij*, in: Čajkovskij-Studien 2, Mainz 1996, s. 219–220.

³ VAILLANCOURT, Michael: „*Sinfonie—Serenade*“ and the Politics of Genre, *The Journal of Musicology* 26, č. 3 (léto 2009), s. 379–403; VAILLANCOURT, Michael: *Brahms and the Historical Sublime*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46 (červen 2015), č. 1, s. 73–94.

méně známých autorů (Robert Volkmann, Robert Fuchs, Ignaz Brüll, Salomon Jadassohn), kteří v druhé a třetí třetině 19. století komponovali *Serenády* a jejichž skladby byly přinejmenším v středoevropském kulturním okruhu úspěšně prováděny. S tímto nedostatkem v podobě omezeného počtu pramenů a literatury bylo nutné se vyrovnat a je možné, že budoucí lepší zpracování hudebního odkazu těchto skladatelů koriguje závěry této práce. Nezastupitelné místo v předkládané práci mají analýzy obou *Serenád* a jejich porovnání s jejich vybranými vzory. Cílem analýz je najít kompoziční prostředky a postupy volené s ohledem k hudebnímu druhu orchestrální serenády. Analýzy ve svých východiscích reflektují dobová očekávání spojená se serenádami.

* * *

Předložená práce se sestává celkem z deseti oddílů. Po úvodovém oddílu je druhý oddíl členěný do třech podkapitol. První podkapitola je zaměřená na původ pojmu „serenáda“. V druhé podkapitole lze najít stručný stav bádání koncentrovaný na zásadní slovníková hesla – další (zpravidla dílčí) literatura k tématu je pojednána a zhodnocena v rámci dalších oddílů práce. Konečně ve třetí podkapitole je nastín společenské role serenád v životě měst či venkova. Všechny tyto problémy jsou pojaty stručně a v hlavních liniích tak, aby uvedly a nasměrovaly téma práce.

Jak předznamenává název této práce, třetí oddíl je věnován orchestrální serenádě jako hudebnímu druhu. K lepšímu pochopení serenády jako svébytného druhu slouží konfrontace s ideovými proudy vázanými k jiným významným hudebním druhům (symfonické či komorní hudbě). Další podkapitoly se zabývají tradicí druhu a vztahu k minulému coby nedílné tradici tohoto druhu. Vyústěním této linie je podkapitola o významu klasického Adagia.

V následujících dvou oddílech (IV a V) jsou představeny obě Dvořákovy *Serenády* op. 22 a op. 44 a s nimi klíčové události jako je jejich vznik, vydání a provádění. V případě *Serenády pro dechové nástroje* op. 44 je tato struktura doplněna o podkapitolu o vynikajících pražských interpretech, kteří svými výkony dotvářeli dojem z díla a napomohli k jeho úspěchu.

Šestý oddíl je analytický. Obsahuje analýzy zacílené k pochopení obou děl na pozadí hudebního druhu, dále komparace se skladbami, z nichž vycházely, či jimiž byly inspirovány. Poslední podkapitola reflektuje označení *Serenády* op. 44 jako „slovanské“, jak ji dle

korespondence jeho přátel označil sám skladatel, v souladu s očekáváním tehdejší české dobové kritiky.

Sedmý oddíl se váže k ohlasům v dobové hudební kritice. Není zúžen pouze na Dvořákovy *Serenády*, ale mapuje náhledy na druh orchestrální serenády od šedesátých let 19. století. Podkapitoly v osmém oddíle představují vybraná díla a autory, kteří měli blízko Dvořákovi či Brahmovi. Kritéria výběru jsou podrobněji pojednána v úvodu oddílu VIII. Předposlední oddíl připomíná Dvořákova druhově příbuzná díla, jimiž byly *Nokturna* a *Suity*.

* * *

Poděkování za trpělivost a podporu při psaní této práce patří zejména mé rodině. Vedoucí této práce prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc. děkuji za její čas a kritický vhled. Velké díky patří mým kolegyním a kolegům z Kabinetu hudební historie Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i. Za cenné připomínky a postřehy vděčím zejména Mgr. Ludmile Šmídové, Ph.D, za podnětné prostředí Mgr. Janu Kachlíkovi, Ph.D, PhDr. Pavlu Kordíkovi, Ph.D, Mgr. Ondřeji Maňourovi, Mgr. Markétě Kratochvílové, Ph.D, PhDr. Janu Pirnerovi a dalším.

II. Pojem „serenáda“ – stav bádání – serenády jako společenské události tehdejšího života

II. 1 K pojmu „serenáda“

Etymologie pojmu „serenáda“ je spojena se dvěma významovými poli. První z nich tvoří italské slovo „sera“ (večer), latinské „serus“ (pozdní). Druhý význam vychází z latinských slov „serenus“ a italského „sereno“ (jasný). Z literární teorie známe též pojem „serena“, který předcházela pozdější italské serenádě.⁴ Serenáda je hudebním pozdravem milované či vážené osobě, který zazněl před jejím domem kolem deváté hodiny večerní, je tedy pevně svázána s konkrétním účelem a spjatá s daným časovým úsekem dne a s daným místem. Představuje večerní venkovní hudební produkci, při níž zpěvák zveřejňuje svou osobní výpověď o lásce (úctě) k dané osobě. Původní serenády prováděl zpěvák za doprovodu loutny či mandolíny, k přenesení na operní jeviště docházelo již od počátkem 17. století ve Francii (jako součást *Ballets de cour*) a v Itálii, ať už pod názvem serenáda (nebo pod jiným názvem) či nikoliv.

Instrumentální serenáda 19. století již nezněla venku pod okny milované osoby za doprovodu loutny (ač serenády jako venkovní produkce byly provozovány nadále), ale byla nově provozována i v koncertním sále. Skladatelé a jejich posluchači však vycházeli ze společné tradice a společné představy vážící se k tomuto pojmu. Večer jako doba, kdy se den chýlí ke konci, se pojí s představou milostného vyznání a lásky. Vztah ke slovu „večer“ a jeho významu se odráží rovněž v synonymech pojmu „serenáda“, které byly požívány v německém jazyce v 17. a 18. století: *Abend Ständchen*, *Abend Music*.⁵ Výraz *Ständchen* neboli „zastaveníčko“ je v němčině dodnes platným synonymem pro serenádu. Toto slovo neodkazuje přímo k večeru (tedy určitému momentu dne), ale míří přímo k dané akci –

⁴ KOVÁŘOVÁ, Zdena: *Serena*, in: Slovník literární teorie, Praha 1984, s. 342. Lyrický žánr poezie provensálských trubadúrů s motivem zakázané lásky (vdaná žena), zpravidla opakující na konci každého verše slovo „sera“ (večer). Předcházela italské serenádě (KOVÁŘOVÁ, Zdena: *Serenáda*, in: Slovník literární teorie, Praha 1984, s. 343), jež byla písňovým žánrem středověké italské poezie zpívané v noci, pod oknem milované osoby za doprovodu hudebních nástrojů.

⁵ SCHIPPERGES, Thomas: *Serenade – Serenata*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. vyd. (L.Finscher), sv. 8, 1998, s. 1307–1327.

zastavení se (před domem/dveřmi vyvolené osoby). Zmíněný italský pojem „sera“ (večer) a latinské „serus“ (pozdní) asociuje spíše tmu než „jasno“, tedy význam, který je vlastní pojmu „serenus“. Významové pole projasnění lze spatřit v odhalení, zveřejnění lásky či úcty. Hudební pozdrav intimního charakteru se odehrává před dveřmi určené osoby a sdílí jej i ostatní. Toto odhalení osobního vyznání v podobě večerní hudební produkce povyšuje daný moment na slavnostní.

Vývoj hudebního druhu orchestrální serenády, který je předmětem této práce, začal v 18. století. Leopold Mozart se v Rakousku a Bavorsku etabloval více než třiceti serenádami. Formální schémata jeho serenád vypadala zhruba takto: sonátové Allegro na úvod, dvě pomalé věty střídající se s dvěma až třemi menuety a závěrečné Presto/Allegro molto. Serenády W. A. Mozarta uváděné jako Finalmusik, byly prováděny na závěr akademického roku salcburské benediktinské univerzity, popř. vznikaly pro zvláštní příležitosti (k příležitosti svatby Elisabeth Haffner). Úzké sepětí s jinými orchestrálními druhy demonstruje Mozartova úprava/redakce K204 v čtyřvětou symfonii, či převzetí sólových vět K320 a vytvoření *Sinfonia concertante* (Burghtheater, 23. března 1783). Jako vedlejší větev lze označit serenády jako součást pozdějších operních děl. Zde se objevují ve vysoce stylizované podobě jakýchsi večerních zastaveníček, zahradních slavností.⁶ Tímto způsobem vstupovaly do povědomí posluchačů i skladatelů a připomínaly odkaz původních serenád s jejich významem venkovního zastaveníčka.

II. 2 Stručný vhled do stavu bádání

Pojem „serenáda“ zahrnuje množinu rozmanitých hudebních kompozic různého obsazení, rozsahu, formového rozvrhu a rozličné úrovně. Slovníková hesla – *The New Grove of Music and Musicians* (dále NGrove) a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (dále MGG) se liší v první řadě a na první pohled právě zařazením jednoho či dvou hesel pro serenádový typus. Zatímco autoři prvně jmenovaného slovníku rozdělili jako dvě samostatná hesla pojmy „Serenade“ a „Serenata“⁷, Thomas Schipperges⁸ (MGG) předložil vyčerpávající

⁶ G. Paisiello – *Barbiere di Siviglia* 1776/7, W. A. Mozart – *Don Giovanni* 1787, *Così fan tutte* 1790, F. Halévy – *La Juive* 1835, G. Donizetti – *Don Pasquale* 1843, in: UNVERRICHT, Hubert/ EISEN, Cliff: *Serenade*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vyd. Ed. Stanley Sadie, sv. 23, London 2001, s. 112–113.

⁷ UNVERRICHT, Hubert/ EISEN, Cliff: *Serenade*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vyd. Ed. Stanley Sadie, sv. 23, London 2001, s. 112–113.

pojedenání o genezi a historii sdruženou pod jedním heslem: “Serenade – Serenata”. Uvedená slovníková hesla tak ukazují, že lze vysledovat dvě velké vývojové větve s příbuznými názvy: „serenata“ – podobná kantátě⁹ a „serenáda“ vyvíjející se z madrigalových kompozic 16. století po tradici instrumentální serenády v rakouském a jihoněmeckém prostoru v polovině 18. století. Vývoj druhé „větve“ označené pojmem “Serenade” vzešel z dominujících vokálních kompozic na konci 16. století a dospěl k čistě instrumentálním formám na přelomu 17. a 18. století. Jak již vystihl Riemann ve svém slovníku – z počátku převládá v klasicismu obsazení pro dechové nástroje (a popř. violoncello a kontrabas), později dominuje serenáda pro smyčcové nástroje. Dechová divertimenta směřovala ve svém dalším vývoji spíše ke komorní hudbě, sólové serenády k triím.

Slovníkové heslo v NGrove je ve srovnání s heslem v MGG poměrně skrovné. K struktuře a formě orchestrálních *Serenád* autoři hesla poznamenali, že se podobají symfoniím či suitám a originálních řešení se dočkaly až ve století dvacátém. Následovně uvedli zredukovaný výčet autorů a děl; výběr byl redukován na koncertně frekventovaná díla současnosti. Z uvedených osmi jmen reprezentují českou hudbu dvě jména – A. Dvořák a J. Suk. Hlubší pohled a pokus o klasifikaci dobových *Serenád* přineslo heslo v MGG i vzhledem k většímu rozsahu hesla ve srovnání s heslem v NGrove. T. Shipperges (MGG) věnoval první odstavce Brahmsovým dvěma *Serenádám* s jejich stručnou charakteristikou (návaznost *Serenády* D dur, op. 11 na ideji symfonie a vazbu na model komorní dechové serenády v případě *Serenády* A dur, op. 16). Jako novou, zcela jinou koncepci spočívající v oživení suitové tradice uvedl Shipperges *Serenády* R. Volkmana (1815–1883), odvolal se na Volkmannovu korespondenci („neues Genre“) a shledal Volkmannovy *Serenády* specifické v sentimentálně-melancholické náladě a elegickém zvuku smyčcového orchestru. Odstavce o *Serenádách* R. Volkmana v návaznosti na J. Brahmsa působí jako předěl či zcela nová etapa, což je diskutabilní. Další oddíl zahrnul *Serenády* R. Fuchse (1847–1927) „Muster der Gattung“ a mezi nejpopulárnější zástupce tohoto druhu jmenoval *Serenády* A. Dvořáka, dále P. I. Čajkovského. Další tři oddíly shrnuli kvantitativní nárůst v posledních dvou desetiletích 19. století s výčtem autorů *Serenád*, dále skladby s vyššími ambicemi v symfonické dimenzi a méně homogenní skupinu *Serenád* s různými obsazeními (pro větší či menší orchestr, pro

⁸ SCHIPPERGES, Thomas: *Serenade – Serenata*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd. (L.Finscher), sv. 8, 1998, s. 1307–1327.

⁹ „A dramatic cantata, normally celebratory or eulogistic, for two or more singers with orchestra.“, in: UNVERRICHT, Hubert/ EISEN, Cliff: *Serenade*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vyd. Ed. Stanley Sadie, sv. 23, London 2001, s. 113; „Die Serenata in gesellschaftigen Funktionalität als dramatische Kantate und eine „Art von kleiner Oper“ in 17. und 18. Jahrhundert.“, in: SCHIPPERGES, Thomas: *Serenade – Serenata*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd. (L. Finscher), sv. 8, 1998, s. 1310.

dechové nástroje, s různými formovými koncepty). T. Shipperges (MGG) podal vyčerpávající výčet autorů *Serenád* a snažil se též o jejich utřídění. Zhodnocení tohoto hesla je věnován prostor v závěru této práce (viz kapitola X. Závěr).

II. 3. Serenády jako slavnostní události v životě 19. století¹⁰

V dobovém celostátním¹¹ i místním tisku¹², jak v Praze, tak i v jiných českých městech vycházely v sledovaném úseku 70. let 19. století (doba vzniku Dvořákových *Serenád*) pravidelně zprávy o serenádách jako venkovních hudebních produkcích věnovaných význačnějším osobám (starosta, přednosta železniční stanice, vlivný šlechtic). V oznámení o připravované či provedené serenádě se většinou o podobě těchto hudebních produkcí nedozvíme, zmínky se týkají vokálních produkcí (sbory), v případě výše postavené osoby prováděly hudbu vojenské kapely. Zprávy v tisku dokládají, že serenády jako hudební zastavenička tehdy „žily“ ve svém původní podobě. Hudebním zastaveničkem vítali Karla Bendla po návratu z ciziny jeho kolegové a příznivci. Je otázka, nakolik však tyto produkce souvisely s uměleckou orchestrální serenádou.

Dvořákovský badatel Klaus Döge uvedl ve své monografii¹³ s odkazem na další literaturu, že během pobytu ve Zlonicích provozoval Antonín Dvořák serenády na tamějším zámečku u hraběte Kinského, dle J. M. Květa¹⁴ hrál o poutích a posvíceních. V době, kdy přišel malý Antonín do Zlonic, patřilo panství Vilemíně Elisabetě kněžně Kinské (roz. hraběnka z Colloredo-Mansfeldu (1804–1871), která se roku 1825 vdala za Rudolfa Kinského. V devadesátých letech 20. století byla objevena rozsáhlá hudební sbírka knihovny

¹⁰ Ačkoliv serenády jako venkovní produkce byly v 19. století prováděny a jak víme z dobového tisku i označovány jako „serenády“, nebyly tyto společenské události zatím odborně zmapovány. Viz následující titul, v němž nejsou zmíněny: LENDEROVÁ Milena – JIRÁNEK Tomáš – MACKOVÁ Marie: *Z dějin každodennosti. Život v 19. století*. Praha 2013.

¹¹ Návštěva císaře v Brandýse nad Labem (9. září 1874), k jeho počtě večer byla oznámena serenáda a regata na Labi., viz *Die Presse* 27 (7. září 1874), č. 245, s. 3; Serenáda pod okny byla plánována při návštěvě Otto von Bismarcka v Bad Kissingen (Bavorsko) po neúspěšném atentátu na jeho osobu, viz *Tages-Post* 10 (15. července 1874), č. 159, s. 3.

¹² V Praze byly serenády spojeny často s lampionovým průvodem, např. oslava svátku vrchního poštovního rady – *Prager Abendblatt* (13. června 1874), č. 136, s. 3; *Znaimer Wochenblatt* 26 (12. června 1875), č. 24, s. 3, 8.

¹³ DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty* (přel. Hana Medková, rev. Jan Kachlík), 2. přepracované a dolněné vydání 1997, Vyšehrad Praha 2013, s. 44; DÖGE, Klaus: *Dvořák. Leben. Werke. Dokumente*. Mainz 1991, s. 43–44.

¹⁴ KVĚT, J. M.: *Mládí Antonína Dvořáka*, Praha 1943, s. 63.

Kinských, kterou zpracovala E. Bastlová.¹⁵ Procházení dochovaných kompozic ve sbírce, které by přicházely v úvahu v souvislosti s Dvořákovým dětstvím a jeho hudebními počátky a možným provozováním na zámku ukázalo, že jsou zde instrumentální skladby pro dechovou harmonii. Autoři českého původu nedominují, ale jejich kompozice jsou unikátní: Maškova *Modlitba ke svatbě Vilemíny a Rudolfa*, 12. května 1825 u sv. Mikuláše, *Brautgesang* Tadeáše Palme (krásnolipský učitel). Dále jsou zde uloženy taneční skladby k pobavení z pera Jana Chmelíka, Johanna Josefa Drátky, Josefa Ferdinanda Jedličky, Josefa Manschingera a Antonína Volánka.¹⁶ Nelze s určitostí zjistit, co tehdy Dvořák v Liehmannově kapele hrál, můžeme jen spekulovat nad dochovanými hudebními materiály ve Zlonicích do roku 1856.¹⁷ Obsazení duchovních skladeb je různé, avšak lze jmenovat nástroje, které se objevují: kromě smyčců (většinou kvartet), klarinety, klariny, tympány a horny, o něco méně často flétna, hoboje, fagoty, ojediněle trombony. Ze světských skladeb Liehmannových do roku 1856 jsou tu různé polky, čtverylka, úprava Mozartovy *Kouzelné flétny* a *Smuteční pochod* (1841)¹⁸. Obsazení Liehmannovy kapely podle B. Kalenského¹⁹ bylo: smyčce, klarinet B, klarinet Es, lesní roh, pozoun a trubka (trumpeta). Pokud jde o skladby určené desítičlenné dechové harmonii, dochoval se „Todten – Marsch“²⁰ a z pozdějších Liehmannových skladeb po odchodu A. Dvořáka vyniká svatební „kantáta“ ke svatbě své dcery Terezie.²¹

Vzpomínku na tuto dobu a zážitky pak patrně Dvořák promítl do druhého dějství opery *Jakobín* op. 84, v němž starý učitel Benda jako ztělesnění českého kantora nacvičuje s dětmi *Serenádu* na oslavu příjezdu nového pána. V postavě Bendy můžeme vidět Dvořákova učitele Antonína Liehmann a v postavě Terinky jeho dceru – údajnou první

¹⁵ BASTLOVÁ, Eliška: *Collectio operum musicalium quae in bibliotheca Kinsky adservantur*, In: *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series vol. VIII*, Praha 2013.

¹⁶ Dokládá památníkový zápis a gratulační karta s Dvořákovým rukopisem. Uloženo v Památníku Antonína Dvořáka ve Zlonicích.

¹⁷ Z duchovních skladeb jsou to mše Albína Maška, Josefa Eyblera, J. Haydna, J. N. Vitáska, W. A. Mozarta, L. Cherubiniho, Vodrhánka, Josefa Gleisnera, Roberta Führera, různé Litanie anonyma (asi Lohelius), J. K. Vaňhala, Kajetána Vogla, J. N. Škroupa, J. K. Schniedermayera, offertoria L. Cherubiniho, W. A. Mozarta, Antonia Diabelliho, Václava Pichla, Josefa Krejčího, Františka Gregory, *Requiem* f moll Karla Boršického, nešpory F. X. Brixioho, Graduál in A Františka Lablera, *Veni sancte Spiritus* J. A. Koželuha, nespočet různých druhů duchovních skladeb od anonymních autorů.

¹⁸ Výčet se týká dochovaných skladeb před rokem 1856 a skladeb s obsazením pro více nástrojů (nejsou uvedeny klavírní a varhanní skladby nebo pro zpěv s klavírem či varhany). Vycházíme z inventáře Památníku Antonína Dvořáka ve Zlonicích. Poděkování patří zdejším pracovníkům Ing. J. Tůmové a Mgr. J. Tůmovi.

¹⁹ KALENSKÝ, Boleslav: *Antonín Dvořák: jeho mládí, příhody a vývoj k usamostatnění*, in: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě, Praha 1912.

²⁰ Rukopisné hlasy k uvedené skladbě datované 1854 jsou uloženy pod signaturou XXIX D 281 v Českém muzeu hudby.

²¹ KVĚT, J. M.: *Mládí Antonína Dvořáka*, Praha 1943, s. 56, 58: „Svatební kantátou beze slov pro desíthlasou dechovou harmonii nazval Liehmann onu skladbu pro svatbu své dcery Terezie ve Vojkově, zachovanou v úpravě klavírní...“

Dvořákovu lásku. V tomto případě jde o součást většího díla, nikoliv samostatnou kompozici a serenáda zde představuje stylizovanou scénu (viz kapitola II. 1 K pojmu „serenáda“). Je příznačné, že se v textu libreta jeho autorka hlásí k Mozartovu odkazu.²²

* * *

Následující odstavce patří pohledu na život a atmosféru metropole Rakouska-Uherska. Vídeň byla v historii hudebního druhu serenády důležitá díky Mozartovu odkazu jeho *Serenád*. Dalším důvodem bylo působení německému skladateli J. Brahmsse, který se zasloužil o nové oživení tohoto druhu v 2. polovině 19. století svými dvěma *Serenádami* D dur op. 11 a A dur op. 16. Obě skladby byly ve Vídni dobře přijaty. Posledním, avšak neméně důležitým důvodem, byla skutečnost, že A. Dvořák zasazoval provedení svých *Serenád* ve Vídni a počítal tedy s tamější tradicí druhu a naladěním hudební kritiky.

Renomovaný rakouský muzikolog Otto Biba a znalec tehdejšího vídeňského života se domnívá, že Brahms přesídlil do Vídně, aby hledal tradici a kořeny. Ve své studii k významu J. Brahmsse v hudebním životě města Vídeň odkazuje na Brahmsovy dopisy Juliu Otto Grimmovi, v nichž Brahms v souvislosti s přesídlením do Vídně sděluje příteli, že může pít víno tam, kde ho pil sám Beethoven. Pokud jde o Franze Schuberta, ten jakoby ve městě dosud žil.

„Wien bedeutete für Brahms also die Begegnung mit der Tradition, die Möglichkeit zur Besinnung auf Wurzeln der Musik an sich und weniger der eigenen Musik.“²³

„Stará, dobrá“ Vídeň tedy pro něj představovala sepětí s tradicí, vnímal a účastnil se tehdejšího každodenního měšťanského života.²⁴

²² úryvek z 2. dějství opery *Jakobín* (libreto M. Červinková-Riegrová):

„Už radostí se rozplývám;
však musím věru přiznat sám:
ta serenáda se mi podařila,
že Mozartu k hanbě by nesloužila,
je klasická to muzika!
Až průvod půjde kolem hradu,
my zapějeme tu serenádu.“

²³ BIBA, Otto: *Brahms und das Wiener Musikleben in seiner Zeit*, in: Johannes Brahms: Quellen–Text–Rezeption–Interpretation. Internationaler Brahms Kongreß, Hamburg 1997, s. 59.

²⁴ BIBA, Otto: *Brahms und das Wiener Musikleben in seiner Zeit...*, s. 65:
...“seine letztendlich ständige Wohnung in Wien nicht in einem dieser neuen Straßenzüge gesucht hat, sondern in einem Viertel, das bis zu seinem Tod im Stadtbild noch ganz den biedermeierlichen Charakter, bewahrt hatte,

Nepřímá souvislost vyplývá z výpovědi recenzenta hudebního periodika *Allgemeine Musikalische Zeitung*²⁵, který v roce 1863 rekapituloval dosavadní Brahmovu tvorbu a ocenil, že skladatel našel jakousi střední cestu ve srovnání s dřívějšími, bombastickými a excentrickými díly nebo s příliš populárními díly. Populární styl, kterým si chtěl Brahms získat širší okruh publika, byl dle recenzenta vlastní právě *Serenádám*.

Přední hudební osobnost tehdejší Vídně – Eduard Hanslick – uvedl recenzi pozdní vídeňské premiéry (1901) Dvořákovy *Serenády* op. 44 vzpomínkou na Vídeň osmnáctého století, v níž zněly serenády na ulicích.

*„Auch in den Städten war's noch gemüthlicher; zu Haydn's und Mozart's Zeiten erklangen Nachts die Straßen und Plätze in Wien von sanften Huldigungsmusiken, welche das Namenfest der Angebeteten oder, wenn der Liebhaber Raison verstand, Ihrer gestrengen Mama feirten.“*²⁶

Eduard Hanslick tedy vnímal serenádu jako druh pevně spjatý s každodenním životem staré Vídně. Hanslickův nostalgický pohled na „starou Vídeň“ je bezpochyby značně idealizovaný“.

wo die Spitzhacken allerdings bald nach 1897 tätig geworden sind, und in einem Haus, wo – wieder mag es Zufall sein oder nicht – einst Josef Lanner gewohnt hatte.“

²⁵ VAILLANCOURT, Michael: *Brahms and the Historical Sublime*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 46 (červen 2015), č. 1, s. 78: Allgemeine Musikalische Zeitung 37 (září 1863), s. 625.

²⁶ HANSLICK, Eduard: *Feuilleton*, Neue Freie Presse (5. března 1901), č. 13121, s. 1.

III. Orchesterální serenáda 19. století a její místo mezi tehdejšími hudebními druhy

III. 1 Úvod

Carl Dahlhaus v úvodu své obsáhlé kapitoly k problematice hudebních druhů v 19. století poukázal na odlišný charakter pojmu „druh“ v hudbě ve srovnání s přírodními vědami. Hudební druh není podle Dahlhause vymezen svým původem, tak, jak je tomu v přírodních vědách, nýbrž vychází z tradice, s níž je více či méně spjat.²⁷ Dahlhaus však nazíral stav vědění v přírodních vědách etablované na sklonku 18. století a proto dospěl k tomuto ostrému vzájemnému vymezení druhů v hudbě vůči přírodním vědám. Způsob a míra určenosti hudebních děl prostřednictvím druhů jsou dějinně proměnné a nelze je nazírat bez dějin jejich působení. Přiřazení děl k jednotlivým druhům není jednoznačné. Hudební druhy se prolínají, neboť není závazně stanoveno, podle jakých kritérií je řadit. Je pak těžké rozhodnout, zda souhrn znaků vystačí na konstituování druhu, který dílo dějinně zobrazuje. Lze rozlišit smyčcový kvartet od divertimenta pouze na základě obsazení, nebo je nutné brát v potaz také formové schéma a estetickou výpověď? Pokud nepřihlédneme ke kontextu, v němž hudební díla vznikala, zůstává stanovení jednotlivých druhů abstraktní a ahistorické.²⁸

Hierarchie hudebních druhů v 19. století byla pod vlivem estetiky spjaté s literaturou. Nejvyšším a vrcholným žánrem bylo drama. Analogicky k němu byla tedy i symfonie vnímána jako vrcholný žánr instrumentální hudby, tehdejší skladatele ovlivnilo tzv. paradigma *Eroicy*.

Pokud jde o teoretickou reflexi hudebního druhu divertimenta²⁹ na počátku 19. století, slovníkové heslo v lexikonu Heinricha Christopa Kocha vystihuje zcela jiné postavení

²⁷ DAHLHAUS, Carl: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Erste Folge*. Bern 1973, s. 840: „Eine musikalische Gattung ist, im Unterschied zu einer biologischen, keine „Naturform“, durch die das einzelne Gebilde vom Ursprung her unentrinnbar geprägt ist, sondern eine Tradition, mit der es deutlicher oder schwächer zusammenhängt und von der er sich zu emanzipieren vermag.“

²⁸ *Ibidem*, s. 855.

²⁹ V tomto slovníku (KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon. A–Z*, Frankfurt am Main, 1802, s. 440–441) není heslo „Serenade“, pouze „Divertimento“. Divertimenta patřila k serenádovému typu – v 18. století nebyl jednotný název pro skladby, divertimenta byla často vlastně serenádami pro dechové nástroje, viz BRÜSTLE, Christa: *Mozarts Cassationen, Serenaden und Divertimenti. Aspekte ihrer Terminologie, Funktion und Stilistik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 65 (2008), sešit 2, s. 85–102.

uvedeného druhu: dle hesla nejsou různorodé věty ani polyfonicky, ani jinak vypracovány, jako je tomu u sonáty. Nemají víceméně žádný charakter, jsou jen tónomalbami pro potěchu ucha.³⁰ Autor studie³¹ – Carl Dahlhaus si klade otázku, zda stála divertimentová tradice v pozadí Brahmsova *Sextetu* op. 18. J. Brahms mohl navázat na divertimentovou tradici v případě *Sextetu* op. 18, aniž by vnímal jednoduchost divertimenta jako jeho svébytnou dokonalost, ale spíše jako přípravnou fázi, či rudimentárnější podobu smyčcového kvartetu, jako se tomu stalo v případě jeho dvou *Serenád* (Dahlhaus je zde označil za předstupně Brahmsových pozdějších rozsáhlejších instrumentálních děl).

Výše zmíněný výťah ze studie o hudebních druzích s postřehy týkajícími se divertimenta otevírá zásadní otázky předkládané práce. Jedním z cílů práce je zpřesnit, jaké místo měla orchestrální serenáda mezi dobovými hudebními druhy. Zmíněné narážky na odlišnosti mezi hudebními druhy symfonie a divertimenta, Kochovo charakterizování divertimenta na začátku století totiž odpovídá dobovým recenzím *Serenád* v druhé polovině 19. století. V recenzích se objevovaly odkazy na hudbu předchozího období, recenzenti si cenili radostných myšlenek, odklonu od monumentality, vystihnutí nálady spojené s podvečerními dostaveníčky.

III. 2 Orchestrální serenáda mimo ideové proudy hudebních druhů symfonické a komorní hudby

Lze zodpovědět otázku, jaký význam měla orchestrální serenáda mezi tehdejšími hudebními druhy? Alespoň částečnou odpověď na tuto otázku lze přinést prostřednictvím vymezení druhu serenády vůči ostatním hudebním druhům, zejména široce reflektované symfonii a komorní hudbě. Související dobová hlediska a polemiky nad pojmy autonomní hudba či pohled na hudební druhy jako společenský fenomén jsou nedílnou součástí hledání odpovědi na výše uvedenou otázku.

Inspirativními badatelskými pracemi jsou dvě následující studie dotýkající se tehdejšího vídeňského života, do jehož tradic a atmosféry přispěl svými díly i A. Dvořák.

³⁰ KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. A–Z, Frankfurt am Main, 1802, s. 440–441).

³¹ DAHLHAUS, Carl: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Erste Folge. Bern 1973, s. 855.

Blízká tématu této kapitoly je studie³² japonského badatele H. Yoshidy³³ zaměřená na vývoj Hanslickovy estetické koncepce na základě proměňujících se politických a společenských okolností. Yoshida ve své studii předložil interpretaci Hanslickova ideového vývoje od pražských, „romantických“ počátků v kroužku Davidovců a proměnu jeho postojů po otřesném revolučním zážitku z vídeňských ulic v roce 1848. Autor shledal proměnu Hanslickových názorů na základě politického a sociálního pozadí tehdejší Vídně (předtím Prahy). Tuto proměnu reflektoval sám Hanslick, protože do pozdějších výborů svých kritik³⁴ záměrně nevkládá své rané kritiky. Podle Yoshidy Hanslick svou ideu autonomní hudby rozvinul až po roce 1848 a tato idea byla spjatá se specifickou, mnohonárodnostní vídeňskou společností. Vycházel z představy, že instrumentální hudba dokáže oslovit všechny bez ohledu na národnost. Problematickou oblastí studie je snaha stejnou měrou posuzovat Hanslickovy estetické názory prezentované formou jeho několikrát vydaného spisu „Vom Musikalisch Schönen“ s neúprosně běžícím, každodenním provozem hudebních kritik v denících. Yoshida ve své jinak podnětné studii dostatečně neodlišil Hanslickovo teoretické hudebně-estetické dílo a jeho publicistickou činnost – obě činnosti předpokládaly jiné cíle, jiné čtenáře, jinou náročnost a slovník.

Zasadíme-li do tohoto kontextu způsob, jakým Hanslick psal ve svých kritikách o dobových *Serenádách*, mizí zcela jakékoliv černobílé vymezení (polaritu autonomní/absolutní a programní hudby): Hanslick evidentně vítal tento druh (lze zdůvodnit, že v něm viděl příklad autonomní, ryze instrumentální hudby), ale volil k jeho představení a popisu poetická, romantická slova. Můžeme předpokládat specifické místo druhu orchestrální serenády, v níž se přirozeně mísily obě tendence – idea autonomní hudby a romantická stylizace původu druhu.

K sociologickým aspektům jednotlivých druhů hudby 19. století a atmosféře a situaci ve Vídni se vyjádřila kanadská badatelka Margaret Notley ve své studii³⁵, v úvodu autorka předložila názory mnoha hudebních osobností. Hudební druh symfonie nahlédla jako

³² YOSHIDA, Hiroshi: *Eduard Hanslick and the Idea of Public in Musical Culture: Towards a Socio—Political Context of Formalistic Aesthetics*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 32, č. 2 (prosinec 2001), s. 179–199.

³³ Dlouholetými zájmy japonského badatele H. Yoshidy byla estetická koncepce E. Hanslicka a pojetí německví a hudby.

³⁴ HANSLICK, Eduard: *Aus dem Concertsaal: Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870.

³⁵ NOTLEY, Margaret: *Volkconcerte in Vienna and Late Nineteenth—Century Ideology of the Symphony*, *Journal of the American Musicological Society* 50, č. 2/3 (léto—podzim 1997), 421–453.

společenský fenomén. Symfonie je podle badatelky úzce svázaná s vývojem vídeňské společnosti, zcela konkrétně s rozvojem veřejných koncertů. Měla být chórem mas, byla určena pro více posluchačů nežli uzavřená komorní společnost vybraných lidí. Sama autorka studie však upozornila na nízkou přístupnost výše zmíněných veřejných koncertů: koncerty se konaly nepravidelně a vstupenky byly pro tzv. střední třídu příliš drahé. Uvedené ideje spjaté se symfonií se tedy spíše než od každodenní reality odvíjely spíše jako polemiky v hudebně publicistické rovině a za svůj základ si braly Beethovenův odkaz.

„Soupeři“ na poli hudebního druhu symfonie ve Vídni byli Johannes Brahms a Anton Bruckner a spor jejich příznivců byl politicky podbarven: Brahms měl za sebou podporu liberálního, levicového tábora, zatímco Brucknera obhajovali spíše pravicoví voliči.³⁶ Po roce 1880 byla hudební Vídeň rozdělená na dva tábory kvůli brutálnímu odsudku A. Brucknera hudebními kritiky E. Hanslickem a G. Dömpkem. Latentně šlo o spor, zda je přední inspirace a invence či racionální propracovanost. Brahms byl odborníky hodnocen pro umělecky vypracovaná díla a kritizován pro nedostatky v melodii, které činily jeho díla nepřístupná širšímu publiku. Kritizován byl za to, že je introvert a neoslovil svými symfoniemi dav lidí. Politická krize se ve Vídni prohloubila v roce 1886–87 po premiéře jeho komorních děl, kdy se objevily sarkasmy na Židy (Hanslick propaguje židovskou hudbu), mezi židovskými autory je vyjmenován Brahms.³⁷ Brahms byl dle autorky studie vázán na liberální elitní intelektualismus (motivicko-tématická propracovanost, komorní hudba, reflexe estetické zkušenosti). Lidoví („Völkisch“) iracionalisté vyznávali diametrálně odlišnou pozici: melodickou invenci, symfonický styl a hlavně přímý emocionální účinek hudby na

³⁶ Široký liberální proud spojené německé levice (s postupně modifikovanými názvy tohoto uskupení jako „Vereingte Linke“, „Vereingte deutsche Linke, „Klub der Linken“) v období zhruba 60.–90. let 19. století tvořily v Rakousko-Uhersku politické strany jako Deutsche Verfassungspartei (německá ústavní strana; hanlivě přezdívaní jako „ústaváci“), Deutschliberale Partei, Deutsche Fortschrittspartei. Otto Urban pojmenoval tyto spolupracující strany jako po volbách v roce 1873 jako *provládní ústavověrnou většinu včetně staroněmců a mladoněmců s podporou hlasů bloku ústavověrného velkostatku* (viz URBAN, Otto: *Česká společnost 1848–1918. Praha 1982, s. 297*). Od konce sedmdesátých let 19. století liberální proud vyvíjel a začaly uvnitř něj mj. převažovat více národnostní aspekty. *Mluvčí poslanců říšské rady Georg von Schönerer v únoru 1882 v parlamentě pronesl: „My a já a moji straníci, my negravituje k Vídni, nýbrž všude tam, kde jsou Němci“* (viz URBAN, Otto: *Česká společnost 1848–1918. Praha 1982, s. 365*). Liberální proud postupně ztrácel na síle, jedním z důvodů byla skutečnost, že liberálové tvořili poměrně úzkou skupinu bohatších, vzdělaných obyvatel měst. Volební reformy (Taafeho 1882 a posléze Badeniho 1897) daly volební právo i nižším příjmovým vrstvám, které liberální ideje nesdílely. Destrukci liberálního antiklerikalismu a zpřístupnění politických privilegií nižším měšťanským vrstvám ovlivnil Karl Lueger v čele Křesťanské sociální strany. (Christlichsoziale Partei; viz BOYER, JOHN, W.: *Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement, 1848–1897*, University of Chicago Press 1981, s. 38). Parlamentní volby v březnu 1897 potvrdily předpokládaný rozpad německého liberálního tábora (viz URBAN, Otto: *Česká společnost 1848–1918. Praha 1982, s. 458*). Vlivný vídeňský deník Neue Freie Presse, do nějž pravidelně přispíval Eduard Hanslick svými recenzemi, patřil po dlouhou dobu právě liberálům.

³⁷ Uznání Brahmsa jako pravého Němce však přišlo brzy, na začátku 20. století (pomohlo mu to, že nebyl žid).

posluchače. Lze sledovat spojení mezi tím, co Dahlhaus nazval „druhý věk symfonie“ a přesunu k masové politice na sklonku 19. století. Nastíněný konflikt kulminoval roku 1897 (úmrtí J. Brahmsa) v podobě kolapsu vídeňského liberalismu po volbách.

Nabízí se tedy srovnání s hudebním druhem serenády i z tohoto sociologického pohledu: orchestrální serenáda neměla toto ideové zázemí, neměla oslovovat a formovat posluchače; zároveň však nepatřila k druhu komorní hudby s vybraným, hudebně vzdělaným posluchačem. Hans Paumgarten ve své recenzi³⁸ Brahmsovy *Serenády* D dur op. 11 vytknul skladbě její délku, která posluchače až nudila, přesto při podrobném popisu *Serenádu* (tehdy již více než dvacet let „starou“) velmi chválil. V samotném závěru této obsáhlé recenze se vyjádřil k Brahmsovu profilu, v němž vyzvedl Brahmsa jako tvůrce klenotů komorní hudby. Paumgarten se domníval, že Brahms dosáhl nejlepších výsledků, pokud ryze instrumentální hudbu doplnil zpěvem. K hudebnímu druhu symfonii přidal podobenství jakoby tichý a zasněný skladatel byl vytažen na tribunu lidu. Arnold Schönberg navázal v této linii na hudební logiku, později Alban Berg v polemice s Hansem Pfitznerem přejal jako zásadní estetickou otázku „inspirované invence“ či racionální propracovanosti.³⁹

Obě výše zmíněné studie představují muzikologické práce sledující hudební druhy v průniku s obory sociologie a politologie, což je legitimní pohled a proud v rámci oboru. V tomto zdánlivě širším pohledu může dojít ke zjednodušení a zploštění. Jistě nelze nazírat Brahmsův tvůrčí vývoj jen jako výslednici společenského dění, v Brahmsově hudbě lze též najít přímý emocionální účinek a „lidovost“, záleží spíše na konkrétních dílech. Je však zřejmé a nutné počítat se skutečností, že některé soudy o dílech byly politicky motivované a ovlivňovaly jejich další osudy. Paralela společenského, politického a hudebního vývoje má své opodstatnění a je třeba s ní počítat – víme⁴⁰, že politická situace ve Vídni ovlivnila též přijetí či spíše nepřijetí Dvořákových děl včetně *Serenád*.⁴¹

S vytyčenými liniemi, které měly své zázemí v politickém dění své doby, se druh orchestrální serenády mýjel. Shodná byla snaha o přijetí publikem, o melodickou invenci. Jiné však bylo zakotvení tohoto druhu v hudbě předcházejícího století, které vnášelo tón nostalgie,

³⁸ PAUMGARTEN, Hans: *Feuilleton*, Wiener Zeitung (10. prosince 1882), č. 283, s. 6.

³⁹ NOTLEY Margaret: *Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth—Century Vienna*, 19th—Century Music 17, č. 2 (podzim 1993), 107—123.

⁴⁰ BRODBECK, David: *Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum*, Journal of the American Musicological Society, 60, č. 1 (jaro 2007), s. 71—132.

⁴¹ Početně užší vrstvou liberálně orientovaných, vzdělaných a majetných obyvatel měst a jejich vliv na vzestup komorní hudby v dnešním slova smyslu a postupně narůstající flak oslovit větší skupinu osob účinnějším (tzn. jednodušším a třeba i masovějším) hudebním počinem.

určité retrospektivy vyjádřené např. pastorálními nebo spíše antikvujícími prvky. Serenáda měla těšit prostřednictvím univerzální řeči instrumentální hudby tak, jak se etablovala v 18. století, neměla však posluchače vést, vzdělávat či burcovat. Pokud jde o linii kompoziční propracovanosti a struktury, je zjevné, že neměla být v popředí: ač detaily mnohých *Serenád* jsou vytříbené (tak, jak je tomu u smyčcových kvartetů či kvintetů), měly být kompoziční finesy integrovány tak, aby nevynikaly a nerušily celkové příjemné a nenáročné vyznění.

* * *

V Čechách v druhé třetině 19. století se neprobíhaly polemiky nad hudebními druhy a s nimi spojenými idejemi či fenomény. V hodnocení hudebních děl (a hudebních druhů) převládaly spíše ideje národní – „češství“⁴² spojené s požadavkem vyrovnat se a dostat předním evropským národům. Česko-německá rivalita byla v druhé polovině 19. století patrná v chodu hudebních institucí, nikoliv v osobních půtkách. Diskuze o směřování a nositelích pokroku české hudby krystalizovala pomaleji, v druhé polovině 19. století se týkala zejména opery (wagnerismů v Smetanových operách). Naplno vypukla až s dvořákovskými boji v desátých letech 20. století. I tyto boje měly svůj předobraz a ideové zázemí v německé hudební kultuře a stanovení pokrokových kritérií při hledání správného německví a jeho vůdčí role v evropské hudbě. Osobnosti tehdejší české hudební scény měly dobrý přehled o dění v Evropě, ale společnou snahou bylo propagovat českou hudbu bez selektivních měřítek.

Antonín Dvořák se neomezil na vybrané hudební druhy, ačkoliv ho mnozí jednoznačně zařadili podle jeho podporovatelů k Brahmsovi a Hanslickovi. Obě *Serenády* volbou druhu skutečně zapadají do světa Hanslickových recenzí, do „staré, dobré“ Vídně, do hudebního kroužku vídeňských autorů (mnohdy židovského původu, který jim byl později tolik vytýkán). Dobové recenze v českých periodících vyzdvihovaly českost a český ráz skladeb, aniž by blíže rozebrali, co tím míní. Míra „českosti“ souvisela s hodnotou díla. Proto nepřekvapí, že český ráz tvořil základ srovnání obou Dvořákových *Serenád*. Následující výňatky z recenzí se týkají premiéry *Serenády* op. 44, která zazněla v rámci prvního samostatného koncertu A. Dvořáka za jeho řízení dne 17. listopadu 1878 v Žofínském sále.

⁴² Tématu se v poslední době věnovala ve své disertaci Eva Branda, viz BRANDA, Eva: *Representations of Antonín Dvořák: A Study of his Music through the Lens of Late Nineteenth-Century Czech Criticism*, University of Toronto, 2014, 413 s.

„U porovnání se smyčcovou tato dechová serenáda má patrně ráz čestější, zejména v 2. větě, menuettu, avšak krásou myšlenek i důmyslnou fakturou obě jsou stejně zdařilými protiobrazy.“⁴³

„Serenáda (pro dechové nástroje) očekávána byla od obecnstva s ponětím mnohem určitějším, protože již má šťastnou starší sestru. Bylo by těžko rozhodovati o tom, která z nich, zdali smyčcová či dechová, učinila větší dojem, kdyby nová serenáda neměla jedné rozhodné přednosti: českého rázu. Vypsati ho nelze, ale kdo by ho necítil zvláště v prvních dvou větách a ve finale, nepozná ho nikdy.“⁴⁴

Dobová tuzemská recepce byla ovlivněna národní myšlenkou. Neznamená to samozřejmě, že tyto prvky nelze v obou *Serenádách* hledat. Ideologický tón však poněkud zastřel podstatu věci, kterou se snažíme analyticky postihnout v této práci (viz kapitola VI. 7 „Slovanská“ serenáda z pohledu analýzy).

III. 3. Hudební minulost v nové přítomnosti: vztah k tradici hudebního druhu orchestrální serenády přítomný v *Serenádách* 2. poloviny 19. století

Přemítání o starších formách a druzích hudby, jejich místě a požadovaných kvalitách v nové přítomnosti lze sledovat zpátky až ke jménu Ludwiga van Beethovena. Beethoven vyjádřil svůj názor na nový přístup k tzv. „starým formám“ na základě kritického vymezení k pojetí fugy jako školské, šablonovité formě:

„Heut zu Tage muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“⁴⁵

Srovnajme v tomto kontextu recenzi Eduarda Hanslicka k vídeňské premiéře Brahmsovy *Serenády* D dur, op. 11 (dne 7. prosince 1862). Obě Brahmsovy *Serenády* byly prvním významným počinem v tomto druhu v druhé polovině 19. století. S trochou nadsázky lze konstatovat, že Brahms znovuobjevil druh orchestrální serenády pro 19. století a jeho role

⁴³ *Koncert Dvořákův*, Pokrok (22. listopadu 1878), č. 284, s. 4.

⁴⁴ „Z“ [Vladimír Václav Zelený]: *Koncert A. Dvořáka*, Světozor 12 (22. listopadu 1878), č. 47, s. 586.

⁴⁵ K. Holz, dále Schering, s. 26, citace i předchozí komentář k estetice 18. století viz DAHLHAUS, Carl: *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: Archiv für Musikwissenschaft 23 (1966), seš. 2, s. 110–124.

je tedy v tomto směru klíčová. Hanslick tvrdil, že Brahms *Serenádou* nesledoval jen archeologické vzplanutí a snahu zrekonstruovat tuto starou formu, nýbrž mířil k poetickému obsahu.⁴⁶

Pohled na tento druh v dobové hudební publicistice doplní vhléd do uvažování jiného významného hudebního kritika Augusta Wilhelma Ambrose⁴⁷ (1816–1876), který psal pro *Wiener Zeitung* od roku 1872. Markéta Štědranská ve své studii⁴⁸ konfrontovala A. W. Ambrose a Ferdinanda Peter Graf Laurencina (rodák z Moravy) jako dva „antiformalisty“. Autorka si mj. kladla otázku, v čem se Ambros a Laurencin názorově rozcházel. Zjednodušeně lze říct, že se neshodli v otázce hudebního pokroku a ve vztahu vůči klasikům (W. A. Mozart, J. Haydn).

„The judgement on Brahms goes along with an appreciation of the classics Haydn and Mozart. Since Laurencin is accustomed to measuring the classics against the „spirito f modern music“, works such as Mozart’s piano concerto in C major (K. 503) or Franz Lachner suites embarrass him. Ambros admires in the former work the „fine embroidery of passages“ and rejoices over these „buried treasures“.

Vztah ke klasikům, souvisel i s pohledem na druh orchestrální serenády, který Ambros podal prostřednictvím recenze⁴⁹ premiéry Fuchsovy *Serenády* D dur op. 9 (1874). Ambros se k Fuchsově novince vyjádřil pochvalně, ač střízlivěji než Hanslick. Pozoruhodná jsou jeho slova vůči druhu jako takovému: serenáda je pro něj někde uprostřed či mezi symfonií a zábavnou hudbou a tento hudební druh je tak dobrým nápadem, který se má rozvíjet. Rovněž jeho poznámky vůči větší cyklické volnosti ve srovnání se symfonií jsou pro uvažování o druhu důležité.

⁴⁶ HANSLICK, Eduard: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*, Wien. 1870, s. 259: „Was Brahms zur „Serenade“ zurückgeführt, war gewiß nicht sowohl der archäologische Kitzel, eine alte Form zu restaurieren, als die wahlverwandte Hinneigung zu deren poetischem Inhalt.“

⁴⁷ Dřívejší oponent formalismu Eduarda Hanslicka a jeho zásadního počínu v hudební estetice *Vom musikalisch Schönen* (1854) shodou okolností též pocházel z Čech (oba v Praze začali kariéru jako hudební novináři). Názorová rozepře v oblasti hudební estetiky se mezi oběma aktéry zmírnila Hanslickovým přepracováním čtvrtého vydání výše jmenovaného spisu (1874).

⁴⁸ ŠTĚDRONSKÁ, Markéta: *A. W. Ambros and F. P. G. Laurencin: Two Antiformalistic Views on the Viennese Musical Life of the 1870a ?*, *Musicologica Austriaca* (13. listopadu 2015), viz <http://cs.wikipedia.org/> [cit. dne 16. března 2017].

⁴⁹ Viz oddíl této práce VII. Ohlasy orchestrálních serenád v dobové hudební kritice.

V souvislosti s orchestrálními serenádami tehdy známého skladatele R. Volkmana (1815–1883), z nichž první tři vešly do povědomí veřejnosti na přelomu šedesátých a začátku sedmdesátých let 19. století, charakterizoval jeho životopisec tyto *Serenády* jako staré formy prochnuté novým duchem:

*“Eine alte Form wird hier mit neuen Geiste erfüllt. Die Serenade Haydns und Mozarts war nur leichte Unterhaltungsmusik. Volkmann macht die Serenade zum charakteristischer Stimmungsbilder und rückt gleichzeitig die ursprüngliche Idee des Ständchens wieder mehr in der Vordergrund.”*⁵⁰

Na jiném místě této biografie nalezneme citaci z Volkmanovy korespondence se svým vydavatelem:

*“Ich hoffe, dass dieser genre, wie er (wenn auch nicht dem Rahmen nach) als etwas Neues auftritt und meine Erfindung ist, ein sehr dankbarer genannt werden wird.”*⁵¹

V nejnovější estetické literatuře spojil již jmenovaný M. Vaillancourt tvorbu a směřování J. Brahmsa na přelomu 50. a 60. let 19. století s termínem „Historical Sublime“⁵² (odkázal ve své studii na zásadní filozofická díla předešlé éry – např. spisy Immanuela Kanta⁵³). Termín „Sublime“ – „Das Erhabene“ lze přeložit jako vznešeno, cosi povznášejícího.⁵⁴

*„Reading him as a participant in a historically constructed sublime casts his investment in the past not only as part of mid-nineteenth-century musical aesthetics, but as an innovative response to the German’s public’s need for a shared cultural history, as well as a musical representation of liberalism in the so-called „New Era“.”*⁵⁵

⁵⁰ VOLKMANN, Hans: *Robert Volkmann*. Musiker–Biographien, sv. 33, Lipsko 1915, s. 65.

⁵¹ Ibidem.

⁵² CRANE, A. Susan: *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*. Ithaca 2000.

⁵³ KANT, Immanuel: *Kritik der Urtheiskraft und Beobachtungen über das Gefühle des Schönen und Erhabenen*. Lipsko 1838.

⁵⁴ Hudební kritik Selmar Bagge v roce 1858 charakterizoval německou hudební scénu obdobně jako politickou: dělil ji na skupinu progresivních, reakčních a na liberály; tzv. střední proud se pojil s liberálními politickými ideami. Tento tzv. střední proud byl nositelem onoho historického vědomí a úzce spjatý s výše pojednávaným estetickým termínem vznešenosti dějin (Historical Sublime). Klíčová otázka veřejné debaty v Německu v 50. a 60. letech 19. století byla sjednocení Německa vyplývající manifestace historického vědomí prostřednictvím obnovy a uchování kulturních památek.

⁵⁵ VAILLANCOURT, Michael: *Brahms and the Historical Sublime*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46 (červen 2015), č. 1, s. 73.

Tentýž kanadský muzikolog – M. Vaillancourt se věnoval též problematice druhu u Brahmsovy první *Serenády* D dur op. 11. Ve své studii⁵⁶ konstatoval, že J. Brahms reagoval kompozicí obou *Serenád* na tzv. novoněmeckou školu: *Serenáda* se podle autora studie vynořila jako odpověď na teorie radikálního modernismu poloviny 19. století.⁵⁷ Podle Vaillancourta tehdejší recenzenti chápali druh jako zakódovanou sbírku stylistických rysů, kterými skladatel stvrdil svou příslušnost k estetickému stanovisku. Brahmsovy orchestrální *Serenády* byly dle autora motivovány snahou potvrdit hodnoty tehdy již idealizovaného „vídeňského“ klasicismu a Brahms v nich uskutečnil metamorfózu z ryze funkčního druhu v druh určený pro koncertní podium, jeho úmyslem bylo postavit je vedle Beethovenových symfonií.

Vaillancourt tak vlastně navázal na dobové názory Adolfa Schubringa, který považoval Brahmsa za jakéhosi mediátora mezi tehdejšími hudebně estetickými extrémy.⁵⁸ Schubring reflektoval Brahmsovo rané období a upozornil na studijní pauzu, po které se Brahms vrátil k věčně čistým formám do svatých království klasiků.⁵⁹ Dokladem (jedním z mnoha⁶⁰) jsou vzpomínky koncertního mistra dvorní kapely v Detmoldu, který spojoval vznik *Serenád* s Brahmsovým detmoldským působením a poznamenal, že si Brahms nechal z Hamburku poslat partitury Haydnových symfonií.⁶¹

Walter Frisch, jenž se ve své studii zabýval Schubringovými texty, formuloval Schubringova slova a psal o novém neoklasicistním idiomu, který se poprvé objevil

⁵⁶ VAILLANCOURT, Michael: „*Sinfonie—Serenade*“, viz pozn. č. 3.

⁵⁷ Ibidem, s. 403: „*Heard through genre, the Serenade thus emerges as a pointed response to mid nineteenth-century theories of radical modernism.*“

Ibidem, s. 387: „*Brahms's embrace of an archaic genre such as the eighteenth-century orchestral serenade would serve his position as an opponent of the New Germans even more convincingly than the composition of a symphony, for it would emphasize both the composer's affinities with the previous century and his stature as a custodian of tradition.*“

⁵⁸ VAILLANCOURT, Michael: *Brahms and the Historical Sublime*, s. 78, viz poz. č. 3 a 55.

⁵⁹ SCHUBRING, Adolf: *Die Schumann'sche Schule IV. Johannes Brahms*, Neue Zeitschrift für Musik 56 (1862), s. 111.

⁶⁰ Dále je třeba vzít v úvahu, že Joseph Joachim poslal Brahmsovi již v dubnu 1858 Mozartovy *Serenády* pro dechové nástroje. Právě Mozartovy *Serenády* pro dechové nástroje mohly být inspirací pro *Serenádu* A dur op. 18, označenou mj. pro malý orchestr. Na rozdíl od předchozí *Serenády* D dur op. 11, tato byla od počátku a bez pochyb koncipována pro menší obsazení. Je zřejmé, že zde Brahms zúročil zkušenosti, které postupně získal v Detmoldu, zvláště v znalosti možností a limitů dechových nástrojů.

⁶¹ BARGHEER, Carl: *Erinnerungen an Johannes Brahms in Detmold 1857–1865*, Lippische Landesbibliothek Detmold, strojopis, převzato viz MUSGRAVE, Michael: *Einleitung*, in: Johannes Brahms. Serenaden. Nr. 1 D-Dur für grosses Orchester Opus 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester Opus 16, München 2006.

v *Serenádě* D dur, op. 11. Frischův termín „neoklasicistní idiom“ shrnuje uvedené a vědomé vazby na hudbu 18. století poměrně výstižně.⁶²

Rovněž v případě dechové *Serenády* op. 44 Antonína Dvořáka lze na základě analýzy i historických souvislostí (uvažovaná Dvořákova návštěva koncertu ve Vídni) uvažovat klasické vzory, konkrétně *Serenádu* B dur (tzv. *Gran partitu*) K 361/370a W. A. Mozarta (viz kapitola VII. 5 Komparace třetích vět *Serenády pro dechové nástroje* op. 44 A. Dvořáka a *Serenády* B dur W. A. Mozarta K361 (370a)). Ze skupiny orchestrálních serenád 19. století prokazuje tato Dvořákova dechová *Serenáda* ony neoklasicistní tendence snad v nejvyšší míře.

V *Serenádě* C dur op. 48 Petra Iljiče Čajkovského, která vznikla dva roky po Dvořákově druhé dechové *Serenádě* a více než dvacet let po Brahmsových *Serenádách*, lze též sledovat vědomé vazby k hudbě 18. století. K mozartovským vzorům se přihlásil sám skladatel v korespondenci s přítelkyní a mecenáškou Naděždou von Meck:

„Der erste Satz darf als ein Tribut für meine Mozartverehrung angesehen werden; er ist eine absichtliche Nachahmung seines Stils, und ich würde mich glücklich schätzen, wenn man fände, daß ich meinem Vorbild einigermaßen nahegekommen bin.“⁶³

V závěru této kapitoly zmíníme, že propojení s hudební minulostí se mohlo odehrát i prostřednictvím zvukové barvy a instrumentace (viz kapitola VII. 6 Komparace třetích vět *Serenády pro dechové nástroje* op. 44 A. Dvořáka a *Serenády* B dur W. A. Mozarta K 361 (370a)). Připomeňme instrumentační zvláštnost, že Dvořák předepsal basetový roh⁶⁴ pouze jedenkrát přípisem v autografu,⁶⁵ jímž určil basetový roh in F v alternaci k anglickému rohu a to do čtvrté věty – Romance – *České suity* op. 39.⁶⁶ Víme, že basetové rohy nebyly v dobových orchestrech v 19. století frekventované a že evokovaly hudbu minulosti (W. A. Mozart).

⁶²FRISCH, Walter: *Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century. Essays for Joseph Kerman*, 19th- Century Music 7 (3. dubna 1984), č. 3, s. 278.

⁶³Dopis adresovaný Naděždě von Meck ze dne 5. září 1881, citace viz FEDDERSEN, Peter: *Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation*, in: Čajkovskij-Studien, sv. 8, Mainz 2006, s. 41.

⁶⁴MELVILLE-MASON, Graham: *Dvořák and the Bassett Horn*, Czech Music. Journal of the Dvořák Society 13 (1987), č. 1, s. 5–8.

⁶⁵Národní knihovna v Praze, signatura 59 R 115.

⁶⁶*Česká suita* vznikla pouhý rok po *Serenádě*, op. 44, vzápětí po úspěšných pražských provedeních obou Dvořákových *Serenád* (1876, 1877, 1878), podle dochované skici se měla původně nazývat *Serenáda*.

III. 4 Odkaz klasického Adagia v pomalých větách dobových *Serenád*

Margaret Notley⁶⁷ ve své studii shromáždila a interpretovala dobovou literaturu k tématu klasického Adagia v komorní hudbě pozdního 19. století. Hned v úvodu připomněla názory Ludwiga Nohla, který se v roce 1885 vyjádřil k vývoji komorní hudby.⁶⁸ Adagia sonátových forem považoval za výdobytek a vrchol německého umění (vzorem byl jednoznačně L.v. Beethoven), dále se též zabýval díly R. Schumanna a F. Schuberta, ačkoliv byl přesvědčen, že pobeethovenovská tvorba není tolik ryzí a koncentrovaná jako ta klasická. Rovněž wagneriáni vyzdvihovali klasické Adagio nad jiné věty jakožto subjektivní, oduševnělou záležitost; pobeethovenovská díla hodnotili často jako neinspirovaný materialistický přístup ke komponování. Notley dále uvedla slova významného německého hudebního kritika Louise Ehlerta, který recenzoval Volkmannových šest kvartetů (objevily se 1868) a konstatoval, že jejich slabost spočívá v pomalých částech. Volkmann podle Ehlerta nedokázal napsat Andante v duchu Beethovena. Ehlert shodně s Nohlem upozornil, že napsat řádné Adagio uměl pouze R. Schumann, zatímco třeba Mendelssohn raději zvolil Andante. Mezi těmito větami je podle Ehlerta podstatný rozdíl. Čím pomaleji je téma předváděno, tím závažnější, podstatnější a koherentní musí být. Vzpomeňme, že L. Ehlert významně napomohl Dvořákovi svým vyjádřením k *Slovanským tancům* op. 46 a Dvořák mu věnoval svou *Serenádu* op. 44 (viz kapitola V. 2 Okolnosti vydání).

Od 18. století došlo k posunu vnímání, protože namísto původně upřednostňovaného velkolepého Allegra, se dostalo více pozornosti právě Adagiu. Adagio nemělo být nadále jen sentimentální a dojemné (dojemné Adagio se např. stalo v 18. st. oblíbeným topos v německé literatuře jako estetický symbol melancholického monologu a sentimentálních vyjádření lásky). A. B. Marx charakterizoval Adagio jako introspektivní pohled skladatele „kdo jsem“. Někteří spatřovali v Adagiu dokonce nejryzejší vyjádření intimnosti transcendence – Berlioz hovořil o „jiných, nadpozemských světech“ Beethovenových Adagií, Adagio z Beethovenovy Symfonie d moll op. 125 č. 9 bylo příkladem hudebního vznešena. V přímé souvislosti s hudebním vznešenem beethovenovských Adagií uvedla M. Notley ve své studii jako příklad Andante religioso ze Smyčcového kvartetu e moll B 19 A. Dvořáka.

⁶⁷ NOTLEY, Margaret: *Late-Nineteenth-Century Chamber Music and the Cult of the Classical Adagio*, 19th-Century Music, sešit 23, č. 1 (léto 1999), s. 33–61.

⁶⁸ NOHL, Ludwig: *Die geschichtliche Entwicklung der Kammermusik und ihre Bedeutung für den Musiker*, Braunschweig 1885.

U J. Brahmsa lze vysledovat, že mezi 1850 a 1860 převažují v jeho tvorbě mezi pomalými větami Adagia (na přelomu 50. a 60. let 19. století napsal obě *Serenády*), totéž pak v jeho pozdním díle. Brahms sdělil Joachimovi v roce 1873, že si opsal Adagio z jedné Haydnovy Symfonie s komentářem, že by stěží našel lepší nový případ nekonečné melodie. V padesátých letech se setkáme s komentáři k Adagiům v Brahmsových dopisech: Kláře Schumannové psal o pěti Haydnových kvartetech (zvláště Adagiích) jako o neuvěřitelně krásné hudbě⁶⁹, jindy⁷⁰ se svěřil, že má nejraději Adagio ze Symfonie C dur R. Schumanna – stejně jako Nohl a Ehlert viděl v Schumannovi jediného německého skladatele, který uměl *Adagio* napsat po velkém Beethovenovi. V lednu 1857 poslal Joachimovi svůj klavírní koncert d moll s povzdechem, zda jeho Adagio dosáhne úspěchu.⁷¹ Joseph Joachim se v tomto ohledu s Brahmssem shodoval a zastával podobné názory i mnohem později. Brahms vysvětloval příteli Theodoru Billrothovi⁷² krásu melodie na příkladu *Saraband* J. S. Bacha a vystižení nálady a sémantické integrace na básni „Über allen Gipfeln“ J. W. Goethea – na této básni demonstroval krásu metra, rýmů a považoval jej za krásné Adagio ve formě básně. Bezprostřední vztah fenoménu klasického Adagia⁷³ v 19. století a serenád představuje Brahmsův dopis adresovaný Kláře Schumannové, již zaslal svou *Serenádu* A dur op. 16 s komentářem, že se těší na její názor k Adagiu a doufal, že jej vysloví otevřeně.⁷⁴

Později též vynikající analytik Ernst Kurth⁷⁵ považoval Adagia za předchůdce fenoménu nekonečné melodie⁷⁶, protože vrcholí často na nepřízvučných dobách taktů a melodický proces převažuje nad strukturními body. Adagio je žánr, v němž dominuje melodická linka a monotematismus má v pomalých větách větší využití. V Adagiu non troppo *Serenády* A dur op. 16 a v některých jiných Adagiích svých děl užil Brahms zdánlivě podřízeného, služebného motivu (v op. 16 ostinátní figura), který se odehrává pod hlavním tematickým materiálem (ála passacaglia), ve střední části věty pracoval se sekvencemi.

⁶⁹ Brahmsův dopis adresovaný Kláře Schumannové ze dne 27. června 1855., viz *Clara Schumann-Johannes Brahms Briefe aus den Jahren 1853–1869*, ed. Berthold Litzmann, 2 vols. Leipzig 1927, s. 118–119.

⁷⁰ Brahmsův dopis adresovaný Kláře Schumannové ze dne 8. prosince 1855, viz *Clara Schumann...*, s. 160

⁷¹ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, I, Berlin 1908, s. 183.

⁷² *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, (ed. O. Gottlieb-Billroth), Berlín 1935, s. 473–474 v dopise z 16. listopadu 1893; s. 475–476 z dopisu 19. listopadu 1893.

⁷³ *Briefe von und an Josef Joachim* (vyd. Johannes Joachim und Andreas Moser). 3. sv., 1869–1907, Berlin 1913, s. 482: v dopise adresovaném synovci Heroldu Joachimovi z 10. května 1898 psal Brahms o Haydnových zbožných a fantastických Adagiech.

⁷⁴ *Schumann-Brahms Briefe*, I, s. 277.

⁷⁵ KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik und Ihre Krise in Wagners Tristan*, 3. vydání, Berlín 1923.

⁷⁶ Nekonečná melodie je mu příkladem smyslu energie, Kurth ji nazíral v širším záběru jako součást podstaty hudby, melodie pro něj byla především pohyb (Bewegung), viz HSU MENSTELL, Dolores: *Ernst Kurth and His Concept Music as Motion*, *Journal of Music Theory* 10 (jaro 1966), č. 1, s. 10.

Koncept rozvíjejících se variací (Schönbergův pojem) a nekonečné melodie jsou taktéž podstatné pro pochopení neobvyklé formy této druhé Brahmsovy *Serenády*, jíž je dle Notley konflikt mezi ABA' formou a sonátovou formou. Melodický proces střední části věty se jeví jako příliš dlouhý a pozvolný, než abychom jej vnímali jako součást sonátové formy, rovněž potenciální návratový díl (ABA') je v mnoha ohledech jiný. Notley (52) se v analýze dovolává Dahlhause, jenž rozvíjející variace a nekonečnou melodii považoval za propojené, protože oba mají co do činění s rozvíjením kontinuální smysluplnosti melodické linky. Badatelka dále upozornila na muzikologický problém, jak psát o melodii, o expresivitě a prožitku „hloubky“. Dle osobního vyznání badatelky melodický proces a struktura vystihuje *Adagio* mnohem víc než zvolená forma.

Rozlišování ve volbě označení *Adagio*, či *Andante* nebylo v tehdejší době konzistentní a pevně dané, sám Brahms občas měnil označení u verzí jednotlivých skladeb (*Andante/Andante un poco Adagio*). R. Fuchs nazval čtvrtou větu své první *Serenády* op. 9 *Adagio, con molto espressione*. Avšak čtvrtá, pomalá věta Dvořákovy první *Serenády* je označena názvem *Larghetto*. Je to mezistupeň mezi pomalým *Adagiem* a *Andantem* a konotace se v případě *Larghetta* vážou k šířce (znamená poněkud široce). Dvořák volbou tohoto názvu vystihnul charakter věty, kterou tvoří širokodechá melodie smyčců. Paradoxně pomalá věta druhé *Serenády*, kterou Dvořák nazval *Andante con moto* daleko více odpovídá v některých aspektech klasickému *Adagiu*. Ze vzpomínkové literatury je dobře znám Dvořákův komentář k *Adagiu* Beethovenovy Sonáty op. 106:

„Dvořák došed k adagiu, přešel rukou knihu, aby listy samočinně se neobracely, a pravil /stupňuje hlas/: „To je věc! To je hloubka ! To je propast !“ – a s citem a pochopením, které odpovídalo jeho slovům, začal hrát...“⁷⁷

Připomeňme recenzi Dvořákovy Symfonie D dur op. 60, v němž se recenzent k pomalé větě této symfonie vyjádřil ke skladatelovým *Adagiím*:

“Adagio – kdo zná Dvořákova Adagia, ví hned, co to slovo znamená – tklivě a při tom dramaticky (v střední části) rozpřádá z nevýslovně srdečného nápěvu celou osnovu důmyslně a s vytríbeným vkusem sestavených obrazů, jež krásou jako by se překonávati chtěly.

⁷⁷MICHL, Josef: *Z Dvořákovy školy*, Hudební revue (1911), s. 492.

Charakteristické jest, že hlavní slovo vedou tu nástroje dechové, které rozkošné toto číslo počínají a také zakončují“...⁷⁸

Vzpomeneme-li na analytické postřehy E. Kurtha o melodii klenoucí se přes přízvučné doby, dá se tato tendence vysledovat v tématu úvodní návratové třetí části věty druhé Dvořákovy *Serenády*. Analýza a následná komparace věty v kapitole ukazuje inspirační zdroj, jíž byla *Serenáda B dur K 361 (370a) W. A. Mozarta*. Obě pomalé věty Dvořákových *Serenád* v souladu s klasickým *Adagiem* zachovávají klidný průběh, evokují dojem nadčasovosti, obě jsou v tónině A dur. Jsou plny sentimentu neboli citu v původním slova smyslu, ale zcela prosty sentimentálnosti tak, jak postupně pojem nabyl až pejorativního významu (přecitlivělost apod.). Porovnáme-li analytické závěry M. Notley nad Brahmsovou druhou *Serenádou*, konstatujeme u Dvořáka využití synkopického ostináttního doprovodu též u druhé *Serenády*. V první smyčcové *Serenádě* od začátku zní pouze melodie za homofonního doprovodu; melodie se skládá z dvoutaktových volných sekvencí. V průběhu věty se podobně jako v dalších větách této *Serenády* objevuje jako dominantní prvek imitační tematická práce ve formě jednoduchého volného quasi kanonu, který přináší jednoduchým způsobem překrývání totožných či alespoň spřízněných melodických linek. Pozoruhodný je princip miniaturizace tematického materiálu prostřednictvím diminucí menších motivů, která evokuje ornamentální zdobení, např. pomalé věty Mozartových klavírních sonát vycházející primárně z odkazu italského pěvecké kultury. Střední části obou Dvořákových *Serenád* jsou kontrastní a dramatické – kontrast se odehrává i uvnitř dílu prostřednictvím rytmicky pregnantního staccatového motivu a táhlé melodie sestávající se z rozložených vzestupných a sestupných akordů. U první smyčcové *Serenády* je střední díl poměrně krátký a není motivicky spjatý s krajními díly. Pokud jde o formové zařazení, spíše bychom tuto větu první *Serenády* označili za formu ABA'. Návratový díl je prokomponováním prvního a pozoruhodné je zařazení reminiscence třetí věty *Serenády* ukryté v doprovodném pásmu. Pomalá věta dechové *Serenády* je motivicky integrální – střední díl rozvíjí a provádí část tématu – drobný motiv. V případě této věty lze hovořit o kombinaci ABA' formy a sonátové formy (viz analytické závěry M. Notley u Brahmsovy *Serenády* op. 16).

Antonín Dvořák znal beethovenská *Adagia* stejně dobře jako mozartovská. Snažil se o přehled v dobových estetických názorech, proto můžeme spekulovat nakolik výše uvedené

⁷⁸KRETZ., Frant.: *Z Brna*, Dalibor 5 (28. března 1883), č. 12, s. 118.

soudy o dobových Adagiích znal. Dedikace jeho *Serenády pro dechové nástroje* op. 44 německému hudebnímu kritikovi L. Ehlertovi nebyla náhodná nejen s ohledem na jeho dřívější podporu, Dvořák jistě zvažil své věnování i s ohledem na Ehlertovy hudebně-estetické názory. Jak dokládá korespondence, Brahms promýšlel pomalé věty obou svých *Serenád* s ohledem na klasické vzory. Skutečnost, že se o této Dvořákově *Serenádě* vyslovil J. Brahms velmi pochvalně, můžeme tedy promýšlet i z tohoto pohledu – můžeme se domnívat, že rovněž pomalá věta této Dvořákovy *Serenády* mohla ovlivnit Brahmsův soud.

IV. Antonín Dvořák: *Serenáda E dur op. 22 B 52*

IV. 1 Geneze díla

Rok 1875 byl pro Dvořáka jistým způsobem přelomový – důležitým mezníkem bylo získání stipendia od rakouské vlády. S tímto úspěchem souviselo nejen osvobození od existenčních starostí (v dubnu 1874 se manželům Dvořákovým narodil syn Otakar), ale též vytvoření cenných kontaktů v hudební Vídni, jež představovaly především dvě výrazné osobnosti – hudební kritik a estetik E. Hanslick a německý skladatel J. Brahms. Dva týdny poté, co Antonín Dvořák dokončil *Serenádu* op. 22, vyšlo oznámení v českém hudebním periodiku Dalibor:

„Antonín Dvořák, jeden z nejplodnějších skladatelův našich, dokončil a předložil nám k nahlédnutí mimo zajímavý cyklus charakteristických drobotin pro klavír překrásnou serenadu (E-dur) pro smyčcový orchestr sestávající z patero vět: [...]“⁷⁹

Dle datačních přípisů⁸⁰ v autografní partituře vznikla *Serenáda* op. 22 během pouhých jedenácti dnů na jaře roku 1875. Na první notové straně autografu vyznačil Dvořák „začato 3. máje 1875.“, na poslední notové straně autografu pak zaznamenal: „Dokončeno dne 14. máje 1875 v 10 hodin večer Antonín Dvořák“. K *Serenádě* op. 22 se nedochovala žádná skica, ačkoliv její existenci můžeme předpokládat.⁸¹

Vídeňské prostředí, v jehož čele byl jmenovaný Eduard Hanslick, druhu orchestrální serenády zjevně přálo. Je známo, že Dvořák vyjednával již v září roku 1875 provedení *Serenády* ve Vídni. Hanslickova slova vyřčená k vídeňské premiéře Brahmsovy *Serenády* D dur, op. 11⁸² definující hudební druh serenády jako „symfonii klidu a míru“ a oslava „čerstvé krve“⁸³ při premiéře první *Serenády* D dur, op. 9 rakouského skladatele Roberta Fuchse v

⁷⁹ Zprávy z Prahy a venkova, Dalibor 3 (29. května 1875), č. 15, s. 177.

⁸⁰ České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, Praha, inventární číslo S 76/1520.

⁸¹ Pro srovnání se u následující Dvořákovy *Serenády* op. 44 dochovaly dokonce dvě skici, viz pozn. č. 133 a 134.

⁸² HANSLICK, Eduard: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*, Wien 1870, s. 259.

⁸³ HANSLICK, Eduard: *Feuilleton*, Neue Freie Presse (18. listopadu 1874), č. 3675, s. 1–2.

listopadu roku 1874 (tedy půl roku před vznikem Dvořákovy smyčcové *Serenády*) dokládají příznivé klima vůči tomuto žánru. Právě tato Fuchsova první *Serenáda* (též smyčcová) se nabízí jako možný inspirační zdroj⁸⁴; poprvé tuto myšlenku vyslovil Dvořákův současník, český hudební kritik Emanuel Chvála.⁸⁵ Jeho slova nepřímo zesilují jeho vzpomínky na rozhovory a polemiky s Dvořákem, k nimž docházelo při jejich vzájemných ranních vycházkách Prahou.⁸⁶ *Serenádu* op. 22 následovala v Dvořákově tvorbě v lednu roku 1878 *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, tentokrát pro dechové nástroje s podporou smyčců. Na jaře 1879 skicoval opět *Serenádu*, z níž však záhy vykryštovala dnes známá *Česká suita* op. 39.

IV. 2 Okolnosti vydání

O vydání *Serenády* op. 22 se zasloužili nejdříve Dvořákovi přátelé z kruhu nejmladší české inteligence, jmenovitě hudební novinář, organizátor Václav Vladimír Zelený. Dochovaným svědectvím je zmínka ve vzpomínkové knize Libuše Bráfové, na kterou později upozornil Otakar Šourek.⁸⁷

*„R. 1877 v březnu, když byli naši u Zelených, přinesl V. V. Zelený na ukázkou dvě věty Serenády Dvořákovy, která se právě tiskla. Paní A. a sl. V. je přehrály a V. V. Zelený sbíral na dílo předplatitele.“*⁸⁸

Jednalo se o vydání čtyřruční klavírní verze u českého hudebního vydavatele Emanuela Starého. Z citace vyplývá, že se vydání uskutečnilo v březnu, popř. v dubnu roku 1877. Datum březen 1877 souvisí též s opětovným pražským provedením skladby nedlouho

⁸⁴ Analýza a komparace obou děl ukazuje četné shody v počtu, charakteru, rozsahu a řazení vět, viz kapitola

VI. 4 Komparace Serenády E dur op. 22 A. Dvořáka a Serenády D dur op. 9 R. Fuchse.

⁸⁵ CHVÁLA, Emanuel: *Symfonické skladby Dvořákovy*, in: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě. Praha 1912, s. 152.

⁸⁶ CHVÁLA, Emanuel: *Z mých pamětí*, kapitola *O Ant. Dvořákovi*, rkp., uloženo v Cz NM, signatura G 6467, s. 61–115.

⁸⁷ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Díl 1, 2. vyd., Praha 1922, s. 205; 3. vyd., Praha 1954, s. 232–237.

⁸⁸ BRÁFOVÁ, Libuše: *Rieger, Smetana a Dvořák*, Praha 1910, s. 33.

po její premiéře, která se uskutečnila v prosinci roku 1876. Koncert konaný dne 17. března 1877 byl první z cyklu tzv. Slovanských koncertů. O tento cyklus každoročních jarních koncertů se zasloužili právě V. V. Zelený spolu s pozdějším spolupracovníkem, upravovatelem Dvořákových skladeb a vynikajícím českým filologem Josefem Zubatým⁸⁹.

V listopadu 1878 vešel Dvořák do jednání s berlínským hudebním vydavatelstvím Bote & Bock. Z dopisu adresovaného uvedenou firmou Dvořákovi, datovaného dnem 12. listopadu 1878, vyplývá, že skladatel tuto nabídku inicioval sám. Obsahem dopisu byly úvahy, jak uspořádat věc vůči předchozímu českému vydavateli a to cestou odkoupení zbylého nákladu za přiměřenou cenu⁹⁰. Ke konkrétnímu návrhu došlo již za čtrnáct dnů. Zástupce firmy Bote & Bock – Hermann Wolff napsal dne 26. listopadu 1878 Dvořákovi a přiložil další dopis pro E. Starého.⁹¹ Zde nabídl českému vydavateli odkup zbylých přibližně sto exemplářů za 75 florinů s podmínkou, že si neponechá ani jeden exemplář či plotnu. Mezitím, nezávisle na zmíněném Wolfvově listu, dorazil do Berlína jiný Dvořákův dopis, v němž skladatel uvedl požadovanou sumu 100 marek za odkoupení. Následující den Wolff tento požadavek v dalším svém listě akceptoval⁹² a žádal Dvořáka, aby předchozí dopis Starému nepředával. V dopise ze dne 10. prosince 1878 informovala Dvořáka firma Bote & Bock o výši honoráře, který stanovila na 400 marek za *Serenádu*.⁹³

Důležitým dokladem vzájemné spolupráce vydavatelství a skladatele je však list ze dne 20. listopadu 1878:

*„Vážený pane, přál jste si udělat několik malých změn ve čtyřručním klavírním výtahu serenády tam, kde se ruce setkávají. Udejte nám laskavě snad obratem, na které stránce ve vydání pana Starého jsou tato zlepšení nutná nebo pošlete korektury, neboť naše vydání se už ryje.“*⁹⁴

Začátkem března 1879 přišel z vydavatelství list, ve kterém bylo Dvořákovi oznámeno, že hlasy budou v nejbližších dnech vyryty a asi za čtrnáct dnů vytištěny. Dvořák byl dotázán, k jakému termínu musejí být hlasy v jeho rukou, udělali by případně obtahy

⁸⁹ LÉBL, Vladimír – LUDVOVÁ, Jitka: *Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895*, Hudební věda 17 (1980), č. 2, s. 99–138; dále Petra KOLÁTOROVÁ: „*Naše pouť*“ *Svatojanské hudební akademie Spolku českých žurnalistů na pozadí proměn svatojanského kultu v letech 1878–1885*, Hudební věda 50 (2013), č. 3–4, s. 271–298.

⁹⁰ Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 109–110.

⁹¹ *Ibidem*, s. 112–113.

⁹² *Ibidem*, s. 115.

⁹³ *Ibidem*, s. 119.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 121.

z ploten. Pokud jde o partituru, vyjádřili nejistotu, zda ji stihnou vytisknout, v opačném případě by měl Dvořák k dispozici originální partituru.⁹⁵ Je možné, že se jednalo o koncert v Chrudimi (24. dubna 1879), kde Serenáda zazněla za Dvořákova řízení.

Přesné datum vydání není známo. Z dostupných pramenů a literatury lze usuzovat, že k vydání mohlo dojít v dubnu roku 1879. V květnu 1879 se objevila inzerce právě vydané *Serenády* v periodiku *Signale für die musikalische Welt*.⁹⁶ Ve vydání časopisu *Dalibor* ze dne 10. května 1879 se objevila inzerce vydání *Serenády* na zadní straně výtisku.⁹⁷ O tři týdny později v témž periodiku vyšla zpráva o vydání nových Dvořákových skladeb:

*„U firmy Bote & Bock vyšla první „Serenada“ Dvořákova pro smyčcový orchestr a sice v partituře, jednotlivých hlasech a klavírním výtahu pro 4 ruce... Boteovo vydání je však úplně nové, úpravné. – Ještě úpravnější jest vydání skladeb Dvořákových u Simrocka.“*⁹⁸

V květnu vyšla též podrobná recenze tohoto nového vydání v berlínském časopise *Neue Berliner Zeitung*. Recenzent analyzoval jednotlivé věty, text doplnil jejich incipity a *Serenádu* v rámci Dvořákovy tvorby vyzdvihl. Vymezoval se totiž vůči jednostranně slovanskému charakteru jiných Dvořákových skladeb. Dvořák dle něj následuje vzor Franze Schuberta, který je tím pravým vzorem, jak užití národních prvků ve větších formách.

*„Wo Dvořák dem Schubert'schen Verfahren folgt, bringt er hervorragend Schönes hervor und daher halten wir auch die Serenade für Streichorchester für eines seiner besten Werke.“*⁹⁹

Tato recenze byla otištěna v překladu v časopise *Dalibor* v červnu roku 1879.¹⁰⁰ V roce 1954 vyšla *Serenáda* op. 22 v rámci Souborného vydání děl Antonína Dvořáka.¹⁰¹ Jednalo se o kvalitní, spíše praktickou edici (celý projekt byl takto zamýšlen), která ponechala dostatek prostoru k dopracování a novému výkladu dalším editorům.

⁹⁵ Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 153.

⁹⁶ *Signale für die Musikalische Welt* (květen 1879), č. 34, s. 544; *Signale für die Musikalische Welt* (květen 1879), č. 35, s. 560; *Signale für die Musikalische Welt* (květen 1879), č. 36, s. 574.

⁹⁷ Uvedeno v rámci inzerce, *Dalibor* 1 (10. května 1879), č. 14, s. 114.

⁹⁸ [Václav Juda NOVOTNÝ]: *Drobné zprávy*, *Dalibor* 1 (1. června 1879), č. 16, s. 128.

⁹⁹ „f“: *Recensionen. Anton Dvořák, op. 22. Serenade f. Streichorchester und vierhändig. Berlin bei Ed. Bote & Bock*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 33 (22. května 1879), č. 21, s. 163–165.

¹⁰⁰ [Václav Juda NOVOTNÝ]: *Německý posudek o skladbě Dvořákově*, *Dalibor* 1 (10. června 1879), č. 17, s. 135.

¹⁰¹ Antonín Dvořák. *Serenáda op. 22. Partitura. Kritické vydání podle skladatelova rukopisu. Společnost Antonína Dvořáka*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha 1955.

IV. 3 Receptce

Uvedení *Serenády* vídeňskými filharmoniky projednával Dvořák nedlouho po jejím vzniku prostřednictvím českého krajana, člena a jednatele vídeňské filharmonie Aloise A. Buchty. Z dopisu dne 4. září 1875¹⁰² se lze dočíst, že spolu s tímto listem Dvořák zaslal Buchtovi opravené hlasy *Serenády* v počtu osmi partů prvních houslí, osmi druhých houslí, po pěti partech viol, violoncell a kontrabasů. V dopise ještě upozornil na jednu opomenutou chybu v partu violoncella (takt osm, první věta) a vyslovil potěšení, že se jeho skladba líbí Hansi Richterovi. Provedení ve Vídni se však neuskutečnilo. Poprvé *Serenádu* představil ve Vídni v roce 1884 až krajjan Theobald Kretschmann v rámci cyklu jím založených koncertů¹⁰³.

Serenáda op 22. zazněla poprvé dne 10. prosince 1876 na koncertě ve prospěch Výpomocného spolku orchestru a sboru českého divadla na Žofíně pod vedením Adolfa Čecha. Spolu s Dvořákovou *Serenádou* zde zazněla poprvé symfonická báseň *Z českých luhů a hájů* Bedřicha Smetany a balada *Meluzína* Zdenka Fibicha. Recenzent premiéry zhodnotil skladbu v deníku *Národní Listy* takto:

*„Mile překvapil nás Ant. Dvořák svou serenádou pro smyčcový orchestr, značící v procesu jeho vývoje uměleckého rozhodný krok k větší ustálenosti a samostatnosti. Bylo by nám věru za těžko, rozhodnouti se, které z čtyř vět příslušela by cena. Jsouť vesměs tak zajímavé v celé koncepci myšlenkové i v práci thematické, jakož i přehledné v celé osnově, že zajisté všude potkají se s úspěchem tak příznivým, jakému se tenkrátě každá z nich těšila. Dvořákovo velké a zcela neobyčejné nadání zasluhovalo, aby mu prokletěna byla cesta do velkého světa hudebního, i nepochybujeme, že podobnými skladbami, jimž skutečnou cenu uměleckou nikterak upřít nelze, nalezne také všude spíše větší přízně, než například u naší k domácím skladatelům nad míru velkopanské konservatoře“.*¹⁰⁴

Chvály se dostalo též orchestru a jeho dirigentu Adolfu Čechu za sestavení i pečlivé nastudování programu.

¹⁰² Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 1, Praha 1987 s. 122–123.

¹⁰³ *Wien*, Neue Zeitschrift für Musik 50 (21. března 1884), s. 142.

¹⁰⁴ [P]: *Literatura a umění*, *Národní Listy* (16. prosince 1876), č. 347, s. 3.

Nedlouho po své premiéře zazněla *Serenáda* opětovně v Praze. Jednalo se o koncert Pražského akademického spolku, tzv. první Slovanský koncert dne 17. března 1877. *Serenáda* byla zařazena spolu s premiérou Smetanovy *Šárky*, s arií z *Ruslana a Ludmily* I. M. Glínky a s *Kališníky* Karla Bendla. Orchestr Filharmonie řídil opět Adolf Čech. Dobové recenze psaly o ještě větším úspěchu než prve.¹⁰⁵

O tom, jak *Serenáda* tehdy zapůsobila, se lze dočíst s určitou retrospektivou na začátku roku 1879. V. V. Zelený zrekapituloval stav české hudby v úvodním čísle obnoveného časopisu Dalibor. „Ovocem jejím byla tehdy smyčcová „*Serenáda*“, kterou Dvořák nabyt poprvé jména v obecnosti.“¹⁰⁶ Vynikající domácí zázemí a přijetí *Serenády* op. 22 prokazatelně ovlivnilo vznik druhé, dechové *Serenády* i *České suity* op. 39 (původně koncipované jako *Serenáda*). Nezůstalo jen u pražských produkcí. Dne 22. dubna 1877 představil *Serenádu* op. 22 Brnu začínající skladatel, Dvořákův přítel a ředitel spolku *Beseda brněnská* Leoš Janáček.¹⁰⁷ Exemplář¹⁰⁸ prvního tisku dochovaný ve fondu *Besedy Brněnské* obsahuje údajně vpisky Janáčkovou rukou – z nečetných doplňků dynamiky v tisku však nelze závazně potvrdit tuto hypotézu.

Vydání skladby u známé berlínské firmy Bote & Bock v dubnu roku 1879 patrně pomohlo *Serenádě* k dalším provedením. V době, kdy vydání *Serenády* šlo zdárně ke konci, řídil *Serenádu* sám skladatel na koncertě v Chrudimi. Koncert se uskutečnil dne 24. dubna 1879 a jednalo se pravděpodobně o koncert, kvůli němuž Dvořák s firmou Bote & Bock dojednával zaslání provozovacích materiálů.¹⁰⁹ Neznámý recenzent tohoto koncertu v periodiku Dalibor označil *Serenádu* jako čarokrásnou, jednotlivé věty podle něj vytvořily „poetický obraz hudební“.¹¹⁰ Z uvedené recenze se dozvíme i o obstojném obsazení orchestru (šest prvních houslí, osm druhých houslí, šest viol, čtyři violoncella a tři kontrabasy), pečlivém nastudování skladby Josefem Klimešem a vzorně klidným a pružným Dvořákově řízení. *Serenáda* zazněla v sezóně roku 1879 (tzn. do 15. května) v Nizze zásluhou českého skladatele a Dvořákova přítele Karla Bendla, který zde vedl soukromou kapelu barona

¹⁰⁵ Světozor 11 (23. března 1877), č. 12, příloha, s. 142.

¹⁰⁶ ZELENÝ, Václav Vladimír: *Po třech letech. Přehled české hudební produkce*. Dalibor 1 (1. ledna 1879), č. 1, s. 3.

¹⁰⁷ –r [ILLNER, Josef?]: *První letošní „Beseda“*, *Moravská orlice* 15, (25. dubna 1877), č. 94, s. 1.

¹⁰⁸ Moravské zemské muzeum, Fond *Beseda Brněnská*, signatura A 45 532.

¹⁰⁹ *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 153.

¹¹⁰ „ý“: *Listy z venkova*, Dalibor 1 (1. května 1879), č. 13, s. 102.

z Derviesů.¹¹¹ V létě roku 1879 provedl smyčcovou *Serenádu* třikrát August Labitzky se svým proslulým lázeňským orchestrem v Karlových Varech. Je vysoce pravděpodobné, že třetího provedení, dne 22. srpna 1879, se zúčastnil sám Dvořák. Nepřímým dokladem je zmínka o plánované cestě do Karlových Varů spolu s Josefem Srbem-Debrnovem v dopise adresovaném příteli Aloisu Göblovi ze dne 21. srpna 1879.¹¹² Karlovarská premiéra *Serenády* dne 30. května 1879 byla podle dobové recenze odměněna dlouhým potleskem.¹¹³ Druhé provedení *Serenády* však záhy sklidilo v lázeňském tisku ostrou kritiku. První věta je sladká po vzoru Ch. Gounoda, druhá věta neobjevná (vzorem byl asi Chopinův valčík), třetí věta je vkusná svou formou, ale myšlenkově skromná, čtvrtá je alespoň hezkou písni beze slov a pátá plna bezvýznamných myšlenek.

*„Neuere Komponisten haben ihre Vorbilder; wir wissen nicht in welcher Beziehung unser Komponist zu Schumann steht, sollte er etwa an seinem Krankenbett Krankenwärter gewesen sein, als jener grosse Genius der Nacht des Wahnsinns bereits verfallen?“*¹¹⁴

Poté, co roku v květnu 1881 *Serenáda* zazněla v Jičíně, objevila se opět v Praze na programu svatováclavského koncertu ve prospěch Národního divadla. Byla zařazena vedle předehry k Smetanově opeře *Libuše*, vedle *Tarantelly* Karla Bendla, Fibichovy *Jarní romance* a nově přepracované předehry k opeře *Svatojanské proudy* J. R. Rozkošného. Orchester Filharmonie skladatel řídil sám.

*„Jako druhé číslo následovala Dvořákova serenáda pro smyčcové nástroje, dílo olympickým blahem dýšící, v tvůrčím ohledu tak bohaté na krásy melodické, jak umělé, stále poutavé a ve všem přirozené v ohledu technickém. Dílo to bylo již mnohokrát v městě našem provedeno, za hranicemi jest miláčkem širého hudebního světa, nemohu tedy o něm nic více říci, než že zvuky ty čarokrásné blahem a rozkoší naplňovaly veškeré vděčné posluchačstvo.“*¹¹⁵

V roce 1883 byla *Serenáda* po šesti letech opět provedena na Slovanském koncertu akademického čtenářského spolku dne 11. února¹¹⁶, v únoru téhož roku se seznámili se

¹¹¹ L. K: *Z Nizzy*, Dalibor 2 (10. března 1880), č. 7, s. 60.

¹¹² Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 179.

¹¹³ *Feuilleton*, Karlsbader Badenblatt (3. června 1879), č. 29, s. 1.

¹¹⁴ Slawitzky, *Komponist: Feuilleton*, Karlsbader Badenblatt (29. června 1879), č. 52, s. 1.

¹¹⁵ šifra „ý“: *Svato-Václavský koncert ve prospěch Národního divadla*. Dalibor 3 (1. října 1881), č. 28, s.

¹¹⁶ *Dramatické umění a hudba*, Národní Listy (24. ledna 1883), č. 20.

Serenádou ve Lvově (první koncert Towarzystwa Muzycznego).¹¹⁷ Dobový tisk vzpomíná ještě další provedení této *Serenády* ve Lvově za života Dvořákovy, 7. února 1892.¹¹⁸

Z tuzemských a mimopražských provedení *Serenády* za života Dvořáka jmenujme druhý povinný koncert hudebního spolku v Jindřichově Hradci dne 28. listopadu 1879¹¹⁹, koncert v Mladé Boleslavi (27. říjen 1883)¹²⁰, v Plzni (14. března 1885), v Kolíně nad Labem (12. března 1893)¹²¹, v Hořovicích (26. února 1899). Z pražských provedení zmiňme poslední populární koncert v roce 1887¹²² a výňatek z jeho recenze. V jeho závěru se totiž dozvíme o nezdaru v roce 1881.

„Serenáda z e dur je jest přímo z nejoblíbenějších a také nejryzejších Dvořákových prací vůbec. Co tu jest jarní vůně, nevýslovné touhy, bujarého krve kolotání a k oblakům se nesoucího vzletu vloženo do nejprůhlednější hudební formy, do prostě vzácných myšlenek a vyvedení plného hudební inteligence bez hledaných duchaplností. A nocturno, vyňaté ze smyčcového kvartetu, má se smyčcovou serenádou největší příbuznost [...] Skladatel sám řídil obě čísla, jež sehrána orchestrem divadelním jemně a ohnivě zároveň, tak že zvláště toto provedení serenády šťastně zapudilo upomínku na její nedbalé odbytí, které se r. 1881 skončilo epizodou přímo trapnou.“

Dne 13. října 1894 řídil Dvořák *Serenádu* na rozlučkovém koncertě před odjezdem do Ameriky.¹²³ V Brně *Serenádu* řídil skladatel o tři roky později, dne 8. května 1897.¹²⁴

Evidence koncertů za hranicemi Čech není zcela spolehlivá. Jmenujme tedy ty, o nichž máme doklady. V roce 1882 zazněla *Serenáda* v Königsberku¹²⁵, před 14. říjnem 1884 v Berlíně (Radecke), v [únoru] 1884 v Zeitzu¹²⁶, 15. listopadu 1885 na abonentním koncertu v Basileji¹²⁷, před 30. říjnem 1902 v Londýně¹²⁸.

¹¹⁷ LVOVSKÝ, Břetislav: *Dopisy. Ze Lvova*. Dalibor 5 (21. března 1883), č. 11, s. 111.

¹¹⁸ Dalibor 14, (4. března 1892), č. 12, s. 94.

¹¹⁹ „A“: *Z Jindřichova Hradce*, Dalibor II (1. ledna 1880), č. 1, s. 1.

¹²⁰ Dvořák píše Františku Hruškovi dne 21. října 1883, viz *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 1, Praha 1987, s. 371.

¹²¹ Dalibor 15 (11. března 1893), č. 17 a 18, s. 136.

¹²² *Z koncertní síně*. Dalibor 9, 1887, s. 133; také Dalibor 15 (14. ledna 1893), č. 8, s. 59.

¹²³ F. A. Šubert píše A. Dvořákovi dne 5. října 1894, viz *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al. 7, Praha 1999, s. 262.

¹²⁴ A. Dvořák píše Otakarovi Pražákovi 25. září 1896, viz, sv. 4, Praha 1995, s. 55.

¹²⁵ *Drobné zprávy*, Dalibor 4 (1. února 1882), č. 4, s. 31.

¹²⁶ *Drobné zprávy*, Dalibor 6 (7. března 1884), č. 9, s. 89.

¹²⁷ *Drobné zprávy*, Dalibor 7 (28. prosince 1885), č. 48, s. 473.

V Anglii byla poptávka po Dvořákových dílech a Dvořák nabízel obě *Serenády* k provedení, ale jeho návrhy nebyly vyslyšeny. Jitka Slavíková¹²⁹ poukázala na skutečnost, že Dvořák neznal striktní rozhodnutí ředitelů Filharmonické společnosti z 6. listopadu 1886, jímž ředitelé dílo jednou pro vždy uznali za nevhodné pro filharmonické koncerty. Žádali symfonie, jenže Dvořák se obával nezdaru při provedení svých starších děl. Nakonec skutečně zazněla jeho 3. symfonie Es dur. Smyčcová *Serenáda* byla však s úspěchem provedena v Anglii v poněkud kuriózní sestavě roku 1893¹³⁰: jednalo se o takřka stočlenný dámský orchestr. Podobně v roce 1905 na koncertu Spolku českých žurnalistů provedl Oskar Nedbal tuto *Serenádu* v Praze ve stočlenném obsazení (houslová škola Ševčíka a vybraní členové České filharmonie a Národního divadla; recenzent hovořil o mj. o zahraničních umělcích:

*„Uznati jest při tom ovšem nejvíce obdivuhodnou energii Oskara Nedbala, který různorodý ensembl tento vypracoval k vzorné jednodloti a lahodnosti. Co práce muselo ho jen státi, než-li vzbudil u anglických a cizích houslistů správné pochopení pro čistě české, lahodné a vřelé tóny Dvořákovy! Vždyť známo sdostatek, že českou hudbu dovede jen český muzikant s citem a porozuměním zahráti. Neboť srdce musí při tom míti hlavní slovo.“*¹³¹

¹²⁸ Emile Sauret píše A. Dvořákovi 30. října 1902, viz Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 8, Praha 2000, s. 253.

¹²⁹ SLAVÍKOVÁ, Jitka: *Kontakty Antonína Dvořáka s Anglií*. Disertační práce. Praha 1989, s. 217.

¹³⁰ *Concerts and Opera. Mr. Moberly's String Orchestra*. Musical Opinion and Music Trade Review 16 (1. června 1893), č. 189, s. 522–523.

¹³¹ *Koncerty*, Dalibor 27 (14. ledna 1905), č. 6, s. 48–49.

V. Antonín Dvořák: *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44 B 77

V. 1 Geneze díla

Dosud nereflektovaná korespondence dokládá V. V. Zeleného, že Dvořák zvažoval kompozici serenády již na podzim roku 1877. Následující citace z dopisu V. V. Zeleného adresovaného příteli, studentu filologie a upravovateli Dvořákových skladeb Josefu Zubatému je patrně první zmínkou o zamýšlené serenádě.

„Řekl mi mladý Kozánek, právník, (syn poslance mor.), že Dvořák zvláště pro nás chystá velikou orchestrální skladbu, buď slovanskou serenádu neb veliké své variace.“¹³²

Serenáda pro dechové nástroje op. 44 vznikla v rychlém časovém úseku čtrnácti dnů na začátku ledna roku 1878. Dobou vzniku, společným pramenem a částečně i kompozičně se překrývá s kompozicí předešlého opusu 43, jímž byla *Kytice z národních písní slovanských* pro mužský sbor s doprovodem klavíru. Dvořák ve společné skice¹³³ k oběma opusům zaznamenal pod názvem „Děvče v háji“ melodii vedenou v dvojhlase podloženou textem této písně. V *Serenádě* však použil jiný nápěv této písně nežli ve sborovém opusu 43 a použil jej ve finální větě (Př. 64). Dne 4. ledna 1878 je datována propracovanější a pokročilejší¹³⁴ z obou skic, které se k *Serenádě* op. 44 dochovaly, a zároveň již i autografní partitura.¹³⁵ Další věty v autografu jsou označeny tímž způsobem následujícími daty: dne 8. ledna (Menuetto. Tempo di menuetto), dne 12. ledna (Andante con moto) a konečně dne 18. ledna (Finale. Allegro molto). K motivaci vzniku v pořadí druhé Dvořákovy *Serenády* nemáme přímé doklady. Otakar Šourek ve třetím vydání své monografie uvedl:

¹³² V. V. Zelený píše J. Zubatému, dne 16. listopadu 1877, uloženo ve fondu Josef Zubatý, karton č. 7, Archiv Akademie věd České republiky (viz **Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.**, podkapitola VI. 7 „Slovanská“ *Serenáda* z pohledu analýzy) Tato i následující citace byly ponechány v původní podobě s tehdejšími gramatickými a stylistickými odlišnostmi vůči dnešní normě.

¹³³ Skica společná oběma opusům 43 a 44 je uložena v Muzeu Antonína Dvořáka, inventární číslo S 76/1637. O časovém prolnutí obou kompozic svědčí jejich autografy: dokončení op. 43 je datováno v jeho autografu dnem 6. ledna 1878, zatímco dokončení první věty op. 44 je datováno v autografu o dva dny dříve, tedy dne 4. ledna 1878.

¹³⁴ Národní knihovna České republiky, Praha, signatura NK 59 R 2151.

¹³⁵ Datum s upřesněním „večer dokončeno“ je vyznačeno na konci první věty (Moderato quasi marcia) v autografní partituře, uložena v Muzeu Antonína Dvořáka, inventární číslo S 76/1522.

„Bylo to při prvním marném pokusu Brahmsa ve Vídni navštívit, kdy Dvořák si tam v koncertě Vídeňských filharmoniků poslechl Mozartovu serenádu D dur pro dechové nástroje a tak jí byl zaujat, že pod jejím dojmem se rozhodl napsat dílo podobného založení nástrojového.“¹³⁶

Šourek však nesprávně uvedl Mozartovu blíže neurčenou *Serenádu* D dur – na jeho záměnu poukázal David Beveridge.¹³⁷ Šourek tedy otevřel uvažování tímto směrem a postavil jej na poněkud stabilnější základ. Předtím převládaly v literatuře komentáře upozorňující na vazby k W. A. Mozartovi a J. Haydnovi a k hudbě 18. století, ale tato konstatování nebyla opřena o analýzy konkrétních děl či pramenný výzkum.

V dopise¹³⁸ adresovaném J. Brahmsovi ze dne 23. ledna 1878 Dvořák referoval o uskutečněné cestě do Vídně asi před třemi týdny, při níž mu chtěl osobně poděkovat za jeho přímlyvy u Fritze Simrocka. Dvořák zde vyjádřil lítost, že Brahmsa ve Vídni nezastihnul. Zmínil se o návštěvě E. Hanslicka, u jehož hospodyně zanechal pro Brahmsa dva smyčcové kvartety – E dur op. 80 a d moll op. 34.

„Ich habe vor ungefähr 3 Wochen meine beabsichtigte Reise nach Wien angetreten, um Euer Wohlgeboren für alle die mir erwiesenen Wohltaten meinen persönlichen Dank abzustatten. Es war mir sehr leid, daß ich nicht das Vergnügen hatte, Sie noch vor Ihrer Abreise nach Leipzig anzutreffen.“¹³⁹

Je velmi pravděpodobné, že Dvořák navštívil koncert 30. prosince 1877, na němž byla ve Vídni poprvé provedena Brahmsova Symfonie č. 2 D dur, op. 73. Na tomto koncertě zazněla Mendelssohnova ouvertura *Ruy Blas* a tři věty z Mozartovy *Serenády B dur*, KV 361 (370a).¹⁴⁰ Vzápětí začal Dvořák skicovat svou druhou *Serenádu* a zároveň vypracovávat partituru, kterou dokončil 18. ledna 1878.¹⁴¹ Skutečnost, že Dvořák komponoval svou dechovou *Serenádu* pod dojmem Mozartovy *Serenády B dur*, potvrdila rovněž komparativní

¹³⁶ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka I*, 3. vydání, Praha 1954, s. 22. V předchozích dvou vydáních Šourkovy monografie se informace o Dvořákově vídeňské cestě neobjevily. Důvodem mohlo být publikování do tehdejší doby neznámého Dvořákového dopisu adresovaného J. Brahmsovi ze dne 23. ledna 1878 – viz Karl GEIRINGER (ed.): *Brahms und Dvořák (Mit ungedruckten Briefen Anton Dvořáks)*, Der Auftakt 17, Praha 1937, s. 101; viz následující poznámka.

¹³⁷ Poznámky laskavě poskytl D. Beveridge dvořákovskému týmu Kabinetu hudební historie Etnologického ústavu AV ČR.

¹³⁸ *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 1, Praha 1987, s. 133–135.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 133–134.

¹⁴⁰ Ed. H. [Eduard HANSLICK]: *Feuilleton*, Neue Freie Presse (3. ledna 1878), č. 4797, s. 2.

¹⁴¹ viz pozn. č. 133, 134, 135.

analýza obou děl, zejména srovnání pomalých, třetích vět obou skladeb¹⁴² (viz kapitola VII. 6 Komparace třetích vět *Serenády pro dechové nástroje* op. 44 A. Dvořáka a *Serenády* B dur W. A. Mozarta K 361 (370a)).

V kontextu Dvořákových nově nabytých a velmi cenných vzájemných vazeb mezi hudebními osobnostmi jako byl již zmíněný německý skladatel J. Brahms, vídeňský kritik českého původu E. Hanslick a berlínský hudební vydavatel Fritz Simrock, lze uvažovat i jiné motivace. Hanslickovy pochvalné recenze vídeňských premiér obou Brahmsových *Serenád* v šedesátých letech 19. století i jeho nadšené zaujetí pro *Serenádu* D dur op. 9 Roberta Fuchse v roce 1874¹⁴³ ukazují na Vídeň jako vhodné zázemí pro hudební druh orchestrální serenády. Již zmíněný Robert Fuchs a jeho vídeňský debut v listopadu roku 1874 mohl ovlivnit již vznik Dvořákovy první smyčcové *Serenády* op. 22 (květen 1875).¹⁴⁴ V předchozím oddílu této práce (kapitola IV. Antonín Dvořák: *Serenáda* E dur op. 22 B 52, IV. 1 Geneze díla)¹⁴⁵.

Neméně důležitou rovinou v uvažování nad motivacemi vzniku této *Serenády* je její přijetí a očekávání na domácí půdě. První Dvořákova smyčcová *Serenáda* op. 22 měla v Praze velký úspěch.¹⁴⁶ O opětovné zařazení této *Serenády* na koncert o čtyři měsíce později (dne 17. března 1877) se zasloužil hudební kritik a pořadatel koncertního cyklu Slovanských koncertů Václav Vladimír Zelený, který rovněž inicioval peněžní sbírku na vydání této serenády ve čtyřruční úpravě u pražského vydavatele Emanuela Starého v roce 1877. Zelený se též patrně jako první zmínil o Dvořákem zamýšlené „slovanské serenádě“ ve výše

¹⁴² KOLÁTOROVÁ, Petra: *Instrumentační umění v Dvořákově Serenádě pro dechové nástroje, op. 44*, Hudební věda 53 (2016), č. 1, s. 55–73.

¹⁴³ [Eduard HANSLICK] Ed. H: *Feuilleton*, Neue Freie Presse (18. listopadu 1874), č. 3675, s. 1–2; Eduard SCHELLE: *Concerte*, Die Presse 27 (18. listopadu 1874), č. 317, s. 3.

¹⁴⁴ Na tento vliv upozornil již Emanuel Chvála (CHVÁLA, Emanuel: *Symfonické skladby Dvořákovy.*, in: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě. Péči hudebního odboru Umělecké besedy. Praha 1912, s. 152). Rovněž je třeba zvažovat skutečnost, že se v Čechách hrála tato Fuchsova *Serenáda* již v roce 1875, hrály se zde též *Serenády* dalšího Brahmsova přítele a tehdy hraného skladatele působícího převážně v Pešti – Roberta Volkmana (1815–1883) a lipského skladatele Salomona Jadassohna (1831–1902).

¹⁴⁵ Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 1, Praha 1987, s. 122–123. Dvořák poslal opravené orchestrální hlasy *Serenády* op. 22 v září 1875 violistovi vídeňských filharmoniků a jednateři Výboru vídeňských filharmoniků. Jednání se nezdařila a *Serenáda* op. 22 nebyla do programu vídeňských filharmoniků zařazena. Ve Vídni se dočkala provedení až v rámci krajanských koncertů organizovaných T. Kretschmannem v roce 1884.

¹⁴⁶ Premiéra v Praze dne 10. prosince 1876, koncert na podporu Výpomocného pensijního fondu sboru a orchestru Národního divadla.

citovaném dopisu.¹⁴⁷ V jeho následujícím dopise adresovaném témuž adresátu referoval o dokončené skladbě:

„*O bílé sobotě ztrávil jsem více než tři hodiny s Dvořákem; zavedl mne k sobě, hrál mi tance, novou symfonii, novou serenádu a mnoho jiných svých novinek.*“¹⁴⁸

Adjektivum „slovanská“, které Zelený na základě rozpravy s Dvořákovým přítelem Emilem Kozánkem ve svém dopise z listopadu roku 1877 uvedl, může prozrazovat skladatelovu snahu oslovit skupinu nově etablovaných, mladých a aktivních českých osobností, jakým byli V. V. Zelený i Josef Zubatý. Zmínění pánové organizovali hudební produkce s výhradně českým (pokud možno novým) slovanským repertoárem. Dobová reflexe na základě srovnání recenzí obou Dvořákových serenád ukazuje, že druhá *Serenáda* byla vnímána jako „čestější“.

„*U porovnání se smyčcovou tato dechová serenáda má patrně ráz čestější, zejména v 2. větě, menuettu, avšak krásou myšlenek i důmyslnou fakturou obě jsou stejně zdařilými protiobrazy.*“¹⁴⁹

V. 2 Okolnosti vydání

Dvořákova *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44 byla vydána v Simrockově vydavatelství hned v první skupině jeho děl spolu s *Moravskými dvojzpěvy*, *Slovanskými rapsodiemi* op. 45.¹⁵⁰ Na počátku prosince 1878 zaslal F. Simrock honorář za op. 44 a 45 (*Slovanské rapsodie*)¹⁵¹ a vzápětí se dotazoval Dvořáka, kdy pošle *Serenádu*.¹⁵² Po vánočních svátcích, dne 28. prosince, Simrock potvrdil přijetí rukopisů.¹⁵³ Uvedl však výčet chybějících manuskriptů, mezi nimi hlasy *Serenády* a její čtyřruční výtah. Počátkem nového roku 1879 si

¹⁴⁷ V. V. Zelený píše J. Zubatému, dne 16. listopadu 1877, uloženo ve fondu Josef Zubatý, karton č. 7, Archiv Akademie věd České republiky viz pozn. 1

¹⁴⁸ V. V. Zelený píše Josefu Zubatému, dne 25. dubna 1878, uloženo ve fondu Josef Zubatý, karton č. 7, Archiv Akademie věd České republiky. Citace byla ponechána, nebyla upravena dle dnešních pravopisných pravidel.

¹⁴⁹ *Koncert Dvořákův*, Pokrok (22. listopadu 1878), č. 284, s. 4.

¹⁵⁰ V kontextu vydání Dvořákovy *Serenády* op. 44 lze připomenout, že Fritz Simrock opakovaně vydával právě Brahmsovu druhou *Serenádu* A dur op. 16. Jednalo se celkem o čtyři vydání,¹⁵⁰ ve čtvrtém případě dokonce o autorem připravované, revidované vydání.

¹⁵¹ Dopis ze dne 3. prosince 1878, viz Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 116–117.

¹⁵² Dopis ze dne 6. prosince 1878, viz Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996 Antonín Dvořák, s. 117.

¹⁵³ *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 122–123.

Simrock s Dvořákem korespondovali o edičních plánech. Simrock byl znepokojen a odrazoval Dvořáka od překotného vydávání u jiných vydavatelů.¹⁵⁴ Ke konci ledna vzájemná korespondence prozrazuje bližší a konkrétní spolupráci na přípravě tohoto titulu. Simrock navrhnul zaměnit vzácně dostupný kontrafagot za tubu.¹⁵⁵ Dvořákova odpověď o tři dny později přinesla jiné možné řešení:

„Domnívám se, že by přece bylo lépe napsat v případě, že by nebyl k dispozici kontrafagot: *Contrafagot ad libitum*. Tuba by velmi narušovala jemný kolorit dechů. Tedy, kdo má fagot, ať hraje. Kdo ne, půjde to bez něj také. Vždyť nikde nevystupuje samostatně.“¹⁵⁶

Obdobně jako tomu bylo u *Serenády* op. 22 žádal dne 9. února 1879 Dvořák o navrácení hlasů pro zamýšlený koncert, obě žádosti dělil pouhý třítydenní odstup.¹⁵⁷ Není známo, o jaký koncert na jaře 1879 šlo,¹⁵⁸ dále nelze potvrdit či vyvrátit, zda do Prahy zpátky putovaly dnes nezvěstné hlasy či nikoliv. Simrockova odpověď¹⁵⁹ prozrazuje, jak vydání skladby postupovalo. Konstatoval, že hlasy budou příští měsíc hotovy. V dopise ze dne 11. března 1879 se projednávala dedikace skladby německému hudebnímu kritikovi Louisi Ehlertovi, vše šlo ještě řešit, neboť tituly dle Simrocka dosud nebyly tištěny.¹⁶⁰ „Vážení pane! Velmi Vám děkuji za zaslání mé serenády, která se mi velmi líbí a na kterou jsem hrdý.“¹⁶¹ Pochvalná slova Louise Ehlerta patrně nebyla jen formální, neboť se ve svém předchozím dopise Dvořákovi nebál nazvat Téma s variacemi usouzenou prací. Důležitým dokladem Dvořákova náhledu na připravované vydání je dopis ze dne 1. dubna 1879, který adresoval J. Srbovi:

¹⁵⁴ Uvedené se týká i *Serenády* op. 22. Dvořák informuje Simrocka, že ji chystá k vydání u hudební firmy Bote & Bock a hájí tuto volbu odůvodněním, že se jedná o starší dílo.

¹⁵⁵ Dopis ze dne 23. ledna 1878, viz *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 135.

¹⁵⁶ Dopis ze dne 26. ledna 1878, viz *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 154–155.

¹⁵⁷ Dopis ze dne 9. února 1879, viz *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 1, Praha 1987, s. 159–160.

¹⁵⁸ Mohlo se však jednat o koncert Spolku českých žurnalistů, na němž v květnu téhož roku zazněla poprvé *Česká suita* op. 39. Dvořák ji totiž začal skicovat v březnu či dubnu roku 1879 pod názvem *Serenáda*. Je možné, že vznik nové skladby předcházely úvahy o zařazení jedné ze dvou již existujících *Serenád*. Dne 12. února napsal Simrockovi, že termín koncertu neví přesně, ale tuší polovinu března. Je otázka, zda neuvedl tento termín kvůli urychlení dodání hlasů. Simrock též uvedl, že plánuje na konci února navštívit Prahu. Je tedy možné, že mohl vzít hlasy s sebou.

¹⁵⁹ Dopis zde dne 11. února 1879, viz *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 148–149.

¹⁶⁰ *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 155–156.

¹⁶¹ L. Ehlert píše A. Dvořákovi 30. března 1879 Wiesbaden: Praha, in: *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 164.

„Milý příteli! Dnes teprve jsem šťastně se dostal do Berlína a má první cesta byla k Simrockovi, kde jsem již viděl serenádu a „Tance“ pro 2 ruce krásně tištěné, a vezmu také něco pro Vás sebou.“¹⁶²

Poslední dubnový den oznámil Simrock, že čeká na *Serenádu* a *Rapsodie*.¹⁶³ Ačkoliv byly již oznámeny, ještě nemá žádné exempláře. V květnu 1879 byla *Serenáda* inzerována v *Signale für die Musikalische Welt*.¹⁶⁴ Uvedené skutečnosti a citace korespondence tedy prokazují těsnou spolupráci vydavatele a autora i jistou autorizací tohoto vydání (viz návštěva v Berlíně, dne 1. dubna 1879). V červnu roku 1879 zhodnotil recenzent vydání a porovnal jej s Dvořákovou smyčcovou *Serenádou*, která vyšla ve stejné době v e vydavatelství Bote & Bock.

„Boteovo vydání je však úplně nové, úpravné. – Ještě úpravnější jest vydání skladeb Dvořákových u Simrocka. Týž vydal v těchto dnech tři „Slovanské rhapsodie“ jakož i jeho druhou „Serenadu“ pro foukací nástroje s violoncellem a kontrabasem v partituře, jednotlivých hlasech orkestrálních a v úpravě klavírní pro 4 ruce.“¹⁶⁵

Autografní partitura je jediný dochovaný rukopisný pramen, který sloužil k přípravě vydání.¹⁶⁶ O hlasech bohužel nic dalšího nevíme, rovněž nemáme rukopisnou předlohu čtyřručního klavírního výtahu. Autorem této úpravy mohl být filolog, upravovatel a přítel A. Dvořáka Josef Zubatý. Ve svém dopise ze dne 6. února 1912 adresovaném dvořákovskému badateli Otakaru Šourkovi uvedl Zubatý *Serenádu* op. 44 ve výčtu úprav Dvořákových děl.¹⁶⁷ Víme prokazatelně, že ve stejné době vypracoval čtyřruční klavírní výtah druhé *Slovanské rapsodie* op. 45. Dne 1. dubna 1879 ho Dvořák urgoval, jak je daleko s prací – je však možné, že šlo o jiný opus.¹⁶⁸

¹⁶² Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 1, Praha 1987, s. 168.

¹⁶³ Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 170–171.

¹⁶⁴ *Signale für die Musikalische Welt* 37 (květen 1879), č. 32, s. 512.

¹⁶⁵ *Drobné zprávy*. Dalibor 1 (1. června 1879), č. 16, s. 128.

¹⁶⁶ Muzeum Antonína Dvořáka, inventární číslo S 76/1522.

¹⁶⁷ Muzeum Antonína Dvořáka, inventární číslo S 226/801.

¹⁶⁸ Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 1, Praha 1987, s. 168–169.

V. 3 Receptce

Serenáda pro dechové nástroje op. 44 zazněla poprvé v rámci samostatného koncertu z děl A. Dvořáka, v Praze dne 17. listopadu 1878, pod taktovkou samotného autora hrál orchestr Prozatímního divadla. Kromě této *Serenády* zde byly premiérovány první dvě *Slovanské rapsodie* op. 45, *Furianty* op. 42 pro klavíra a *Tři novořecké básně* op. 50. Dobové zprávy hovoří o Dvořákově triumfu a o triumfu české hudby. Líčí nabitý sál na Žofině, vyzdobený dirigentský pult vavřínem a ozdobnými stuhami, vyvolávání autora před publikum a předání tří vavřínových věnců. Recenzenti si všimli též Dvořákova debutu jako dirigenta, jeho obratného a klidného řízení a nároků na orchestr (závratná *acceleranda*).

*„S největším napnutím očekávána Serenáda pro dechové nástroje, což jest přirozeno vzhledem k nadobyčejnému úspěchu smyčcové serenády Dvořákovy. Tónovou barvitost dechových nástrojů skladatel bedlivě studoval i dovedl je kombinovati s neobyčejným účinkem. U porovnání se smyčcovou tato dechová serenáda má patrně ráz čestější, zejména v 2. větě, menuettu, avšak krásou myšlenek i důmyslnou fakturou obě jsou stejně zdařilými protiobrazy.“*¹⁶⁹

Tato i následující recenze porovnávají *Serenádu* op. 44 s předchozí, úspěšnou smyčcovou *Serenádou* op. 22 a vyzdvihují tuto dechovou *Serenádu* kvůli jejímu českému rázu/českosti. Recenze v periodiku Světozor podrobně líčí úspěch této skladby, nadšené projevy publika, které chtělo jednotlivé věty opakovat a několikrát vyvolávání autora na podium.

„Bylo by těžko rozhodovati o tom, která z nich, zdali smyčcová či dechová, učinila větší dojem, kdyby nová serenáda neměla jedné rozhodné přednosti: českého rázu. Vypsati ho nelze, ale kdo by ho necítil zvláště v prvních dvou větách a ve finale, nepozná ho nikdy. Těsnost místa brání nám, promluvíti o ní něco šířeji, jak bychom si přáli, kromě toho však obecnost mluví sama jedním hlasem: po každé větě strhla se pravá bouře a jen nezvratný úmysl skladatele byl toho příčinou, že se žádná neopakovala. Za největšího nadšení po poslední větě, když skladatel mnohokrát již byv vyvolán, objevil se znova, odevzdány jsou od

¹⁶⁹ *Koncert Dvořákův*, Pokrok (22. listopadu 1878), č. 284, s. 4.

*deputaci mu ještě dva skvostné věnce se stuhami. Volání slávy nemělo konce a oko mnohého vlastence zarosilo se.*¹⁷⁰

Dále recenzenti vynášeli barevnost a zvukové kombinace zvoleného souboru převážně dechových nástrojů a unikátnost obsazení.

*„V sestavení nástrojovém, co do kombinace jednotlivých těch charakteristických barev jest skladba ta zajisté unicum v nové literatuře hudební; co do formy tvoří důstojný pendant k rozkošné serenádě pro smyčcový orchestr, jež před rokem s tak skvělým úspěchem byla v témže roce provedena. Ovšem jest k zdařilému provedení nad míru choulostivé té skladby zapotřebí výtečných interpretů prvních nástrojů fukacích. Na štěstí honosí se orchestr české opery, jenž si v koncertě tom dobrou svou pověst na novo upevnil, znamenitými silami pro řečené nástroje: p. prof. König, první oboista, p. Pfeifer, první klarinetista a p. prof. Beer, solista na lesní roh – všichni jsou pravými mistry na své nástroje.*¹⁷¹

V dubnu roku 1879, tedy záhy před vydáním *Serenády* op. 44 u Simrocka, vyšel článek německého kritika a skladatele Julia Spengela. Ten v úvodu avizoval, že nehodlá psát kritiku, ale předat čtenáři své vřelé pocity z díla. První věta uvede posluchače do dávných časů, kdy vznikaly a zněly *Serenády*. Druhá věta s kontrastním Triem v duchu uherského či českého tance připomíná autorovi milostnou scénu, třetí větu vyzdvihнул jako nejlepší *Andante* od ne-německého autora, které kdy v poslední době slyšel. Závěrečnou větu považoval za protiklad k těm předcházejícím. V závěru Spengel vymezil Dvořákovu *Serenádu* vůči symfonicky stavěným *Serenádám* L. v. Beethovena. Podle jeho názoru zavede skladba posluchače do poetického světa a je natolik krásná, až je obtížné to vyjádřit.

„Doch ich will meine Worte harmonisch schliessen. Dvořák hat wohl seinem Werke nicht einen symphonischen Zusammenhang geben wollen, wie Beethoven seinen Serenaden stets gegeben hat; er hat einen solchen aber angedeutet und wird verzeihen, dass man dieser Anregung gern so lange wie möglich folgt und sich in dem Gedanken an den poetischen Aufbau des Ganzen nur ungern stören lässt. Es ist des Schönen so viel in dem Werke, dass

¹⁷⁰ *Koncert A. Dvořáka*, Světozor 12 (22. listopadu 1878), č. 47, s. 586.

¹⁷¹ „ý“, *Literatura a umění. Koncert skladatele Ant. Dvořáka*, Národní Listy (20. listopadu 1878), č. 281, s. 3.

*durch das von mir ausgesprochene Bedenken, wenn es selbst scharf trifft, dem Werthe nichts genommen wird.*¹⁷²

O pouhý měsíc později opěvoval Dvořákovu dechovou *Serenádu* Johannes Brahms v dopise adresovaném Josephu Joachimovi. V poznámce na závěr dopisu konstatoval, že *Serenáda* bude pravým potěšením pro hráče na dechové nástroje:

*„Steht Dir die Serenade für Blasinstrumente von Dvořak an; Du hast hoffentlich so viel Freude wie ich. Du wirst ihm ein so gutes Stück nicht zugetraut haben, und einen schöneren, erquickenderen Eindruck von wirklichem, reichem und reizenden Schaffentalent kannst Du nicht leicht haben. Lass es Dir doch vorspielen; ich denke, es müste eine Lust für die Bläser sein !“*¹⁷³

Z předchozích kapitol vyplývá, že Vídeň byla pro hudební druh orchestrální serenády důležitá, hrály se zde Brahmsovy, Volkmannovy, Fuchsovy *Serenády* a hudební kritika (jmenovitě E. Hanslick) tomuto druhu vytvářela zázemí. Dvořák nabízel vídeňským filharmonikům prostřednictvím A. A. Buchty svou první *Serenádu* v roce 1875. Vídeňská vazba měla i hořké aspekty, pro Brahmsa i pro Dvořáka. V říjnu 1879 přinesl časopis *Dalibor* zprávu o zařazení dechové *Serenády* a třetí *Slovanské rapsodie* do programu plánovaných zimních koncertů vídeňské filharmonie.¹⁷⁴ O měsíc později Dvořák nadšeně referoval příteli Aloisu Göblovi o svém úspěchu ve Vídni:

„Jenom v krátkosti bych Vám řekl, že jsem tyto dni byl ve Vídni, obdržev telegrafickou depeši od Richtera. Odebral jsem se tam předešlý pátek a byl jsem přítomen provozování mé III. Rapsódie, která se velmi líbila a musel jsem se obecenstvu ukázat. Seděl jsem vedle Brahmsa u varhan v orchestriu s Richter mne vytáh. Musel jsem ven. Musím Vám říci, že jsem si rázem celého orchestru sympatií získal a ze všech novinek, které se zkoušely, bylo prý jich, jak mi Richter řekl, asi 60, líbila se má rapsódie nejvíce [...] Ku provozování serenády jsem slíbil, že přijedu, a musel jsem též filharmonikům slíbit, že pro příští sezónu jim pošlu symfonii.“

¹⁷² SPENGLER, Julius: *Anton Dvořák's Serenade*, Allgemeine Musikalische Zeitung (14. dubna 1880), č. 15, s. 232–233.

¹⁷³ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, 1908, s. 146–147.

¹⁷⁴ *Drobné zprávy. Dvořák ve Vídni*. *Dalibor* 1 (20. října 1879), č. 30, s. 241.

Unikátní demokratické řízení orchestru vídeňských filharmoniků, kteří spolurozhodovali o skladbě programu, dle literatury ovlivnilo provozování *Serenád* obou soudobých autorů (a nejen jich).¹⁷⁵ Důvodem nebyly kvalitativní, umělecké aspekty, nýbrž nedůvěra k výnosnosti novinek.¹⁷⁶ Finanční výnosnost a ohlas díla u publika souvisely i s vývojem politických událostí, které se udály v mnohonárodnostní Vídni. David Brodbeck tuto situaci postupné proměny a ochlazování vztahů vůči Čechům rozebral ve své studii,¹⁷⁷ v níž navázal na reflexe tohoto tématu u dvořákovských badatelů Johna Claphama¹⁷⁸ a Klause Dögeho¹⁷⁹ a oponoval závěrům již zmíněného Otto Biby.¹⁸⁰

Podobně jako v případě smyčcové *Serenády* spoléhal Dvořák na možné uvedení dechové *Serenády* ve Vídni a na dirigenta Hanse Richtera. V sezoně 1879/1880 měla po premiéře Dvořákovy třetí *Slovanské rhapsodie*, op. 45, následovat též jeho *Serenáda*, op. 44. Sezona byla zahájena Brahmovým *Německým requiem*, op. 45, které bylo shledáno filharmoniky příliš dlouhé a podnítilo snahu omezit provozování novinek a spíše ztraktivnit program tak, aby jeho výnosnost do penzijního fondu orchestru byla větší.¹⁸¹

V této souvislosti vzpomeňme na události více než patnáct let staré, kdy se odehrál v případě druhé Brahmsovy *Serenády A dur*, op. 16 konflikt při premiéře ve Vídni 8. března 1863. Členové orchestru se bouřili a dirigent Felix Otto Dessoff byl rozčilen jejich

¹⁷⁵ HELLSBERG, Clemens: *Skandal um Brahms*, in: *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Zürich – Wien – Mainz 1992, s. 104.

¹⁷⁶ Totéž se týkalo sezony 1879/1880, kdy měly být mezi novinky zařazeny i Dvořákovy *Slovanské rhapsodie*, op. 45, a *Variationen über ein Thema von Schubert*, op. 11, od skladatele Richarda Heubergerse (1850–1914).

¹⁷⁷ BRODBECK, David: *Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum*, *Journal of the American Musicological Society* 60 (jaro 2007), č. 1, s. 71–132.

¹⁷⁸ CLAPHAM, John: *Dvořák*, London 1979, s. 53.

¹⁷⁹ DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty* (přel. Hana Medková, rev. Jan Kachlík), 2. přepracované a dolžené vydání 1997, Vyšehrad Praha 2013; DÖGE, Klaus: *Dvořák. Leben. Werke. Dokumente*. Mainz 1991.

¹⁸⁰ D. Brodbeck citoval výňatek z recenze Ludwiga Speidela ve vídeňském deníku *Fremden-blatt* ze dne 18. listopadu 1879. Speidel zde vyjádřil, že by bylo lepší zařadit nejprve *Serenádu*, op. 44 („als schlichtweg Musik“), a teprve pak *Slovanské rapsodie*. Tímto Speidelovým výrokem pak Brodbeck oponoval O. Bibovi, který přijetí Dvořákovy třetí *Slovanské rapsodie* s národnostními otázkami nespojoval, viz BIBA, Otto: *Antonín Dvořák im Wiener Musikleben seiner Zeit*, in: *Colloquium “Dvořák, Janáček and Their Time”*, Brno 1984, ed. Rudolf Pečman, Brno 1985, s. 52.

¹⁸¹ O. Biba upozornil ve své studii (viz pozn. 23) na další evropsky unikátní novinku týkající se autorských honorářů, která byla ve Vídni zavedena v roce 1864. Skladatelé dostávali za prvně uvedenou skladbu v koncertech *Gessellschaft der Musikfreunde* honorář (počátek tantiém). Autor novinky obdržel za každou větu dukát, nejvíce celkem osm dukátů. V roce 1873 došlo k reorganizaci: skladatelé dostávali placeno za každé uvedení díla (poprvé osm, dále čtyři, dva atd.). Netýkalo se to uvedení písní a sólových koncertů. Brahms s vídeňskou premiérou *Serenády D dur*, op. 11 (1863), tuto novinku ještě nestihl; další provedení serenád nebylo honorováno, protože je organizovali sami vídeňští filharmonikové. Za *Německé requiem* však obdržel tři dukáty. Je otázkou, zda se tato dobře míněná iniciativa neobracela proti autorům, když známe ony spory týkající se výnosů z koncertů.

neukázněností, roztržka se týkala těžkostí v hobojevém partu, který nakonec musel převzít koncertní mistr, houslista Josef Hellmesberger.¹⁸² Nelze potvrdit ani vyloučit, že interpretační náročnost sehrála svou roli i v případě odložení Dvořákovy *Serenády* – na těžkosti v hobojevém partu si stěžovali v Drážďanech (viz kapitola V. 4 Pražské interpretační zázemí). Důvody pro odložení *Serenády* zde byly nastíněny: možné půtky a roztržky v rámci orchestru vídeňské filharmonie týkající se zařazení novinek¹⁸³ a jejich malé výnosnosti a s tím nepřímo související politické ovzduší tehdejší Vídně, které mohlo ovlivnit vlažné přijetí¹⁸⁴ Dvořákovy třetí *Slovanské rapsodie* (dne 16. listopadu 1879) a následné rozhodnutí další novinky nezařazovat. Je známo, jak dlouho byla odkládána Symfonie D dur op. 60 i přes snahu dirigenta vídeňské filharmonie Hanse Richtera. *Serenáda* op. 44 zazněla ve Vídni až v roce 1901 pod vedením Gustava Mahlera.

Vzápětí po již zmíněném oznámení v časopisu Dalibor o zařazení *Serenády* do programu nadcházející sezóny vídeňských filharmoniků byla v dalším čísle otištěna rozsáhlá recenze jubilejního koncertu, který se konal dne 19. října 1879 na počest 25-ti letého divadelního působení pana Josefa Lva.

*„Kapelník p. Čech získal si všeobecného uznání za velmi jemné nastudování Dvořákovy nemálo choulostivé „Serenády“ pro nástroje dechové, která právě tak uchvátila obecenstvo četnými krásami svými, jako před rokem o koncertě skladatelově.“*¹⁸⁵

O zařazení dechové *Serenády* na program tohoto jubilejního koncertu referoval též německý psaný, pražský deník *Prager Tagblatt*. Zmínka o dvojnásobném vyvolávání hudebníků na podium potvrzuje úspěch tohoto provedení a skladby.¹⁸⁶

Na základě úspěšného provedení této *Serenády* v Budapešti 3. listopadu roku 1880 podal poetizující výklady ve vztahu k Dvořákově dechové *Serenádě* op. 44 pešťský recenzent

¹⁸² Johannes BRAHMS: *Serenaden Nr. 1 D-Dur für grosses Orchester op. 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester op. 16*, ed. Michael Musgrave, München 2006, s. XXIV: „Übrigens kam es in Wien wiederum zu ‚Unzufriedenheit bei den Orchestermittgliedern; und besonders hörte man unter den Bläsern Klagen über große Schwierigkeit der Ausführung vieler Stellen‘, und so wurde ‚sogar bei der Generalprobe der Ausbruch offener Rebellion [...] nur durch die Willenskraft Dessoffs und die Versöhnungsversuche des Konzertmeisters Hellmesberger verhindert‘.“

¹⁸³ HELLSBERG, Clemens: *Skandal um Brahms*, in: *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Zürich. Wien. Mainz 1992, s. 104.

¹⁸⁴ BRODBECK, David: *Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum*, *Journal of the American Musicological Society* 60 (jaro 2007), č. 1, s. 71–132.

¹⁸⁵ *Z koncertní síně*, Dalibor I (1. listopadu 1879), č. 31, s. 247–248.

¹⁸⁶ „K“, *Das Concert*, *Prager Tagblatt* č. 292, Beilage zum *Prager Tagblatt* (21. října 1879), č. 292, s. 5.

Max Schütz.¹⁸⁷ V Budapešti měl tehdy A. Dvořák dobré zázemí nejen v osobě hudebního kritika Maxe Schütze, ale zejména v českých krajanech, kteří se zasazovali o provedení soudobých českých děl (architekt František Novák v čele spolku Česká beseda, skladatel a dirigent Mořitz Vavřinec). V Budapešti se hrála i další díla původně plánovaná pro Vídeň, jež kvůli politickým a jiným okolnostem nebyla prováděna. Recenze¹⁸⁸ Maxe Schütze opěvovala tuto skladbu v duchu výše vyřčeného „poetického“ výkladu: *Serenáda* je jako tajemné kouzlo Lenauovy poezie, recenzent pěl o hře světla a stínu, o hudební kráse ve zvláštním nasvícení (viz kapitola VII Ohlasy...; VII. 3 Spojení hudby...)

Podobně jako ve Vídni vážlo provozování obou Dvořákových *Serenád* i v Anglii. V Anglii chtěli další symfonii, proto Dvořák nabízel svá starší díla (Symfonie č. 3 E s dur op. 10) a při této příležitosti nabízel obě *Serenády*.¹⁸⁹ Jitka Slavíková zmínila ve své disertaci¹⁹⁰ striktní rozhodnutí ze dne 6. listopadu 1886, jímž vedení Filharmonické společnosti jednou pro vždy uznalo obě *Serenády* za nevhodné pro filharmonické koncerty. Dvořákova *Serenáda* byla tedy v Anglii poprvé provedena amatérskými orchestry: smíšeným školním orchestrem *The Guildhall School of Music*,¹⁹¹ dne 1. listopadu 1884 a takřka stočlenným dámským orchestrem v *St. James Hall, the Rev. E. H. Moberly's String Orchestra* v roce 1893.¹⁹²

Z dalších provedení mimo Čechy jmenujme alespoň v Kielu (kolem poloviny prosince 1882),¹⁹³ ve Výmaru (před 21. únorem 1884).¹⁹⁴ *Serenáda* zazněla též v rámci Dvořákova turné do Ruska, v Moskvě, dne 11. března 1890.¹⁹⁵ Dvořákovský badatel Milan Kuna ocitoval značně negativní soud moskevského hudebního kritika G. E. Koňuse:

„*Adagio ze Serenády pro dechové nástroje představuje podle Koňuse pouze zajímavé řešení dosti pracného úkolu: získat rozmanité efekty ze samotných dechových nástrojů. Avšak*

¹⁸⁷ Max Schütz píše A. Dvořákovi dne 28. října 1880 z Budapešti, in: Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 258–259.

¹⁸⁸ SCHÜTZ, Max: *Feuilleton. Regentage in Ischl.*, Pester Lloyd (19. října 1880), č. 290, s. 2–3.

¹⁸⁹ Dva dopisy adresované Francesco Bergerovi ze dne 19. srpna 1886 a 31. března 1888, viz Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 2, Praha 1988, s. 172, 320–321.

¹⁹⁰ SLAVÍKOVÁ, Jitka: *Kontakty Antonína Dvořáka s Anglií*. Disertační práce. Praha 1989, s. 217.

¹⁹¹ *The Guildhall School of Music*. *The Musical Standard* (8. listopadu 1884), s. 270.

¹⁹² *Mr. Moberly's String Orchestra*. In: *Musical Opinion and Music Trade Review*, roč. 16, č. 189, 1. 6. 1893, s. 522–523 (rubrika *Concerts and Opera; Other Concerts*, *The Musical Standard* (20. května 1893), s. 388; W. B.: *Interview with the Rev. E. H. Moberly at Salisbury*. *Magazine of Music* (červen 1893), s. 128–129.

¹⁹³ *Musikalisches Wochenblatt*. *Organ für Musiker und Musikfreunde* 13 (21. prosince 1882), č. 52, s. 623; *Dalibor* 5 (14. ledna 1883), s. 18–19.

¹⁹⁴ *Musikalisches Wochenblatt*. *Organ für Musiker und Musikfreunde* 15 (7. února 1884), č. 7, s. 91; *Dalibor* 6 (28. února 1884), č. 7, s. 70.

¹⁹⁵ *Různé zprávy*. *Dalibor* 12 (5. dubna 1890), s. 134.

*jako skladba toto Adagio rozhodně není zajímavé; trpí stejnými nedostatky jako symfonie, tzn. je rozvleklé, neživotné a mdlé.*¹⁹⁶

Navzdory výše zmíněnému výňatku z recenze, který vyznívá vcelku negativně, hodnotil Dvořák své ruské turné jako úspěšné.¹⁹⁷ Připomeňme obdobnou situaci v případě vídeňské premiéry třetí *Slovanské rapsodie* op. 45, kdy byla skladba spolu se svým autorem přijata hudebníky velmi vřele, avšak recenze byly ovlivněné politickými národnostními tlaky.¹⁹⁸

V. 4 Pražské interpretační zázemí

Sepětí s interprety je pro tuto *Serenádu* příznačné a Brahms se dotknul významné součásti historie provozování díla. V Praze měl Dvořák výborné hráče na dechové nástroje, což vyplývá z již uvedené citace recenze (deník Národní Listy) i z jiných recenzí, mnozí kritikové pochvalně zmínili hráče na dechové nástroje a z nich nejvíce hobojistu Arnošta Königa. Stejní interpreti byli v souvislosti s tímto koncertem vyjmenováni i v recenzi berlínského hudebního časopisu Allgemeine Deutsche Musik Zeitung¹⁹⁹, v časopisu Světozor byl vyzdvižen Arnošt König, který nadšenou horlivostí působil na orchestr.²⁰⁰ K náročnosti skladby se mimo uvedených recenzentů vyjádřili i další osobnosti jako např. tehdejší vídeňský kritik a hudební vědec Eduard Hanslick. V roce 1883 kritizoval Eduard Hanslick vídeňské filharmoniky za to, že se „málo starají“ o Dvořákovu dechovou serenádu:

*„Unsere Philharmoniker kümmern sich leider ebensowenig darum, wie um Dvorak's schöne Serenade für Blasinstrumente.*²⁰¹

¹⁹⁶ KUNA, Milan: *Antonín Dvořák a Rusko*, Hudební Rozhledy XXX, č. 9, s. 386–392.

¹⁹⁷ V dopise adresovaném Gustavu Eimovi se Dvořák k moskevskému koncertu vyjádřil takto: „V novinách se ti pánové o mne moc nestarali, ba bylo vidět, že v hudebních ruských kruzích proti mně po straně intrikují, byla by toho dlouhá řada a raději o tom pomlčím. Ó tak zvaná slovanská vzájemnost, kde jseš? Ale to nic nedělá, velké morální vítězství jsem přece v Moskvě vydobyl, tak aspoň mně bylo praveno v kruzích hudebních, a orchestr byl mými skladbami uchvácen a hrál s velkým nadšením.“ viz Antonín Dvořák. *Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 3, Praha 1989, s. 32–33.

¹⁹⁸ BRODBECK, David: *Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum*, Journal of the American Musicological Society, 60 (jaro 2007), č. 1, s. 71–132.

¹⁹⁹ Allgemeine Deutsche Musik Zeitung 5 (29. listopadu 1878), č. 48, Berlin, s. 404.

²⁰⁰ Světozor 12 (22. listopadu 1878), č. 47, s. 586.

²⁰¹ HANSLICK, Eduard: *Dokonalý antiwagnerián Eduard Hanslick. Paměti. Fejetony. Kritiky* (ed. Jitka Ludvová), Praha 1992, s. 278.

Při příležitosti pozdní vídeňské premiéry díla v roce 1901 se pak vyjádřil k interpretačním nárokům této skladby; konstatoval, že *Serenáda* staví před hráče dechových nástrojů nemalé úkoly a že je zapotřebí ji hrát dokonale čistě a jemně. Právě na náročnost skladby pak narážíme v dvořákovské korespondenci, která reflektovala obtíže při provedení. Dne 7. října 1879 píše Moritz Fürstenau Dvořákovi z Drážďan, že místní spolek chce uvést *Serenádu* op. 44. Hobojisté, ač jsou členy Královské kapely v Drážďanech a zkušení instrumentální hráči, nemohou zvládnout své party, protože jsou psány v příliš vysoké a obtížné poloze.²⁰² Koncert se však nakonec uskutečnil (Tonkünstlerverein v Drážďanech 26. ledna 1880).²⁰³ Další výňatek z korespondence se týká brněnského koncertu, který se konal dne 8. května 1897. Antonín Dvořák píše Karlu Sázavskému:

„Mluvil jsem s panem Palečkem²⁰⁴ a ten mi řekl, že serenáda je nemožna, poněvadž první hoboje a klarinet nemohou velice namáhavou partii převzít. To číslo bude tedy muset odpadnout.“²⁰⁵

Pozitivní ohlas mělo i pozdější pražská provedení dechové *Serenády*, která jsou opět spojena se jménem Arnošta Königa²⁰⁶ a jeho kolegů. Jednalo se o zahajovací koncert českých koncertů pořádaných českými právníky v Rudolfinu (koncerty ve prospěch nadace bezplatných obědů pro právníky), který se uskutečnil v neděli dne 22. února 1885.²⁰⁷ O sedm let později – dne 28. dubna 1892, v rámci koncertů na rozloučenou před odjezdem do Ameriky – zazněla v Rudolfinu opět *Serenáda* d moll. Recenzent časopisu Dalibor po obsírné stati o premiéře ouvertur *V přírodě* op. 91, *Karneval* op. 92 a *Othello* op. 93 zhodnotil provedení *Serenádu* jako skvostnou a opět vyzdvihl A. Königa.²⁰⁸ Obdobně zhodnotil recenzent též koncert v deníku Národní Listy:

²⁰² *Serenáda* op. 44 byla v Drážďanech provedena 26. ledna 1880. Viz *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 5, Praha 1996, s. 204.

²⁰³ *Drobné zprávy*. Dalibor 2 (20. února 1880), č. 6, s. 47.

²⁰⁴ Dle editorské poznámky houslista a prvního předseda výboru České filharmonie.

²⁰⁵ *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty*. Ed. Milan Kuna et al., sv. 4, Praha 1995, s. 85.

²⁰⁶ V době vzniku *Serenády*, op. 44, působil v Praze již sedm let (jako interpret a pedagog pražské konzervatoře) hoboista německého původu Arnošt König. Interpretace dechové serenády byla se jménem A. Königa nerozlučně spjata. Pravnuk zmíněného umělce, MUDr. Jindřich König, představil svého pradědečka a rovněž zmínil rodinné vzpomínky na vztah A. Dvořáka a A. Königa, viz: KÖNIG, Jindřich: *Hoboista Arnošt König (1838–1915). Věrnost pražské konzervatoři – vzpomínka pravnuka*, Hudební rozhledy 63 (2010), č. 1, s. 50–51. Autorka této studie navázala na uvedený článek a věnovala se konkrétně působení A. Königa v pražském hudebním životě, viz KOLÁTOROVÁ, Petra: *Hoboista Arnošt König a jeho působení v pražském hudebním životě*. Hudební věda 49 (2012), č. 3, s. 263–284.

²⁰⁷ „ter“: *Hudba*, Národní Listy 25 (24. února 1885), č. 54, s. 3.

²⁰⁸ Dalibor 14 (7. května 1892), č. 25, s. 195.

„Tři ouvertury op. 91, poslední to dílo mistrovo a mimo jiné skladby, z nichž zasluhuje zvláštní zmínky zejména geniálně koncipovaná Serenáda pro dechové nástroje op. 44. [...] Z provedení mluvilo jasně nadšení, vzbuzené osobním řízením slovutného skladatele. Orkestr Národního divadla skvěle potvrdil svou výbornou pověst. V přednesu obtížné Serenády vyznamenali se veškerí zaměstnaní pánové, z nichž uvádíme u prvních hlasů působící, prof. Königa, Bartoloměje, Janouška a Maška.“²⁰⁹

Výše zmíněné pochvalné recenze a zmínky v literatuře o tehdejších interpretech této náročné skladby jednomyslně potvrzují sepětí s vynikajícími pražskými interprety.²¹⁰ Symfonii Es dur op. 10 B 34.

²⁰⁹ „ter“: *Hudba. Koncert Ant. Dvořáka*, *Národní Listy* 32 (1. května 1892), č. 121, s. 4.

²¹⁰ KOLÁTOROVÁ, Petra: *Hobojista Arnošt König a jeho působení v pražském hudebním životě*, *Hudební věda* 49 (2012), č. 3, s. 267–288.

VI. *Serenády* op. 22 a op. 44 z pohledu hudební analýzy se zřetelem k hudebnímu druhu serenády

VI. 1 Úvod

Předkládaná analýza sleduje Dvořákovy *Serenády* na pozadí druhu orchestrální serenády 19. století. Navazují na ní následující kapitoly, ve kterých byl uvedený druh zasazen do dobového kontextu a kde byl předložen promyšlený výběr dobových serenád a jejich autorů (kapiola VIII. Kontext...)

Carl Dahlhaus se ve své knize „Analyse und Werturteil“ uvedl, že učení o formách vzešlo u A. B. Marxe z hegelianismu. Jednotlivé dílo bylo příkladem či vzorem formového druhu, šlo o částečnou a jednostrannou realizaci formové ideje odehrávající se na pozadí a v kontextu dějin forem. Ve formových principech sonáty a fugy viděl Marx jako Hegelián podstatu hudebních dějin. Teprve v průběhu času došlo k ústupu od vnímání formy jako ideálního příkladu formové ideje k postupnému zeschematičtění – cílem analýzy nebylo nadále porozumění dílu se zřetelem k formové ideji, nýbrž vyzvednutí schématu na základě popisu jednotlivosti.²¹¹

Nazírání jednotlivých děl prostřednictvím hudebního druhu v této práci může připomínat linii A. B. Marxe včetně filozofického zasazení v 19. století. Hledání společných kompozičních prostředků, inspiračních zdrojů, vzhled do recepce a sociologie žánru sugeruje úsilí o nalezení ideálního příkladu druhu orchestrální serenády. Představa formy jako vtělené ideje souvisí se specifikem tohoto druhu: je obtížné zachytit a postihnout hudební druh orchestrální serenády uvedenými prostředky. Jakýkoliv popis i analýza zůstávají na půli cesty; přiblížení zamýšlených účinků a působení serenád, neodmyslitelně spjatých s tímto druhem, se často vzpírá slovům. Při studiu tématu tedy dobře chápeme a reflektujeme též poetické, obrazivé statě o *Serenádách* uveřejňované nejen v 2. polovině 19. století, ale s přesahem až podnes. Inspirující a blízký právě zmíněným kategoriím typu „působení a účinky hudby“ je

²¹¹ DAHLHAUS, Carl: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, s. 54.

analytický přístup současného badatele Kofi Agawu.²¹² Ve své práci nahlédl kompoziční umění jako diskurz realizovaný prostřednictvím zvuků. Hudba (romantická) je jazykem, který promlouvá, proto účel analýzy je postihnout aspekty tohoto diskurzu.²¹³ Teze o promlouvání hudby nejsou nijak nové a mají své kořeny již v hermeneutických výkladech počátku 19. století, toto téma ve 20. století vynikajícím způsobem rozvíjely takové osobnosti jako Hans Georg Gadamer²¹⁴ a Thrasybulos Georgiades²¹⁵.

Ve vztahu k následujícím kapitolám je důležitá otázka, jak analyzovali Dvořákova díla jiné badatelky a badatelé. Pro tuto práci jsou podstatné společné jevy, které se protínají napříč hudebními druhy Dvořákova díla a které lze sledovat rovněž v Dvořákových *Serenádách*. Následující komentáře jsou tedy zacíleny tímto směrem a mají přednést škálu okruhů, problémů a zejména shod s Dvořákovými Serenádami. Pochopitelně je tak činěno s vědomím rozdílného vývoje a očekáváním jiných hudebních druhů, jakými je smyčcový kvartet, klavírní trio nebo symfonie.

VI. 2 Stav bádání: východiska dosavadních analýz Dvořákových instrumentálních děl ve vztahu k Dvořákovým *Serenádám*

Takřka současně se počátkem devadesátých let 20. století objevily dvě zásadní analytické práce k poznání Dvořákova instrumentálního díla. Jarmila Gabrielová ve své monografii²¹⁶ postihla Dvořákův tvůrčí rozvoj v oboru instrumentální hudby v letech 1861–1874. Druhou důležitou prací byla monografie²¹⁷ (disertace) Hartmuta Schicka, v níž autor analyzoval Dvořákovy smyčcové kvartety, zasadil je do tehdejšího kontextu doby a dokumentoval na nich vývoj kompoziční práce skladatele, jeho inspirace a vzory. Obě práce se částečně tematicky překryly (jednalo se konkrétně o rané smyčcové kvartety), Gabrielová u těchto shodných bodů ve své práci reagovala a kriticky nahlédla Schickovy závěry.

²¹² AGAWU Kofi: *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York 2008, 317–318.

²¹³ K. Agawu stanovil jako topoi/ subjekty hudebního diskurzu začátky, středy, zakončení, vrcholy, periodicitu, diskontinuitu, parenthesis. Dále třdil jednotlivé kategorie dle charakteru hudby na jednotlivé módy: taneční mód (dance mode), zpěvní mód (song mode), mód řeči (speech mode) a sledování narativní nitě aj.

²¹⁴ GADAMER, Hans Georg: *Pravda a metoda* (přel. David Mík), I-II. Triáda 2010.

²¹⁵ GEORGIADES, Thrasybulos: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin-Göttingen 1954.

²¹⁶ GABRIELOVÁ, Jarmila: *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka (Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl)*. UK Praha 1990.

²¹⁷ SCHICK, Hartmut: *Studien zu Dvořáks Streichquartetten*, Laaber 1990

Z analyzovaných děl nás zajímají ty, které vznikly časově blízko obou *Serenád*; Gabrielová i Schick oba analyzovali Smyčcový kvartet e moll B 19 z roku 1874 a Gabrielová i třetí Symfonii Es dur op. 10 B 34.

Hartmut Schick věnoval metrice v Dvořákových dílech dokonce dvě podkapitoly („*Spiel mit Metrum*“²¹⁸, „*Auflösung des Metrums*“²¹⁹) a další jednotlivé poznámky integroval do dalších kapitol. Schick vzpomenul Schönbergovu stať o Brahmsovi²²⁰ a vymezil se k jeho termínu hudební proza – dle něj odpovídá Dvořákův kvartet e moll spíše než hudební proze poetické technice Enjambement. Mikrostrukturu, v níž nejsou zřetelně odlišené a stanovené lehké a těžké doby, přirovnal k uvedené technice představující v literární teorii přesah významového celku, jakýsi přerýv.²²¹ Pokud jde o tento smyčcový kvartet, oba badatelé se shodli na subtematických a subharmonických vztazích, které integrují celý kvartet – konkrétně dvoutonový motivek sestupné malé sekundy je strukturním prvkem všech tematických a motivických tvarů.

*„Takto formulovaná a zakotvená „logika“ tematicko-motivického a harmonického průběhu, jež je protějškem i kontrastem k navenek zcela rapsodické, pevnějšími vztahy a pravidly nespoutané formy, se zdá být rovněž jedním z nových přínosů kvartetu e moll – především ovšem pro skladatele samotného.“*²²²

V kapitole „Bod obratu“ Gabrielová nastínila další posun v Dvořákově tvůrčím vývoji po roce 1874, který spočíval v zjednodušení, zestručnění a příklonu k pravidelnému kvadratickému metrickému půdorysu a uzavřené periodicitě.²²³ Obdobné závěry jako v případě Smyčcového kvartetu e moll op. 10 autorka učinila v případě Symfonie Es dur op. 10 (1874). Shledala v díle relativně malý počet tematických a motivických tvarů, které jsou však spřízněny a spojeny společným rytmickým pohybem. Tyto závěry zde uvádíme z důvodu, že podobné propojení rytmickým pohybem je patrné u rychlých vět obou *Serenád*. Společný tečkovaný rytmus by vedl k monotónnosti, proto Dvořák odstiňuje jednotlivé

²¹⁸ Ibidem, 32–35

²¹⁹ Ibidem, 97–101

²²⁰ SCHÖNBERG, Arnold: *Brahms, the Progressive, Style and Idea*, New York 1950.

²²¹ SCHICK, Hartmut: *Studien zu Dvořáks Streichquartetten*, Laaber 1990, s. 100.

²²² GABRIELOVÁ, Jarmila: *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka (Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl)*. UK Praha 1990., 106–107.

²²³ GABRIELOVÁ, Jarmila: *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka (Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl)*. UK Praha 1990, 125.

plochy prostřednictvím zvukové barvy a sazby. Na dalších stranách²²⁴ své práce Gabrielová shrnula, že variační změny a zásahy v tradičních složkách kompozice jsou malé, zatímco dochází k proměnám v sazbě, zvukovém objemu, charakteru, artikulace a dynamice.

Přínosná je nedávno publikovaná monografie²²⁵ Markéty Štědrónské věnující se Dvořákově klavírnímu komornímu dílu. Jde o publikovanou disertaci, vedoucím disertace byl již zmíněný H. Schick. Štědrónská upozornila obdobně jako Schick na metrickou stránku analyzovaných děl. Ve vztahu k této práci nás zajímají závěry ohledně tematické práce v rámci formální výstavby celého díla – ve všech třech uvedených monografiích vyplývá z analýz koncentrovaná tematická práce s menšími motivy (u Štědrónské např. kapitola „*Subthematik und thematischer Akkord*“²²⁶). Obě badatelky každá na jiném analytickém materiálu a v jiném období shledaly u Dvořáka snahu o jisté zjednodušení (Gabrielová u děl po roce 1874) Zvlášť příznačným je název kapitoly „*Simplizität als Ziel kompositorischer Kunst*“²²⁷. Štědrónská i Schick řešili dále roli polyfonie v rámci dané formy, užití častých sekvenčních postupů. Jmenované postupy a prostředky se rovněž hojně vyskytují v *Serenádách* a přispívají k odlehčenému rázu a vyznění těchto skladeb, aniž by kdekoliv převážily směrem k banalitě. Tato linie určité ušlechtilé jednoduchosti a srozumitelnosti je předmětem analýzy.

VI. 3 Analýza *Serenády E dur op. 22*

I. *Moderato*

Hlavní téma krajních částí první věty smyčcové *Serenády* naplňuje svým charakterem tradované představy o tomto hudebním druhu a přesně odpovídá označení věty – *Moderato*. Za aluzi hudebního druhu by se dalo označit užití pizzicat v partech kontrabasů. Charakter skladby lze po všech stránkách definovat adjektivem „mírný“ a to v několika ohledech. Pohyb tématu se odvíjí jako „v mírném kroku“, téma je vyklenuté v mírném oblouku v rozsahu

²²⁴ GABRIELOVÁ, Jarmila: *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka (Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl)*. Universita Karlova Praha 1990, 128.

²²⁵ ŠTĚDRONSKÁ Markéta: *Die Klavierkammermusik von Antonín Dvořák. Studien und Vergleiche mit Werken von Brahms*. Tutzing 2010.

²²⁶ SCHICK, s. 92–97.

²²⁷ Štědrónská, s. 138.

jednoho taktu, též zvuková barva druhých houslí a violoncell, které si z počátku v pravidelném dialogu předávají téma, odpovídá jisté umírněnosti v této oblasti.

Musical score for the first two measures of the first movement of Dvořák's Serenade in E major, Op. 22. The score is for Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is Moderato. The key signature is E major (one sharp). The time signature is 4/4. The first measure shows the Violini I and II playing a melodic line, while the Viole play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second measure shows the Violoncelli and Contrabassi playing a similar melodic line. Dynamics include pp, pp div., and p.

Př. 1 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 1. věta, takty 1–2²²⁸

Celá oblast exponování hlavního tématu je vystavěna na tomto jednotaktovém tématu (využívajícím melodického rozsahu pouhých čtyř tónů), které se opakuje v různých polohách, či sekvenčně sestupuje. Doprovodný part viol, které repetují souzvuky v pravidelném pulzu osminových hodnot, dokresluje celkový dojem umírněnosti, klidu a cílené prostoty (Př. 1). Jaké prostředky Dvořák volil, aby úvod nevyzněl příliš monotónně a rutinně? Dvořák si pozoruhodně pohrál s periodicitou i metrickou stránkou této části. Pokud jde o periodicitu, lze téma rozdělit na schéma 4 – 3,5 – 4 takty. Po počátečním dialogu druhých houslí a violoncell, následuje sekvenční sestup, který je v jeho třetím taktu přerušen prostřednictvím zkráceného tvaru tématu a sekvenčního sledu sestupných kvart, aby vyústil v návrat tématu, které se během čtyř taktů uzavře. Z hlediska metra Dvořák neváhal „rozbít“ plynulý tok uvádění tvarů hlavního tématu a umístit návrat nezkráceného tématu do poloviny taktu. Aby zachoval zdání čtyřdobého metra při zahájení tématu v polovině taktu, musel návazně vložit jeden dvoudobý takt.

²²⁸ V příkladech jsou využity skeny vydání *Antonín Dvořák Souborné vydání díla* (ed. F. Bartoš a J. Hanuš), SNKLH 1955; příklady s tmavějším podkladem jsou skeny prvního tisku Bote & Bock 1879, exemplář z fondu Besedy brněnské, signatura A 45 532.



Př. 2 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 1. věta, takty 8–10

Z hlediska metra, pohybu a plynutí skladby posluchač vnímá zrychlení uprostřed tematické oblasti. Samotné vyústění návratu tématu v půli taktu působí zcela přirozeně, posunutí v rámci metra není sluchem patrné (Př. 2; v rámečku je zvýrazněn začátek tématu, který nezačíná s první dobou taktu, ale v jeho polovině). Pro posluchače to znamená posunutí ve vnímání metra, za první dobu považuje reálně třetí dobu. Aby skladatel dostal vjemu čtyřdobého taktu a nenarušil plynulost, vložil následně dvoudobý takt. Popsaný úsek ukazuje, jak Dvořák umně pracuje s pohybem a vnímáním plynutí času. Právě takové ozvláštnění předešlo možnému dojmu banálnosti a nudy a pomohlo vyvážit ostatní složky. Další vývoj první ze třech částí této věty je podobný, skladatel opět využil imitačního zpracování tématu, sekvenčních postupů, obohatil tematické předivo o melodický protihlas ve vysoké poloze, v němž se již objevuje tečkovaný rytmus charakteristický pro střední část věty. Tento protihlas kulminuje a v podstatě přebírá hlavnímu tématu vrchol první části (takt 20).

Střední část věty připomíná tečkovaným rytmem suity 17. století, má obřadný charakter. Téma je vlastně rozloženým akordickým vzestupným a sestupným pohybem v tečkovaném rytmu, který je pro něj příznačný a je opět traktováno po poměrně malých – dvoutaktových úsecích. Pozastavení na konci druhého taktu připomíná figury dávných dvorních tanců.

Př. 3 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 1. věta, takty 31–32

Tato kontrastní, střední část, která je od obou krajních vět oddělena dostatečně výraznými přechodovými úseky, je utvořena ze dvou částí (12 a 11 taktů). První část lze dále dělit na pět taktů zmíněného tečkovaného tématu (Př. 3), dalších pět taktů s týmž tématem uvedeným nově v inverzi a dvěma přechodovými takty, které vyústí v návrat tématu v původní podobě (ač v zvukově nové variantě). Druhá část shodně s první začne pěti takty modifikovaného tématu, které tentokrát tvoří pozadí pro nové téma (rytmicky spřízněné s tématem úvodu celé věty), je přednášeno v poměrně vysoké poloze (dvoučárkované) prvními violoncelly. Následuje kontrastní dvoutaktová vsuvka (48–49) – představuje pozastavení celého průběhu prostřednictvím fermaty, zlomu v dynamice (*pp*) a náhlé změny tečkovaného rytmu v houpavé průtahy se začátky na lehkých dobách, tzn. výraznou metrickou změnu a vychýlení z pravidelného tečkovaného přediva. Následuje návrat tématu a rychlý přechod k přechodovému úseku připravujícímu třetí část skladby, která je návratem první části věty.

Př. 4 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 1. věta, takty 58–60

Právě dva zlomové takty připomínají parentezi (vsuvku), s níž na příkladech hudby 19. století pracuje analytik K. Agawu ve své kapitole „Discontinuity and Parentheses“.²²⁹ Agawu rozlišil úlohu parenteze v textu a přeneseně v hudbě – pokud v hudbě doslovně aplikujeme poučku vycházející z textu, že vsuvka může být odstraněna, aniž by text utrpěl, přijdeme v hudbě o hodně. Takto upravená hudba může znít až banálně a ochuzeně. Agawu považuje význam „vsuvky“ v hudbě za mnohem zásadnější, než-li je tomu v textu. V případě Dvořákovy *Serenády* představuje tento dvoutaktový úsek změnu pohybu a plynutí skladby prostřednictvím pozastavení. Zpomalení či pozastavení pohybu Dvořák dosahoval i jinými prostředky (augmentace). Zde však kontrastní proměna takřka všech složek a vyznění návratu tématu, jakoby se předtím nic neodehrálo, skutečně koresponduje s uvedeným nehudebním pojmem parenteze, tedy vsuvky. Přejímový úsek z druhého k třetímu, návratovému dílu tvoří figurativní pohyb šestnáctinových hodnot, který je posléze integrován v partu druhých houslí jako komplementární hlas k hlavnímu tématu a přispívá tedy k lepšímu propojení obou

²²⁹ AGAWU, Kofi: *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York 2008, s. 93–98.

částí a dojmu přirozeného vyústění střední části. Formování této třetí části se příliš neliší od první, jediným větším rozdílem je opět jakási „vsuvka“ (takty 76–82) před úplným závěrem věty. Podobně jako ve střední části i zde skladatel pozastavuje průběh, aby oddálil závěr, aby vystupňoval napětí před konečnou tečkou. Ve srovnání s předešlým úsekem (viz parenteze) není tento úsek tolik kontrastní a pracuje s dialogem hlavního tématu podobně jako v úplném úvodu první a třetí části věty. Přirovnání k struktuře textu prostřednictvím parenteze je analogické potud, že bychom tento úsek hypoteticky mohli vypustit a skladba by se dala hladce uzavřít, aniž bychom tuto vsuvku postrádali.

Je třetí část věty tedy shodná s první, nebo se zde odehrávají nějaké další posuny a změny? Jednoznačnou odpovědí je pestrost a rozmanitost v tematických proměnách, v obsazení a práci s jednotlivými nástroji a jejich polohami. Dvořák i nadále pracoval s dělenými party nástrojů, přidal další doprovodné hlasy (viz figurativní pohyb v druhých houslích), modifikoval původně pravidelný tok osmin doprovodu viol ve varírovaný průběh se synkopami, zvolil jinou artikulaci apod. (takty 66–75), nechal sólově vyniknout skupině prvních violoncell ve vysoké dvoučárkované poloze (takty 62–69). S posledně zmíněnými violoncelly souvisí i poznámka k práci s tzv. basy, tedy violoncelly a kontrabasy. Dvořák v některých místech užil až trojí basovou linku, resp. jedna z nich se podílí na tematickém dění a není již klasickým „opěrným basem“. Pozoruhodně zkombinoval pizzicata s hrou arco – příklad variability a zvukové tvořivosti na malém úseku představují takty 36–37, v nichž se violoncella podílejí na tematickém dění za pizzicat kontrabasů a vzápětí v taktech 38–39 se pizzicata ujmuje violoncella na rozdíl od kontrabasů. Nejen v této první větě lze sledovat maximální a nesmírně variabilní užití jednotlivých skupin nástrojů.

II. Tempo di Valse

Druhá věta jednoznačně vychází z pohybu tance. Z autografní partitury²³⁰ víme, že Dvořák váhal, zda upřednostnit valčík či menuet – poslední verze Tempo di Valse uplatněná v tištěné partituře je však v autografní partituře přeškrtnuta a pod ní je nečitelná spodní vrstva; tužkou je dopsáno původně Menuetto con moto a stejným náčiním přeškrtnuto. Ještě pádnějším důkazem proměn tance v názvu druhé věty je první vydání klavírního výtahu Serenády, které vyšlo v březnu 1877 u českého vydavatele Emanuela Starého. Zde je uveden

²³⁰ České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inventární číslo S76/ 1520.

název Menuetto. Allegro con moto. O dva roky později (1879) nalezneme v jiném vydání klavírního výtahu *Serenády* E dur (vydavatelem byla berlínská firma Bote & Bock) stejně jako v tištěné partituře název Tempo di Valse. Hlavní téma začíná v houpavém valčíkovém rytmu (Př. 5),²³¹ ale je již ve svém úvodním zaznění varírováno a tyto drobné (zejména metro-rytmické) variační změny tématu posunují valčíkový pohyb jinam a připomínají názvuky lidového tance furiantu v jedné ze svých dobových dochovaných verzí (Př. 6)



Př. 5 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 1–5

Př. 6 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 10–13

²³¹ Autorka práce porovnávala rytmický model začátku Dvořákova úvodního tématu druhé věty se začátky přibližně dvaceti různých valčíků Johanna Strausse (až po jejich introdukci). Z tohoto srovnání vyplývá, že pozdější název Tempo di Valse koresponduje se zvolenou hudbou a má valčíkový ráz.

V samotném úvodu není tato souvislost natolik patrná, ale napovídá ji práce s touto částí tématu – krátkým motivem v průběhu druhé věty. Do základního, třídobého metra a houpavého pohybu od první doby se v závěru periody ozývají dvou-tónové motivy s přízvukem na druhou dobu. Právě s tímto rytmicko-metrickým miniaturním motivem pracoval Dvořák i v průběhu věty a umně jím propojil jednotlivé části věty. Motiv již neakcentuje pouze druhou dobu jako v úvodu, ale rozpíná se přes dva takty a traktuje třídobé metrum po dvou (Př. 7)



Př. 7 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 161–167

Na různorodost tvarů lidových furiantů za doby Dvořákovy včetně upozornil ve svém článku etnomuzikolog Lubomír Tyllner:

„Novodobé zkoumání pramenů lidových písní a tanců ukázalo, že tanec s názvem furiant má v českém prostředí také podobu prosté věty v třídobém taktu bez příznačné polymetrie. Tato podoba furiantu se nachází dokonce u nejstaršího záznamu tance Furiant (1811) ve sbírce Jiřího Hartla.“²³²

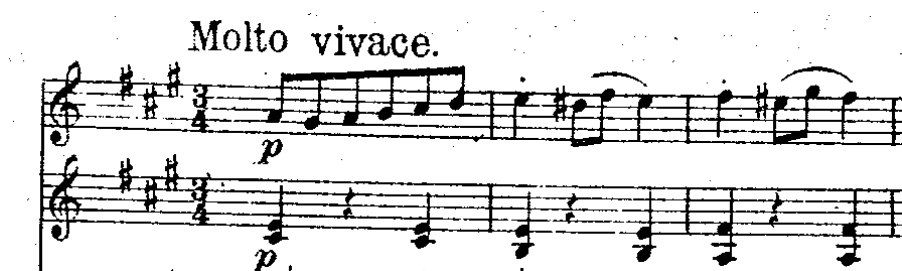
Prostých třídobých, ale také dvoudobých furiantů v českých sbírkách nalzáme několik. Různé podoby skladeb s názvem furiant proto nemusely být důsledkem svévole, ani vysoké míry stylizace, ale zřejmě důsledkem znalosti zpěvní a taneční tradice. Ta ukazuje, že hudební elementy furiantů byly velmi rozmanité. Dvořák oprávněně použil pojmenování „Furiant“ i u skladeb, kde k proměně metra vysloveně nedochází. Domníváme se, že Dvořák navázal zejména na Bedřicha Smetanu a jeho vysoce umělecky stylizovanou podobu české lidové hudby, která byla tehdy i později přijímána a sdílána napříč českou společností. Dvořák užil názvu Furiant kromě uvedených skladeb např. i v závěrečné části *České suity*, op. 39, ve třetí větě Smyčcového sextetu A dur, op. 48, ve třetí větě Klavírního kvintetu A dur, op. 81. Začátek třetí věty Klavírního kvintetu A dur, op. 81 (Př. 9) s názvem Scherzo. Furiant

²³² dle L. Tyllnera se jedná o rukopis Partibus pro violin prim od kantora Jiřího Hartla (1781–1849) ze Staré Paky z počátku 19. století, rukopis je součástí sbírek Etnologického ústavu AVČR.

připomíná téma druhé věty smyčcové *Serenády* (melodie je však vůči *Serenádě* z počátku v inverzi; Př. 9)



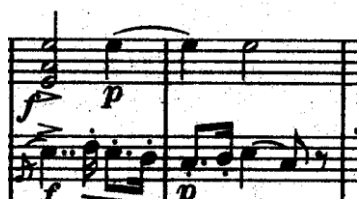
Př. 8 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 10–13, party houslí I a II



Př. 9 A. Dvořák: Klavírní kvintet A dur, op. 81, 3. věta, (N. Simrock 1888), takty 1–3

Forma věty vychází z třídílných písňových forem (stejně jako první věta) – celek vytváří jednu třídílnou písňovou formou Da Capo, jejíž tři části utvářejí též písňové formy v menším (pomyslné schéma A-B-A', C-D-C', A-B-A').

Pokud jde o periodicitu úvodního tématu, Dvořák si i zde našel „svou“ cestu a zvolil netradiční periodu utvářenou pěti takty. Čtyřikrát po pěticí taktů, vždy s čtenými metricko-rytmickými obměnami (již zmíněné variování), dále skladatel pracuje jen s „hlavou“ tématu v několika dvoutaktích a posléze sledu jednotaktových sekvencí fragmentu tématu. Principem je tedy i zde (viz první věta) „štěpení“ tematického materiálu. Prostřednictvím zkracování tematického materiálu docílil Dvořák, že posluchač vnímá zrychlení pohybu, který ústí v další část. Charakter této nové části je velmi blízký střední části první věty – v tečkovaném rytmu a pevných dvoutaktových jednotkách lze vzpomenout staré suity (srovnej Př. 3 a Př. 10).



Př. 10 A. Dvořák: *Serenáda* E dur, op. 22, 2. věta, takty 37–39, part houslí I-II. Téma je charakterem podobné střední části první věty

Ačkoliv se charakter tanečního pohybu posouvá k rozvážné obřadnosti a jednotlivé části jsou navzájem kontrastní, tematicko-motivická stránka ukazuje příbuznost a monotematismus. Dvořák vyšel z hlavy úvodního tématu. Návrat hlavního tématu v jeho původní podobě uzavře první třetinu věty. Jedná se zase o čtyři pětice neboli dvě periody po deseti taktech, které v tomto případě přinášejí varianty v dynamice a sazbě: postupně se stěhují do nízké polohy a dynamiky a jakoby utichají (téma v předposlední pětici taktů přednášejí violy). Lyrická střední část v Des dur (po předcházející, „domácí“ cis moll) se vrací k valčíkovému gestu, sentiment a citovost podtrhují pizzicata kontrabasů (80–97), skupiny prvních violoncell (98–105) a kantiléna rozdělená mezi obě skupiny houslí a skupinu druhých violoncell (Př. 11).

Př. 11 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 98–102

Po prvním uvedení lyrického tématu se téma opakuje ve vysoké poloze s imitačními dialogy mezi nástroji a následně prudce moduluje (E dur-cis moll-H dur), aby se záhy vrátila do výchozí Des dur. Stejně jako v první větě i v úvodní části druhé věty Dvořák po uvedení přehledně traktovaného tématu rozvinul další oblast prostřednictvím opakování či sekvencí fragmentu začátku nebo závěru tohoto tématu v dvoutaktových nebo dokonce jednotaktových jednotkách. Jedná se tedy o jakýsi moment krácení, štěpení a zrychlení pohybu. Další vývoj spěje k nekomplikované polyfonii v podobě imitačních odpovědí, která vychází z „hlavy“ lyrického tématu a charakter se mění z idyly směrem ke konfliktu. Protihlas v osminových hodnotách pomyslně úsek rozpohybuje, vytváří dojem zrychlení a gradace, která dospěje do dramatického úseku v c moll, v němž se objeví ve zcela jiném charakteru dvou-tónový motiv z hlavního tématu věty (viz komentáře k furiantu; Př. 8, 9 a 12).



Př. 12 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 142–144

Vrcholem celé této věty je pak kanon (resp. spíše názvuk kánonu, Př. 12) vystavěný na uvedeném krátkém motivku. Energický, razantní úsek s předepsanými ostrými akcenty pro každou dobu taktu zcela ztrácí taneční charakter a vymyká se tedy poněkud serenádovému charakteru. Po této kulminaci přichází návrat lyrické části (Des dur). Drobnou, ale nevýznamnou změnou je právě dvoutónový motiv v roli protihlasu vnášející metrické ozvláštňení do valčíkového pohybu (Př. 13).



Př. 13 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 169–173

III. Scherzo. Vivace

Třetí věta *Serenády* Scherzo. Vivace je formována jako rondo. Začíná dvouhlasým kanonem, téma provede nejprve skupina violoncell ve vysoké, dvoučárkové poloze a vzápětí po taktu rozbíhá kanon ve stejné poloze skupina prvních houslí. V dalším průběhu již nelze mluvit o kanonu, ten je důsledně uplatňován vždy s opakováním úvodního tématu, ale o polyfonním předivě, v němž se objevují kratší či ucelenější názvuky hlavy tématu, které se završí po sedmnácti taktech zřetelným návratem úvodního kanonu realizovaném tentokrát oběma skupinami houslí. Tento nástup tématu se odehrává v subtilním, vysokém zvuku a nízké dynamice, což umožňuje v dalším průběhu zvyšovat napětí a intenzitu zvuku. Třetímu nástupu tématu v taktu 42 předchází velká gradace, v hlasech převládá motorický šestnáctinový pohyb. Mohutnost třetího nástupu tématu podtrhují kontrastní polohy dvouhlasého kánonu (obě skupiny houslí v oktávách; v basech oktávy realizovány violoncelly a kontrabasy) a hutný, trojhlasý doprovod viol. Přechod k dalšímu, klidnému úseku věty (57–66) je utvořen prostřednictvím augmentace drobného motivu. Augmentace pozvolna zpomalí pohyb a připraví nástup nového úseku. Tematicko-motivicky je tento úsek spřízněný s „kanonickým“ tématem. Bližší rozbor tohoto tématu přinese vzhled do způsobu tvarování ploch, jak se obdobně ukazuje i na jiných místech této *Serenády*.

Struktura uvedeného klidného úseku:

4 4 4 4 vrchol 2 2 1 1 1 1 1 stop 2 2 2 2 2 2 2

Tabulka 1

Téma se sestává ze čtyř identických čtyřtaktí, jedná se tedy o ještě soudržnější a pravidelnější útvar než je perioda. Variabilita se týká pouze sazby, téma začíná ve střední poloze (jednočárkovaná oktáva, skupina druhých houslí), třetí čtyřtaktí se odehraje již ve vyšší poloze (skupina prvních houslí) a poslední čtvrté čtyřtaktí se vrací do stejné polohy jako na začátku, ale je barevně proměněno prostřednictvím volby jiné nástrojové skupiny (první violoncella). V posledním taktu posledního čtyřtaktí původně doprovázející a doplňující hlas (první housle) vygraduje a vytvoří vrchol tohoto úseku (doznívající téma mizí z posluchačova „ucha“), po němž následuje pozvolný sestup po sekvenčně sestupujících dvoutaktích. Následuje pozastavení prostřednictvím jakési vsuvky (viz parenteze) opakujících se taktů, které je ukončeno fermatou. Po tomto pozastavení pokračuje průběh opětovným sekvenčním sestupem dvoutaktí (tematicky spřízněných se začátkem úseku) z formovaných v osmitaktí (podobné periodě, ale bez jasných předvětí a závětí), která se v jiné sazbě opakuje ještě jednou. V průběhu osmitaktí se dostáváme z původní tóniny F dur do a moll a průběh se nese v duchu klesání a sestupu nejen v pohybu melodie, ale v sazbě a dynamice. Podrobnější popis tohoto úseku je zde zařazen, aby ilustroval Dvořákovy prostředky a postupy v utváření úseku, který je vystavěn z nekomplikovaného a prostého tématu v pravidelných, symetrických útvarech (dvoutaktí, čtyřtaktí). Rovněž práci s tématem lze označit za minimální, zpravidla se jedná o opakování či sekvence. Existence taktů (jež jsme označili za jakousi vsuvku), kdy se pozastavuje průběh a zpomaluje pohyb je tedy užitečným prostředkem, jak se vyhnout monotónnosti. Návrat úvodního tématu, který následuje je pozoruhodný tím, že sehrává jinou roli než bychom čekali: jeho úlohou není předvedení hlavního tematického materiálu, ale vytvoření přechodu k dalšímu tematickému úseku. Odlišnou úlohu v rámci skladby podtrhuje prodleva v basech a mollová tónina (a moll). Dvoutaktový přechod tvoří podobně jako pozastavení v minulém úseku střídání dvou tónů (Př. 14).

Př. 14 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 3. věta, takty 87–91

Př. 15 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 3. věta, takty 116–119

Taktem 120 začíná nový úsek, který se svým charakterem nese v duchu *Serenády* (Př. 16). Klidnou melodii rytmizovanou ve stále stejném útvaru doplňují taneční příznávky v houpavém rytmu. Ač v dvoudobém metru, stylově úsek připomíná spíše nějaký dobový

valčík Johanna Strausse. Téma nelze označit jako klasickou periodu (předvětí a závětí), ale je zřetelně symetrické: úvodní osmitaktí se sestává z dvou čtyřtaktí (druhé čtyřtaktí je sekvence prvního).

Př. 16 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 3. věta, takty 120–126

Př. 17 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 3. věta, takty 128–130

Následuje osmitaktí rozšířené o dva takty (tzn. celkově tedy deset taktů), které prodlužují a zvýrazňují závěr úseku, melodicky jde o inverzi předchozích osmi taktů. Toto duální rozdělení tématu, podtržené zásadní změnou melodického směru nepodobného inverzi je ve všech zněních tématu (Př. 17). Stmelujícím prvkem je poměrně jednoduchý rytmický

model, v němž se téma odehrává (půlová a dvě čtvrt'ové noty). Pohled do autografní partitury ukazuje, že následujících 34 taktů bylo následně vyškrtáno a označeno jako Vi-de. Z hlediska formování věty se jedná o modifikaci předchozího úseku, opět na půdorysu 8–10 taktů, avšak vystavění prvních deseti taktů je jiné (vrchol fráze přichází dřív). Pokračování zrušeného úseku vede skupina prvních viol a tentokrát je struktura zcela symetrická (8–8 taktů). Zde Vi-de končí a navazuje opětový nástup tématu (v taktu 178) formovaný ve třech osmitaktích, z nichž třetí osmitaktí je sekvencí předchozího, stoupá do vyšší polohy a funguje v dané struktuře jako oddálení a naznačení uzavření tematického úseku. Návrat tématu (takt 178) je tentokrát doprovázený příznávkami a tématem (zde z vysoké polohy obou skupin houslí přemístěné do hluboké polohy violoncell a kontrabasů) předchozího úseku, dochází tedy k syntéze a vzájemnému propojení. Opět zde úvodní téma plní funkci „přemostění“ či přechodu a po čtyřtaktových úsecích moduluje z tóniny do tóniny (A dur – h mol I – F dur – As dur – H dur), čtyřtaktovým chromatickým sestupem skončí v původní tónině věty F dur a zazní téma ve své původní podobě a roli (od taktu 202). Jedná se o „falešný“ návrat s tím, že se po deseti taktech úsek uzavře nástupem nového, tentokrát nezkráceného tématu (od taktu 212). Ve skutečnosti celý úsek obou nástupů odpovídá rozsahem úvodu věty a prvního zaznění tématu, jen zakončení jeho první části je modifikováno prostřednictvím výrazného závěru, který tak zvýrazní opětový nástup tématu (v úvodu věty přirozeně a hladce vplynulo bez takového předělu). Hlavní téma pokračuje návratem lyrického tématu klidného úseku (struktura a rozbor viz podrobně výše) v identické verzi jako prve. Po čtyřtaktovém úseku (zde výše označeného za jakousi vsuvku), který pozastavuje dění, přichází část připravující úplný závěr (od taktu 287), tematicky vychází z druhého tématu tanečního charakteru (120–177; 178–194 v kombinaci s úvodním tématem věty). Tedy vsuvku střídá další vsuvka (viz závěr první věty), v níž skladatel umně propojil úvodní i „taneční“ téma a vpletl do polyfonního přediva. Kontemplativní charakter této části předcházející samotnému závěru, v níž se mísí obě témata, podtrhuje prodleva, harmonie moduluje prostřednictvím zmenšených septakordů. Stejným způsobem skladatel „zastavil“ průběh těsně před závěrem na konci první věty. V taktu 306 se vrací úvodní téma v imitačních odpovědích – jasné kontury návratu a předěl mezi úseky smazává doznívající prodleva v basech. Nanovo se oddaluje závěr trojím opakováním třetího a čtvrtého taktu hlavního tématu v nízké poloze a dynamice (Př. 18) vyznačeno v rámečcích), aby od taktu 318 mohl další nástup tématu vygradovat k úplnému konci věty.

Př. 18 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 3. věta, takty 312–318

IV. Larghetto

Téma připomíná v melodickém obrysu témata předchozích vět (sled sekvencí po dvou taktech (Př. 19 -- sekvence jsou vyznačeny v rámečcích), jedná se o osmitaktí. Nahlédneme-li téma z perspektivy osmitaktové periody členěné na předvětí a závětí, je patrné, že quasi sekvenční postup zastírá vnímání dvou polovin. Lze spíše hovořit o závětí z důvodu jasného ukončení úseku.

Př. 19 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 4. věta, takty 1–6

Aby sekvence nevyzněly monotónně, „ozdobil“ skladatel rytmicky druhý takt o dvaatřicetiny, v nichž se zopakuje a odehraje typický obrys melodie tématu sestupné sekundy následované kvintou. Zvolené akordy v úplném počátku jsou harmonicky neúplné – první

souzvuk nemá kvintu a v druhém taktu není zastoupen základní tón. Ač výsledné souzvuky vycházejí spíše z vedení dvou hlasů v protipohybu, skladatel patrně záměrně upřednostnil harmonicky neúplné a „prázdné“ souzvuky a docílil tím efektu neurčitosti, nejednoznačnosti, otevřenosti a neukotvenosti. Po doznění tématu následuje sedm taktů modifikace tématu (tedy úsek o jeden takt zkrácený vůči prvnímu znění tématu), v osmém taktu začíná protivěta v dvojhlasém dialogu (tři takty), která vyústí do šestitaktového, prodlouženého závěru úseku na prodlevě (dominantanta). Oproti úvodním osmi taktům stojí tedy dvakrát vyšší počet šestnácti taktů (lze je vnitřně rozdělit takto: 7 taktů – téma, 3 takty – protivěta, 6 taktů – závěr).



Př. 20 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 4. věta, takt 16–18

Další úsek začíná návratem tématu (Př. 20), který však zahájí skupina violoncell a po dvojhlasé odpovědi vyústí téma vzápětí do několikerého opakování modifikované hlavy tématu. Stejně jako předchozí ukončení tematického úseku na dominantě působí jako moment prodlužování a pozastavení, podobně několikeré opakování druhého taktu tématu zastavuje pohyb a stupňuje napětí z konečného uzavření části (v něm proběhne modulace z A dur do G dur). Teprve v taktu 34 zní téma mnohem přesvědčivěji – v úvodu téma připomínalo spíše tichou introdukci před samotným začátkem. Je vedeno opět v dialogích, nový je synkopický doprovod v homofonní sazbě. Dále se pracuje s protivětou, která přenesla téma a celou první část v dalších osmi taktech věty k samotnému závěru a v níž se objeví serenádový atribut – pizzicato. Závěr lze charakterizovat pojmy gradace a ve zvuku – vypjatá, vysoká poloha. Z původně prostého tvaru se téma rozštěpí do drobných miniatur prostřednictvím uplatnění drobnějších rytmických hodnot (diminuce; Př. 21), které připomínají kolorатурní zpěv či virtuózní ozdoby v Chopinových klavírních dílech (Př. 22).



Př. 21 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 4. věta, takt 39

Př. 22 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 4. věta, takt 44

Un poco piu mosso (cis moll) je dramatická část, která však má povahu scherza, či scherzanda. I zde je patrná snaha o symetrii – rytmicky a metricky začíná úsek jasně ohraničenými čtyřtaktími modulujícími z cis moll do h moll. Po těchto osmi taktech nastupuje velmi kontrastní, až étericky působící protihlas ve vysoké poloze skupiny prvních houslí, který připomíná barokní hudbu využitím sekvenčních postupů rozložených akordů s využitím zmenšených akordů (Př. 23). Dialogicky mu odpovídá ve stejném duchu v imitaci skupina dělených viol o oktávu níž. Kontrastnost spočívá zejména v pravidelných osminách a táhlých legatech proti staccatovým, přerývaným rytmickým formulcám. Celý scherzandový úsek tvořící kontrastní střední část věty čítá 21 taktů. Po již zmíněném osmitaktí do nástupu protihlasu či kontrastního tématu (lze nazírat oběma způsoby) se odehraje třináct taktů, v nichž v sedmém taktu „protihlas“ dostoupí k vrcholu a harmonicky se ukotví v E dur – v následujících taktech se střední část uzavírá opět pomocí sekvencí drobného motivku a setrvává v E dur, která se definuje jako dominanta po návratu tématu první části věty v původní tónině věty, v A dur.



Př. 23 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 4. věta, takt 58–59

Návrat odkazuje svou sazbou k taktu 25, protože melodii začíná také violoncello ve vyšší poloze pro tento nástroj (dvoučárkovaná). Proměnu ve srovnání s první částí věty vytváří nový, rytmický bas pulsující ve staccatech. Struktura třetí, návratové části věty je velmi obdobná té první do taktu 34 (téma v G dur se synkopickým doprovodem). Ve srovnání se začátkem věty zde shledáme více symetrie, protože začátek tvoří dvě osmitaktová znění tématu (v první větě úvodní osmitaktí následuje pouhých sedm taktů), následně totožně tři takty s protivětou a šest taktů uzavírajících téma. Úplný závěr je rozměrem též stejný s devíti takty (pozastavení na prodlevě, opakování druhého taktu tématu, modulace do G dur), ale spěje ke konci věty a uzavírá se v původní tónině A dur. Podobné je využití opakování druhého taktu tématu (Př. 24 a Př. 25).

Př. 24 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 4. věta, takty 98–100

Př. 25 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 4. věta, takty 28–31

Reminiscenci na třetí větu tvoří příznávky v tanečním duchu, který doprovázel jedno z témat třetí věty (Př. 26). Tímto nenápadným způsobem tedy Dvořák sceluje cyklus.



Př. 26 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 4. věta taktů 76–77

Dalším novým prvkem, který ozvláštňuje a svým způsobem „narušuje“ rovněž metrickou stránku věty je part viol (Př. 27). Ve chvíli kulminace celé věty přidal skladatel dvaatřicetiny ve violách do převažujících osminových hodnot v ostatních partech (v melodii je standardní střídání těžkých a lehkých dob, v doprovodu a v basech jsou synkopy). Ačkoliv melodie v tříčárkové oktávě ve svém vrcholu překryje střední polohu viol, rychlé sekundové střídání dvaatřicetin vnáší dojem rozechvění a roz-rezonování. Z očekávaného patosu na vrcholu pomalé věty (téma už posluchač více než dobře zná a počítá s ním) tedy stvořil skladatel z obyčejného neobyčejné. Dvořák jako i na jiných místech odhadl přesně míru „ozvláštění“ a vyvážení složek – víme, že v případě *Serenády* volí záměrně jednodušší, kratší, symetricky formovaná témata a stejně záměrně je metricky či jinak mírně porušuje, aby zabránil dojmu nudy či vnímání skladby jako neměnného monolitu.



Př. 27 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 4. věta, taktů 88–90

V. Finale. Allegro vivace

Téma začíná vzestupnou kvartou – připomíná tedy fanfáru, po níž následuje pravidelný pohyb osmin v prudkém sestupu směrem dolů (Př. 28). Základní dělení je dvě

symetrické části po šesti taktech, jež však odděluje jeden takt ticha (kromě předtaktí s nástupem opakování tématu). Téma zaznívá v dvojhlasém kánonu dvou skupin nástrojů (v jedné skupině housle a violy a v druhé violoncella a kontrabasy). Vzhledem k tomu, že kánon začíná po jednom taktu, samo téma čítá vlastně pět taktů a šestý takt tedy tvoří doznění druhého hlasu. Motorický pohyb po úvodní quasi fanfáře skladatel ozvláštnil předepsanými akcenty na čtvrtou osminu taktu. Akcent se pojí s melodickou linií, v níž je poslední osmina taktu podpořena tím, že je v melodii nejvyšší – stoupá vždy o sekundu výš než ostatní. Předložený popis ukazuje, jak Dvořák původně jednoduchou, motoricky stabilní plochu „rozostří“ tím, že umístí pravidelné akcenty o osminu dřív, než nastoupí první doba. Tak si umně hraje s metrem, s těžkými a lehkými dobami. Posлуhač může vnímat začátek taktu posunutý o jednu osminu zpět.

Allegro vivace

Př. 28 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta, takty 1–5

Téma je provedeno nejprve v dvojhlasém kánonu, při jeho druhém nástupu je naznačen nástup v třetím hlase (takt 9–10, part kontrabasů – zůstane jen při opakovaném nástupu). Obě tematické šestice taktů se liší nevýznamnou drobností v melodii a současně harmonií: poprvé zazní v melodii tón „d“, podruhé „dis“. Tedy jednou zní téma v aiolské moll či melodické moll v sestupu, podruhé v melodické moll tak, jak zní při pohybu nahoru. Druhá varianta sugeruje dojem větší otevřenosti, téma podruhé nepřerušeně spěje a připravuje harmonicky přechodový úsek v H dur. Motorický pohyb osmin již plyne v pravidelném metru (bez akcentů na nepřizvučné doby), vždy po dvou taktech je metrum podpořeno quasi nástupem hlavního tématu v krajních nástrojových skupinách (první housle a kontrabasy),

poslední tři takty se zhušťují nástupy po taktech (moment zrychlení). 2-2-2-2-2-1-1-1
 Poslední čtyři takty ztišují a přímo vyústí chromatickým vzestupem k dalšímu tématu. Druhé
 či vedlejší téma (fis moll) je charakteristické svým tečkovaným rytmem, tanečním švihem a
 působí celkově zcela jiným, odlehčenějším dojmem ve srovnání s razantním a energickým
 prvním tématem. Lze ho přirovnat k jakémusi scherzinu (Př. 29).

The image shows a musical score for five string parts: Violins I and II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is E major (three sharps). The tempo marking is 30. The score consists of four measures. The first measure has a tempo marking of 30. The second measure has a tempo marking of 2. The third measure has a tempo marking of 2. The fourth measure has a tempo marking of 1. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes and a chromatic ascent in the final measures.

Př. 29 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta, takty 30–34

Formování tématu je zcela přehledné a symetrické: jakémusi „předvětí“ v čtyřtaktí obou skupin houslí odpovídá dialogicky skupina violoncell, následují dvě dvoutaktí se zkráceným tématem, které vyústí do závěrečného čtyřtaktí, které celé téma uzavře. Do dozvuku tématu vpadne energicky téma první (tentokrát v cis moll) a po šesti taktech se téma zopakuje v tónině Fis dur. Následuje další přechodový úsek k již třetímu tématu (t. 60–85). Dvořák opět čerpal z prvního tématu, ale zcela jinak než doposud. Namísto „hlavy“ tématu využil samý závěr osminového pohybu, tedy kvartový krok od tóniky k dominantě a zpátky. Ten se po taktech dialogicky střídá a podobně jako předchozím přechodovém úseku se v závěru průběh ztišuje a melodie stoupá výš – objevuje se zde opět „přefrázování“ a zdůraznění poslední osminy taktu, ale i druhé. Ztišení a vyústění je mnohem delší než prve (celkem 14 taktů). Návrat úvodního tématu v cis moll (jeho rozměr je jako na začátku) dále pracuje s koncem tématu (sestup. kvarta tonika-dominanta-tonika). Po jednom taktu se střídají skupiny (trvá šest taktů), pak se repetuje sedm taktů bez kanonu, dále spěje až k čtrnácti taktům dlouhého přechodového úseku (oktávy, stále staccatové šestnáctiny, motorický pohyb,

sestup v basech na příznávky, vedlejší doby). Třetí téma je opět kontrastní, představí se v nejnižší dynamické rovině (*pp*) a jeho melodické rozpětí je nápadně malé (střídání malé sekundy). Charakterem připomíná jednoduchý popěvek či lidovou píseň (vzdáleně lze přirovnat k začátku některých verbuňků) a příznačný je tečkovaný rytmus a pomalé rozbíhání pohybu prostřednictvím diminuce začátku. Výsledně téma působí rozšafně. Protihlas viol s rychlým figurativním sledem šestnáctin dotváří celé téma, v basové lince se objevují pizzicata. Absolutní symetrii tvoří čtyři čtyřtaktí s takřka nezměněným tématem, rozdíl je jen v sazbě a v přiřazování hlasů (při třetím opakování zní téma v terciích). Dvořák po doznění tématu postupuje podobně jako v předešlém přechodovém úseku (t. 60–85) – i zde zužitkoval samotný závěr tématu.

V taktech 134–173 se odehrává pozoruhodně minimalistický koncept založený na pouhých dvou tónech (střídání sestupného a vzestupného pohybu; Př. 30 a Př. 31) a tímto motivickým základem navazuje na předchozí spojovací úsek. Motivická úspornost není ničím novým, ale zde dochází k pozvolné redukci všech ostatních složek vyjma rytmu. V prvních 11 taktech dochází ke ztišení a motiv má ještě symetrický tvar a pravidelný pohyb čtyř osmin, využití drženého zmenšeného septakordu evokuje napětí.



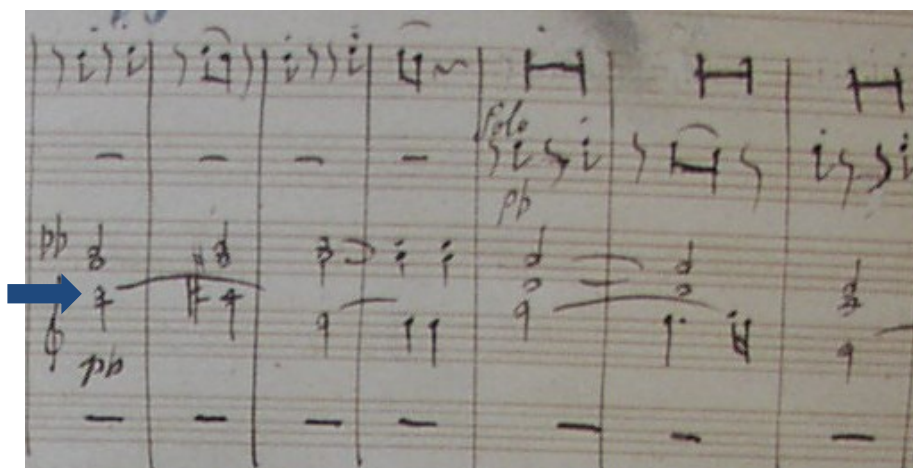
Př. 30 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta, takt 134

V taktu 145 motiv prochází fragmentací, jakoby byl rozstříhán stříhovou technikou prostřednictvím vložených pauz (part violoncella). V taktu 149 motiv přejde z basové polohy violoncell do skupiny prvních houslí. Skladatel rozvíjí dvojhlasý kontrapunkt s naprosto minimální, až atomickou melodickou linkou, která čítá pouhé dva tóny (Př. 31). Tytéž tóny v basové poloze v pravidelném střídání obou tónů a v pravidelném pohybu čtvrtek tvoří metricky stabilní základ pro útržkovité, nepravidelně členěné motivické ztvárnění týchž dvou tónů.



Př. 31 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta, takty 149–151

Absence harmonie, melodické linky a předvídatelného vývoje vytváří dojem jakéhosi bezčasí (trvá do taktu 157). Nepřipomíná vývojově hudbu sedmdesátých let 19. století, ale hudbu mnohem mladší a modernější. V taktu 158 se violoncella přenesou o víc než tři oktávy výš (h²) a přednáší melodii, jenž je reminiscencí na předchozí, čtvrtou větu.



Př. 32²³³ A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta, takty 158–164

Předešlý, pozoruhodně minimalistický úsek tak získává dodatečně svou logiku, kterou je naladit posluchače na vzpomínkové téma, znázornit „jiný“ čas. V tomto kontextu se jeví úsek naprosto výjimečný v práci s časem. Skladateli se podařilo hudebními prostředky ztvárnit přítomnost i minulost. Nejde o minulost v pouze časovém sledu, jde o jiný, bezčasý prostor vzpomínek. Spolu s reminiscencí violoncell (Př. 32) lze pozvolna vnímat harmonii,

²³³ Tento sken i následující skeny s rukopisným záznamem byly zhotoveny z autografní partitury uložené v Muzeu Antonína Dvořáka, inventární číslo S76/1520.

kteřá se v předešlém úseku vytratila. V dalších taktech má dvoutónový motiv více poloh, přejde do jiných nástrojových skupin, využívá i dalších melodických stupňů v rámci tóniny, od taktu 166 se přidá basová linka kontrabasů. Motiv získá jiný, dramatický náboj a přejde z polohy zasněné reminiscence do přítomnosti a vygraduje v taktu 170 (lze přirovnat k podobě bolestného zvolání či výkřiku). Agogický předpis poco „rit.“ indikuje pozastavení a předěl věty.

Vzápětí přichází kontrastní nástup prvního tématu, jako vždy dynamický, razantní a tentokrát kontrast tvoří i durový tónorod (H dur). Ve srovnání s první zněním zde chybí tichý takt dozvuku mezi tematickými šestnicemi a opakování tématu začíná do doznívajícího šestého taktu. Následující přechodový úsek je velmi podobný prvému, je nepatrně zkrácen (o dva takty), druhé téma zazní (začátek v taktu 200) také bez výraznějších změn. Teprve na tomto místě však skladatel využil potenciál druhého tématu a rozvinul z něj rozsáhlý evoluční úsek. Zahájil je opakováním tématu, které tentokrát začala skupina violoncell (v prvním znění violoncella „odpovídala“ houslím) a po osmitaktovém dialogu Dvořák „drobí“ hlavu tématu na odpovědi po jednotlivých taktech mezi obě skupiny houslí. Po druhém znění tématu se rozjíždí quasi sekvenční dvojhlasý kanon (od taktu 232), který graduje k dramatickému vrcholu (252–259; Př. 33).



Př. 33 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta, takty 236–240

Přechodový úsek je jiný než prve, protože dál pracuje s tečkovaným druhým tématem, ale jsou zde vkomponovány prvky z minula (sestup příznávek na lehké doby v taktech 272–279). Taktem 286 se vrací třetí téma, které je rovněž rozvinuto jako téma druhé. Určitý tón

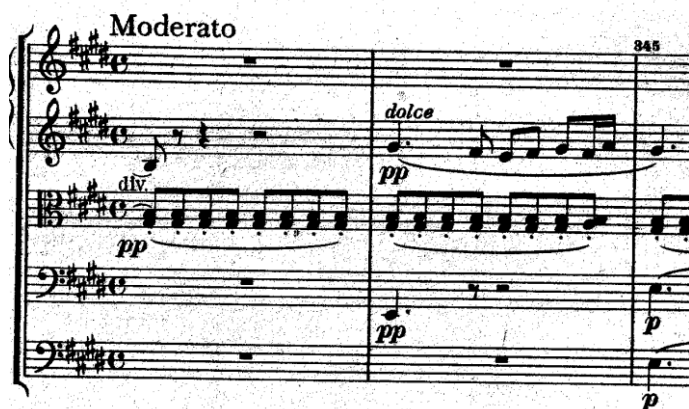
rozšafnosti se ztrácí spolu s protivětou šestnáctin a pizzicato. Komplementární a nový hlas vychází z tématu a sekunduje mu. Po dvojnásobném opakování symetrických čtyř čtveřic tématu pracuje skladatel se zkracováním (nejprve druhé dvojtaktí tématu a pak poslední takt), toto zrychlování je doprovázeno gradací, velkou sazbou od basů po vysokou polohu, navýšením zvuku melodie zdvojením oktáv. V taktu 323 nastoupí přechodový úsek vytvořený z konce tématu jako prve. Tentokrát však představuje vyvrcholení, katarzi a současně následný sestup a ústup do klidu.

Pátá věta byla původně zformována odlišně, pozdější škrty se týkaly právě třetího tématu (Př. 34). Popisovaný úsek od taktu 286 je shodný s původní podobou úseku od taktu 86, přechodový úsek (motiv konce tohoto tématu) je dokonce ještě rozsáhlejší než zde a vyústí v předvedení tématu tak jak je v pozdější verzi číslováno jako takt 86–133. Je tedy zřejmé, že téma bylo v původní verzi exponováno ve větě mnohem výrazněji a při prvním znění bylo skutečně rozsáhlé – zrušená část čítala 79 taktů (pro srovnání první věta má 83 taktů). V původní verzi by toto téma v páté větě naprosto převládalo a jednotlivé proporce mezi tematickými úseky by se zcela změnily.



Př. 34 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta, původní zrušená podoba, po Vi-de následuje v pozdější edici takt očíslovaný jako 86

Druhá reminiscence (nyní na první větu; Př. 35) zazní počínaje taktem 343 a její význam je nesporný, protože orámuje a sceluje celý pětivěťový cyklus. Je poměrně dlouhá (15 taktů) a až na malé výjimky shodná s první větou.



Př. 35 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta, takty 343–345

Samotný závěr se vrací k páté větě a začíná v taktu 358. Se sobě vlastní energií a prudkostí se rozběhne první téma, ale v tónině první věty, tedy v E dur. Před úplným závěrem skladby, po dramatickém zastavení v taktu 369, skladatel ještě využil naposledy třetího tématu. Zakončení skladby je velmi podobné (jistě záměrně) konci první věty. Srovnání závěrů obou krajních vět ukazuje jejich příbuznost. Závěr páté věty je jednoznačný a přímočarý na rozdíl od rafinovaného závěru věty první, který evokuje dvoujsborovost (viz Př. 36 a Př. 37)



Př. 36 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 1. věta takty 84–85



Př. 37 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta takty 391–392

VI. 4 Komparace *Serenády E dur op. 22 A. Dvořáka* a *Serenády D dur op. 9 R. Fuchse*

„Zvlátní místo mezi symfoniemi a suitou vyhrazeno jest v řadě symfonických prací Dvořákových oběma *Serenádám*, *E dur op. 22*, pro sbor smyčcový, a *d moll op. 44* pro nástroje dechové. první z nich, náležející mezi nejprvnější práce Dvořákovy tiskem vydané – původně nákladem Em. Starého v Praze vznikla patrně pod vlivem oblíbených serenad Fuchsových, ale vzhlíží se zanícením ku vzorům z doby klassické a oplývá Beethovenismy.“²³⁴

V dvořákovské literatuře upozornil na *Serenády* rakouského skladatele Roberta Fuchse coby inspirační zdroj Dvořákovy *Serenády op. 22* hudební kritik Emanuel Chvála. Svá tvrzení blíže nerozvedl, avšak je známo, že se s Dvořákem se dobře znal – dokonce s ním po určitý čas pravidelně rozmlouval při jejich společných pravidelných ranních procházkách Prahou.²³⁵

Lze předpokládat, že A. Dvořák znal Fuchsovu první *Serenádu*. *Serenáda D dur op. 9* Roberta Fuchse měla premiéru v listopadu 1874 ve Vídni, Dvořákův opus 22 na jaře roku 1875. Mezi dobovými recenzemi vyniká chválou recenze Eduarda Hanslicka, který označil Fuchse za novou čerstvou krev a postavil jej po bok Brahmsovi a Volkmannovi jakožto zavedeným autorům *Serenád* (viz oddíl VII. Ohlasy...)

Nelze zjistit, že Dvořák vídeňský koncert slyšel. Lze však připomenout, že Dvořák se v souvislosti s žádostmi o stipendium seznámil s vídeňským kritikem a estetikem českého původu E. Hanslickem a německým skladatelem působícím toho času ve Vídni s J. Brahmem, dále, že Hanslick i Brahms dobře znali R. Fuchse. Není známo, zda se Dvořák s Fuchsem osobně znali, rovněž není známo, zda právě tato *Serenáda* zazněla v Praze před rokem 1875. Je doloženo provedení Fuchsovy první *Serenády* ve Znojmě dne 5. května 1875²³⁶ (smíšený koncert hudebního spolku). Bezprostředně před vznikem Dvořákovy smyčcové *Serenády* máme v Praze doklady o provedení *Serenády* ve čtyřech kánonech²³⁷ lipského skladatele Salomon Jadassohna. V Praze se však jiné Fuchsovy skladby příležitostně hrály. Není vyloučeno, že se Dvořák s partiturou či klavírním výtahem *Serenády op. 9 R. Fuchse* seznámil, protože vyšla tiskem v roce 1874 u T. Kistnera v Lipsku a ještě v březnu

²³⁴ CHVÁLA, Emanuel: *Symfonické skladby Dvořákovy*, in: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě. Praha 1912, s. 152.

²³⁵ CHVÁLA Emanuel: *Z mých pamětí hudebních. O Ant. Dvořákovi*, s. 61–115, rkp., uložení České muzeum hudby, signatura G 6467.

²³⁶ Znaimer Wochenblatt, (22. května 1875), č. 21, s. 4–5.

²³⁷ Prager Abendblatt, Beilage zur Prager Zeitung (19. února 1874), č. 43, s. 2.

1875 byla inzerována mezi novinkami.²³⁸ Z přehledu a řazení jednotlivých vět obou *Serenád* lze usoudit, že jsou si v mnohém podobné.

R. Fuchs, Serenade č. 1 op. 9	A. Dvořák, Serenáda op. 22
1. Andante (D dur, 4/4)	1. Moderato (E dur/G dur/E dur, 4/4)
2. Tempo Al Menueto (g moll/G dur/g moll Da Capo, 3/4)	2. Tempo di Valse. Allegro con moto (cis moll/Des dur/cis moll Da Capo, 3/4)
3. Allegro scherzando (B dur/Ges dur/B dur Da Capo, 2/4)	3. Scherzo. Vivace (F dur/A dur/F dur, 2/4)
4. Adagio (D dur, 4/4)	4. Larghetto (A dur, 2/4)
5. Vivace (d moll/A dur/ d moll/ D dur, 3/8)	5. Finale. Allegro vivace (cis moll 2/4)

Tabulka 2

Pokud porovnáme první věty obou *Serenád* (Př. 38 a Př. 39), upoutají nás četné shody mezi nimi. Melodický ambitus je u obou mírný – melodie je vedena jako dialog prostřednictvím užití imitační techniky za doprovodu repetovaných, krátkých osmin v partu viol, v basech jsou shodně pizzicata. Dokonce i formování tématu je velmi blízké oběma skladatelům: oba začínají čtyřtaktím, v němž si po taktech předávají dvě skupiny nástrojů úvodní téma, v dalších taktech pracují se zkráceným tématem (hlavou tématu), jenž vygradují průběh až k završení tématu. U Fuchse je periodičita tématu stoprocentní, volí užití primy a secundy volty. Dvořák periodicky začíná, ale pokračuje rozrušením pravidelného metra (vložený 2/4 takt, viz VI. 3 Analýza *Serenády* E dur op. 22, Př. 2). Fuchs a Dvořák se liší ve výsledném zvuku, protože každý z nich zvolil jinou polohu. Fuchsova *Serenáda* zní světleji, téma zní v dvoučárkované oktávě a realizují ho obě skupiny houslí, zatímco Dvořák upřednostnil z počátku střední, sametovou altovou polohu (téma uvedou druhé housle a violoncella). Oba skladatelé vyšli z třídílné písňové formy (schéma lze znázornit zjednodušeně jako ABA'), zásadním rozdílem však je skutečnost, že Dvořák v pomyslném díle B zahájil zcela nový úsek s novým tematickým materiálem, zatímco Fuchs postavil celou

²³⁸ Musikalische Wochenblatt 6 (26. března 1875), č. 13, s. 11.

větu na úvodním tématu. Zatímco u Fuchse má téma první věty lehkost a charakterem připomene vídeňské valčíky, Dvořákovo úvodní téma je mírné a nemá onen až salonní charakter. Když Dvořák na rozdíl od Fuchse nevyužil tečkovaného rytmu k odlehčení úvodního tématu, učinil tak naplno právě v odlišném středním díle, pro nějž je tento rytmus charakteristický a který připomene staré suity.



Př. 38 R. Fuchs *Serenáda* op. 9, začátek 1. věty



Př. 39 A. Dvořák *Serenáda* op. 22, 1. věta, takty 1–2

Vzdáleně se podobají závěry obou vět, resp. jejich principy. Před samotným koncem je vložen ztišený úsek vycházející z úvodního tématu, který připraví závěr věty. Fuchs upřednostnil strettu (Př. 40), Dvořák imitační odpovědi jako v úvodu věty avšak s jiným harmonickým průběhem.

C

p

pp

pp

pp

pp

Pr. 40 R. Fuchs, *Serenade* op. 9, 1. věta, takty 44–45

Pr. 41 R. Fuchs, *Serenade* op. 9, závěr 1. věty



Př. 42 A. Dvořák, *Serenáda* E dur, závěr 1. věty

Oba skladatelé využili v závěru mollové subdominanty. Poslední dva takty jsou též velmi podobné – Fuchs užil synkopy, Dvořák podobného efektu docílil dvojsborovostí, resp. odpověďmi jedné skupiny té druhé (dochází tak k zeslabení vnímání těžkých dob; Př. 41 a Př. 42). Lze se domnívat, že oba skladatelé chtěli učinit závěr méně definitivním a naznačit pokračování.

U druhé věty (*Tempo di menuetto*) Fuchs vyšel z menuetu, jak napovídá název (Př. 43). Dvořák však rovněž původně zvažoval menuet (v autografní partituře jsou četné škrty, skladatel zvažoval *Menuetto con motto* a výsledné *Tempo di Valse*; v prvním vydání klavírní úpravy u E. Starého je uvedeno *Menuetto*), ale přiklonil se nakonec k valčíku (Př. 44). Oba skladatelé použili repetice tématu; podobně jako u první věty shledáme u Fuchse periodicitu a vzorovou periodu (předvěti, závěti), kdežto Dvořák z ní vychází, ale zachází s ní volněji (oba skladatelé použili v úvodním znění tématu repetice). Dvořák též vyšel z představy předvěti/závěti, ale změnil klasickou periodu 4 + 4 na 5 + 5. Témata vět začínají melodicky podobně, Fuchs opět užil tečkovaného rytmu.

Tempo di menuetto.

Př. 43 R. Fuchs, *Serenade* op. 9, 2. věta, takty 1–4

Tempo di Valse $\text{♩} = 70$

Př. 44 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 1–5

Dvořák na konci první části druhé věty vkomponoval ještě jedno téma (tečkovaný rytmus), zatímco Fuchs zůstal u jednoho, které postupně nabývá v sazbě a dynamice. Střední části vět mají shodné přednesové označení *dolce*. U Dvořáka zní výsostně lyrická kantiléna nad drženým basem, u Fuchse též nad prodlevou (typické kvinty) zní tanec podobný schubertovskému *länderu*. Fuchs do pravidelně formované melodie akcentuje druhé doby v basech, Dvořák po doznění melodie též ozvláštňuje třídobé metrum synkopickým útvarem v basech. Spojovací úsek mezi první a střední částí věty je vystavěn u obou autorů na dvoutónovém motivku, Dvořák motiv metro-rytmicky proměnil v průběhu střední části (viz kapitola VI. 3 Analýza *Serenády* E dur op. 22; Př. 45, Př. 46 a Př. 47).



Př. 45 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 71–74



Př. 46 R. Fuchs, *Serenade* op. 9, 2. věta, takty 41–44



Př. 47 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 161–167

Oba skladatelé v případě svých druhých vět zvolili Da capo al Fine – po střední části se tedy opakuje první část; Dvořák změnil pouze samotný závěr (prima, seconda volta).

Názvy třetích vět opět prozrazují jistou příbuznost. Základní členění věty je podobné potud, že začátky vět představují rychle ubíhající, charakterem lehkou a vtipnou část věty odpovídající názvu a druhá témata jsou klidná a zpěvná (Dvořák: dolce, Fuchs: Tranquillo). Fuchs sice též použil dvojhlasou imitaci, ale v mnohem menší míře a až během provádění tématu. Dvořák postavil úvodní téma na dvojhlasém kánonu (Př. 48). Proporčně se věty obou skladatelů tolik neliší, u Fuchse však opět shledáme větší periodicitu a schematičnost: úvodní téma je dvanáctitaktové a opakuje se (prima, seconda volta; Př. 49), u Dvořáka čítá sedmnáct taktů – Dvořák téma ústrojně rozvíjel dál a v průběhu věty repetice nevyužil. Zatímco u Fuchse lze v první tematické části vidět třídílnou formu s pozměněným návratem, u Dvořáka se dá hovořit o třech nástupech tématu v různých dynamických a charakterových variantách. Pokud jde o formování, tímto jakékoliv podobnosti končí a Dvořák na rozdíl od Fuchse se pustil mnohem dál. Fuchs opět postavil větu na dvou kontrastních částech (rozpuštělé/klidné) a třetí část představuje návrat první prostřednictvím Da Capo al Fine. Srovnáme pak analýzu (viz kapitola VI. 3 Analýza *Serenády* E dur op. 22), z níž vyplývá u Dvořáka využití nových témat, dalších variant úvodního tématu a neustálá proměnlivost a variantnost při zachování vnímání základního členění věty. Jakoby Dvořák navázal na inspirační impulz Fuchsův a vypracoval ho kvalitativně na jiné, vyšší úrovni.



Př. 48 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 3. věta, takty 1–3

Allegro scherzando. (Die Sechzehnel-
zu spielen.)

Musical score for the first three measures of the piece. It features five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II), two bass clefs (Viola and Bass), and a fifth staff (likely Cello/Double Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. Dynamics include *p*, *mf*, and *p spiccato*.

Př. 49 R. Fuchs, *Serenade* op. 9, 3. věta, takty 1–3

Lyrické téma čtvrté věty Fuchsovy *Serenády* probíhá ve dvojhlasu, v němž je kantiléna primů komplementárně doplněná chromatickým protihlasem sekundů a viol. U Dvořáka i Fuchse mají melodie témat sestupný směr a symetrický osmitaktový rozsah, – u Fuchse se jedná o periodu s klasickým předvětím a závětím; Dvořák člení téma dvoutaktovými sekvencemi. I další průběh je u Fuchse přehledný a ryze symetrický (po úvodní periodě se opakuje čtyřtaktí s tématem na dominantě a vyústí v provedení tématu v mollové tónině). Platí zde totéž, co bylo konstatováno v první větě: Fuchs vybudoval větu monotematicky, zatímco Dvořák zvolil kontrastní střední díl s novým tematickým materiálem. Fuchsovy věty jsou celkově menšího rozsahu a formování věty je jednodušší, než je tomu u Dvořáka.

Musical score for the finale section, measures 1-7. It features five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II), two bass clefs (Viola and Bass), and a fifth staff (likely Cello/Double Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. Dynamics include *p*, *pp*, and *morendo*. The word "FINALE" is written in large, bold letters at the beginning.

Př. 50 R. Fuchs, *Serenade* op. 9, 5. věta, takty 1–7



Př. 51 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 5. věta, takty 1–5

Finální věty obou serenád se charakterem poměrně liší, Dvořák zvolil energický, razantní začátek (Př. 51), kdežto Fuchs upřednostnil lehkost a hravost (Př. 50). Fuchs opět pracoval s klasickou osmitaktovou periodou, obdobně jako později Dvořák pracoval s fragmentem tématu a dále též s principem inverze částí tématu. Téma je velmi prosté, až schematické, proto šlo velmi dobře rozvíjet a varírovat. V celé větě střídá úvodní živé téma s lyrickým tématem (vzestupná sexta a rozložený kvartsextakord), po jehož doznění dochází k syntéze úvodního tématu ve variantním znění s tímto lyrickým tématem. Úvodní téma a téma druhé je dostatečně odlišeno též změnou předznamenání (d moll/ A dur).

Narozdíl od ostatní vět zde Fuchs prokomponoval formu a jednotlivá témata do jednoduššího toku a tvaru. Kompozičně je tato věta mnohem propracovanější a rozsáhlejší než ty předchozí. Lyrické téma přirozeně dospěje do jakéhosi středního dílu, v němž se propojí fragmenty úvodního tématu, druhého lyrického tématu a přidává se nová táhlá melodie. Nové téma je opět symetricky osmitaktové, doprovod mu tvoří fragmenty úvodního tématu ve funkci rytmického, pregnantního doprovodu. Fuchs nechá zaznít melodii vcelku jednou a vzápětí počne její opakování, které je přerušeno dialogickými odpověďmi motivů vzdáleně připomínajícími úvodní téma nejprve v cis moll a pak totéž zopakuje v e moll tónině. Po těchto dvou expozicích nové melodie se vrací předznamenání do tóniny d moll a než nastoupí návrat úvodního tématu, probíhá evoluční plocha s tématem, které je syntézou obou hlavních témat: z úvodního si ponechává intervalový obrys a šestnáctinové běhy, z lyrického rytmicky houpavý model.

Návrat je jakousi klasickou reprízou, zazní obě témata ve své původní podobě a druhé téma namísto A dur zůstává v tónině D dur. I Fuchs před koncem pozastavil průběh a před samotný závěr předsadil náznak jakési stretty – imitační nástupy hlav témat probíhají v ritardandu a tiché dynamice a umožní docílit většího efektu ze závěrečné gradace. Ve srovnání se Dvořákem u Fuchse nenalezneme zarámování cyklu prostřednictvím reminiscence – závěrečná vzpomínka na první větu je zjevná, ale Dvořák má více prokomponovaných a skrytých „druhých“ témat, která vzájemně propojují jednotlivé věty a podvědomě odkazují ke společnému celku.

Oba skladatelé pracovali s dělenými nástrojovými skupinami. Stručně shrnuto Fuchs v první větě využil dělených viol v doprovodu repetovaných osmin, osm taktů dělených sekundů, dále dělil skupinu violoncell. V druhé větě se jedná o sekundy (první sekundy hrají s primy, druhé sekundy s violami, sem tam individuální part), v třetí větě probíhá dělení ve střední části Tranquillo (sekundy a violoncella tak, aby hrály v paralelních terciích a sextách), v páté větě sekundy. Lze zobecnit, že u Fuchse dělené skupiny převážně jen zdvojují part jiné nástrojové skupiny (první sekundy primy, druhé sekundy violy apod.). Dvořák dělenými skupinami též zdvojoval jiné skupiny, ale dospěl k větší variantnosti, zejména u partu violoncell, které mnohem více zapojil jako nositele melodie.

VI. 5 Analýza *Serenády pro dechové nástroje op. 44*

I. Moderato quasi Marcia

Úvodní věta Moderato quasi Marcia začíná dle jejího názvu – v pochodovém rytmu, Pihert v recenzi koncertu psal o humorné obřadnosti,²³⁹ Šourek o starosvětské bodrosti²⁴⁰ a jemně parodované vážnosti.²⁴¹ Atmosféru podobným způsobem vystihli slovem i mladší interpreti, např. dirigent Jakub Hruša.²⁴² Pochod, který je zakotven v tempovém označení *Moderato quasi Marcia* věty je podpořen tečkovaným rytmem, po melodické stránce quasi

²³⁹ *Umění, věda a osvěta. Koncerty*. Čas 29 (14. května 1915), č. 329, s. 4.

²⁴⁰ ŠOUREK, Otakar: *Dvořákovy skladby orchestrální*, Praha 1944, s. 49–54.

²⁴¹ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*, díl 2, 3. vydání, Praha 1955, s. 22–25.

²⁴² Buklet CD s názvem *Dvořák: Serenády - Suk: Meditace na staročeský chorál Svatý Václave*, Pražská komorní filharmonie, Jakub Hruša, Supraphon Music a.s. 2008.

signálním intervalem stoupající čisté kvarty. Pokud jde o melodiku, objevují se v dechové *Serenádě* nové melodické postupy, na něž upozornil již A. Sychra²⁴³. Netypické rozvedení citlivého tónu směrem dolů ke kvintě namísto k prvnímu stupni je patrné v hlavním tématu úvodní věty, ale taktéž v hlavním tématu věty druhé (viz kapitola VI. 7 „Slovanská“ *Serenáda* z pohledu analýzy).

Již O. Šourek upozornil na třídílné schéma věty. Oblast s hlavním tématem čítá celkem 28 taktů a je zcela přehledná a symetrická. Začíná klasickou osmitaktovou periodou s předvětím a závětím, která se vzápětí opakuje, následuje čtyřtaktí s náznaky odpovědí mezi hlasy po taktech a v závěru přichází opět návrat periody s hlavním tématem. Opakování a návrat nejsou doslovnými a totožnými, jedná se o drobně modifikované varianty. Variantnost se týká obsazení (první opakování periody vypouští kontrafagot, v dalším jsou drobné posuny v partech fagotu, horen a kontrabasů, srovnej Př. 52 a Př. 53).

Ve srovnání s úvodní větou první *Serenády*, v úvodní větě dechové *Serenády* nenajdeme metro-rytmické zpestření či ozvláštnění (Př. 2). Oblast s expozicí hlavního tématu čítá 28 taktů a je zcela přehledná a symetrická: klasická osmitaktová perioda s předvětím a závětím se vzápětí opakuje, následuje čtyřtaktí s náznaky odpovědí mezi hlasy po taktech a v závěru přichází opět návrat periody s hlavním tématem. Opakování a návrat nejsou doslovnými a totožnými, jedná se o nepatrně modifikované varianty týkající se obsazení (první opakování periody vypouští kontrafagot, v dalším jsou drobné posuny v partech fagotu, horen a kontrabasů, jedná se zpravidla o změnu oktávových poloh; srovnej Př. 52 a Př. 53 srovnání dvou analogických míst, změny vyznačeny šipkami).

²⁴³ SYCHRA, Antonín: *Estetika Dvořákovy tvorby*, Praha 1959, s. 25.

Př. 52 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 1. věta, takty 6–8²⁴⁴

²⁴⁴ Sken exempláře prvního tisku partitury, Simrock 1879, číslo plotny 8074. Kopie všech příkladů předložených v této kapitole vychází z uvedeného tisku.

Př. 53 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 1. věta, takty 15–16, 27–28

Následuje oblast s druhým tématem (celkem 33 taktů). Druhé téma je šestivěté, v tečkovaném rytmu nápadně připomíná téma střední části první a druhé věty smyčcové *Serenády* (Př. 3, Př. 10). Je zformované jako odpovědi po půl taktech, dále následuje sestup melodie a uzavření prostřednictvím opakování motivu – téma je členěno po třech dvoutaktových úsecích. Po uvedení šestitaktového tematického úseku začne nový osmitaktový úsek, který je variantou předešlého (namísto tečkovaného rytmu šestnáctiny). Oproti původním šesti taktům navýšení tvoří dva takty, v nichž se odehrává předěl či pozastavení dění po předcházející gradaci. Skladatel pracoval s opakováním a krácením motivu, resp. s opakováním fragmentů tématu (Př. 54)

Př. 54 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 1. věta, takt 29, 35

Následuje úsek C s variantou druhého tématu, v níž je využit dialogický princip po půl taktech (viz Př. 55) – po exponování tématu (po dvou stěžejních tématech za sebou) v něm lze sledovat evoluční část věty. Princip zůstává stejný – krácení, štěpení tématu a opakování těchto zkrácených variantních tvarů, které vytváří dojem zrychlování „děje“ a posunování vpřed. Úsek označený C je ve svém schématu příkladem uvedeného principu: po čtyřech tematických taktech následuje krácení na dva (jedná se o poslední dva takty z předchozích čtyř), další dva tvoří sekvenci předchozích dvou a pak poslední samotný takt, který je sekvencí posledního ze předešlých taktů. Vždy se tedy krátí tak, že zazní poslední článek tématu, což podporuje vnímání akcelerace hudby.

Př. 55 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 1. věta, takt 43, 1. věta, takt 52–53

Úvodní takt ve fagotu nastolí doprovodný taneční rytmus (tematicky úzce navazuje na předchozí úsek, v Př. 55, vyznačeno v prostředním rámečku) a pokračuje dalším krácením po půl taktech a otočením pořadí útržků tématu (Př. 55, srovnej krajní rámečky). Probíhá zde obrovská gradace a vyústí do syntézy obou motivů.

Tento střední díl se tedy završí a přichází návrat hlavního nebo lépe prvního tématu věty. Po osmitaktové periodě (viz úvod) dochází k výhybce či změně, kterou tvoří sekvence

fragmentů tématu (hlavy tématu včetně charakteristického trylku) – tento sekvenční úsek v mnohém upomíná na hudbu W. A. Mozarta (resp. na proměnu původně barokní hudby v Mozartových dílech, Př. 56).



Př. 56 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 1. věta, takty 68–69

Sekvence fragmentů tématu vedou k sedmitaktové části s delším tematickým tvarem (v rozsahu jednoho taktu), který po jednotlivých taktech tvoří imitační dialogické předivo, prozatímnost a napětí stupňuje prodleva a harmonie (střídání zmenšeného dominantního kvintakordu). Tato sedmitaktová část připomíná vsuvku či parentezi, kterou jsme viděli několikrát v případě první *Serenády*. V posledních osmi taktech se věta uzavře nástupem/vzpomínkou na druhé téma na prodlevě a s užitím pizzicato (Př. 57).

Př. 57 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 1. věta, takt 81–84

II. Menuetto

U druhé věty smyčcové *Serenády* Dvořák váhal mezi menuetem a valčíkem, u dechové *Serenády* zvolil Dvořák menuet (název věty *Menuetto*) a tempový pokyn *Tempo di Menuetto*.²⁴⁵ Nedávno publikovaná studie o menuetech v české lidové hudbě od Zdeňka Vejvody přináší přehled a analýzu menuetů. Menuet byl v Čechách znám od 17. století a brzy vznikaly jeho lidové odnože; dle Daniely Stavělové²⁴⁶ jsou minety jako lidové tance v Čechách doloženy již v 18. století. Význam menuetu v české lidové kultuře Vejvoda zhodnotil takto:

„Právě menuet však lze rozhodně označit za nepřehlédnutelný článek vývoje české hudebnosti a tanečnosti 18. a 19. století.“²⁴⁷ Dle Vejvody²⁴⁸ dobové menuety vznikly lineárním přiřazováním, jejich základ tvoří dvoutaktové články, nápěvný typ je obecně instrumentální, metrum třídobé. Všechny tyto principy platí pro úvodní téma druhé věty op. 44. Zejména třídílnost formy, metrum, i tónina (dle Vejvody nejvíce lidových menuetů se dochovalo v G a F dur), instrumentální nápěv (druhá část tématu začíná sledem šestnáctin – s touto částí tématu skladatel pracuje a rozvíjí ji nejčastěji). Zejména však vnitřní členění po dvoutaktích. V dvořákovské literatuře se však vyskytly i názory, že druhou větu vystihuje lépe tanec

²⁴⁵ Označení *Menuetto* je uvedeno již ve skice k *Serenádě* op. 44, uložení: Národní knihovna – signatura NK 59 R 2151.

²⁴⁶ STAVĚLOVÁ, Daniela: *Minet*. in: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska II*. Praha: Mladá fronta 2007, s. 561.

²⁴⁷ Vejvoda, s. 621.

²⁴⁸ VEJVODA, Zdeněk: *Menuet v české lidové hudbě: analýza a hudební typ*, *Český lid* 103 (2016), s. 597–622.

Sousedská. Poznámky k českému rázu v dobových recenzích jsou však v případě druhé věty opodstatněné, jak vyplývá z výše zmíněné studie a předložené analýzy, Dvořák navázal na zdejší menuetovou tradici, resp. v širším záběru na tradici třídobých tanců (včetně *Sousedské*) a originálním způsobem ji proměnil v této druhé *Serenádě*.

V souvislosti s tzv. boji o Dvořáka kriticky komentoval K. B. Jiráček²⁴⁹ úvodní téma druhé věty této *Serenády* a označil je jako plagiát Smetanova úvodního sboru „Žitko krásné“ z opery *Tajemství*. Oba skladatelé se dobou kompozice překrývali (opera *Tajemství* vznikala od 1877–1878, *Serenáda* na počátku roku 1878), nevíme, zda svá rozpracovaná díla navzájem znali. Melodický obrys sice mají skutečně příbuzný, rovněž i tóninu F dur, avšak jiné metrum, rytmus a zcela jiný charakter (doprovodný energický a pregnantní rytmický model napodobující mlácení cepy v případě B. Smetany) Jirákovu výtku podstatně oslabuje. Podobně jako v případě první *Serenády* nalezneme v druhé větě též třídílnou formu s Da Capem (ABA).



Př. 58 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 2. věta, takt 1–2

Úvodní čtyři tematické takty jsou členěny na dvě dvoutaktí – dvoutaktové téma (Př. 58) následuje jejich sekvence v dalších dvou taktech. V první části věty a pochopitelně ve třetí části (návrat prostřednictvím pokynu Da Capo) se však pracuje s motivem tématu, který zazní teprve v pátém taktu: je jím sestupný sled šestnáctin. Tímto motivem začíná každé následující dvojtaktí či uzavírající čtyřtaktí před dalším nástupem celého tématu v taktu 23. Po expozici

²⁴⁹ JIRÁK, Karel Boleslav: *Komorní koncert*, Smetana 5 (21. května 1915), č. 9, s. 131.

tématu v prvních deseti taktech se rozvíjí evoluční imitační práce s tématem, tedy četné nástupy motivu s šestnáctinami ve dvojhlase s náznaky tříhlasu (názvuky kánonu).

Př. 85 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 2. věta takt 5–6, takt 10–13, takt 27–28

Schéma expozice tématu lze stanovit takto: 2–2 (sekvence) 2 (objevuje se šestnáctinový motiv, ojediněle pizzicato) =2–2 2=2 1 1 4.²⁵⁰ Ze schématu je patrné převažující přiřazování dvoutaktí (srovnej Vejvodovu studii). První oblast (22 taktů) jsme označili jako expozici tématu. Jakoby se však expozice tématu odehrála nejednou, ale celkem třikrát (dále v taktech 23 a 55). Lze sice hovořit o variantách či změnách těchto dalších dvou tematických nástupů, ale všechna tato tři uvedení tématu utvářející krajní části věty působí velmi vyrovnaně: téma vždy evokuje expozici. Druhý a třetí nástup tématu je doprovázen triolovým doprovodem. Schéma druhé expozice v taktu 23 prozrazuje mírné rozšíření plochy: 2-2 (sekvence) 4=4 3-3-4-10. Šestnáctinový motiv dominující až do konce úseku (Př. 85), který začíná stejně jako prve po úvodním čtyřtaktí, je v dvojhlasém dialogu klarinetů a hobojů. Nástupy jsou však zrychlené, zhuštěné (i dva v taktu) a vytvářejí dojem zrychlení. Na rozdíl od ojedinělého pizzicata v úvodu, je zde v druhém trojtaktí hojně užito. Spolu s propracovanými příznávkami hobojů a klarinetů a melodií ve fagotech dochází ke ztišení a zklidnění, aby v závěrečném čtyřtaktí motiv zazněl náhle hlasitě a uzavřel se deseti takty přechodového úseku, který tvoří výhradně varianty šestnáctinového motivu nad dominantou.

V úseku označeném písmenem C přichází nový, třetí nástup tématu. Je tentokrát kratší 2 2 (sekvence) 1-1 (horna I)-1-1 (klarinet), 6 (prodleva, klarinet v paralelních terciích

²⁵⁰ Krátká pomlčka ve všech zde uvedených schématech mezi čísly značí sekvenci předchozího úseku, rovnítko znamená opakování předešlého úseku.

připravují střední část, v prvních hornách znějí nástupy hlavy tématu – vzestupná kvarta). Po expozici tematického čtyřtaktí se šestnáctinový motiv opakuje po taktech. Jeho varianta v paralelních terciích pak plynule vyústí do střední části věty označené Trio.

Trio. Presto. Po mírném začátku přichází dynamický, vířivý střed. Téma vykryštovalo z předchozího spojovacího úseku. Melodicky je velmi prosté, tvoří jej střídání dvou tónů v intervalu sekundy ve dvojhlase (paralelní tercie). Rytmicko-metricky je téma členěno z počátku opět po dvou taktech, první čtyřtaktí je složeno ze dvou úvodních taktů a jejich opakování (stejný princip jako v první části věty), v druhé části tématu však třídobé metrum osciluje mezi tří či dvoudobým (viz Furiant). Při dvoutaktovém členění tu přebývá takt – pátý takt totiž začíná jakoby třetí opakování, ale následuje jiný průběh formovaný zase po dvou taktech (vyznačeno v rámečku, Př. 59 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 2. věta Trio, takty 69–76).

2 = 2 – 7 (1 – 2 – 2 – 2)

Tabulka 3

12 TRIO.
Presto.

The image shows a page of a musical score for a Trio, Presto, in 3/4 time. The score is for a woodwind ensemble. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The score is divided into measures 69-76. A blue box highlights a specific rhythmic motif in the upper staves, which is a sixteenth-note pattern. The score includes various dynamics such as *p*, *p staccato*, *cresc.*, *f*, and *dimin.*, and articulations like *pizz.* and *pizz.* The bottom staff is marked *Presto.*

Př. 59 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 2. věta Trio, takty 69–76

Violoncella mají pro serenády typická pizzicata. Téma se opakuje, po klarinetech ho přednášejí hoboje. Původně symetrickou úvodní expozici (11 taktů) skladatel prodlužuje o další dvoutaktí, vznikne tedy opět lichý počet taktů (13 taktů). V těchto taktech se odehrává druhá část tématu, v níž osciluje dvou/tří dobe metrum za střídání dvou tónů v intervalu

tercie-sexy. Následují dvě šestice taktů (6-6). Dvojhlasá imitace oslabuje vnímání jednotlivých předělů a článků, mísí se metricky nejasná (ala *Furiant*) část tématu s hlavou tématu, tzn. s rytmicky a melodicky jednoduchým a pregnantním úvodem. Po šestitaktovém členění převládnu čtyřtaktí (4-4-4-4) se stejným tematickým materiálem, ale v lyričtějším, jemnějším tónu a nižší dynamice. I nadále se zhušťuje a zkracuje průběh Tria – po šestitaktových a následně čtyřtaktových člancích přichází série dvojtaktí s dialogy dřev.

2 – 2 – 2 – 2 – 2 – 2 – 2 – 2

Tabulka 4

Dojem akcelerace umocní závěrečný úsek – spojovací úsek k návratu první části, kde je hudební dění členěno po taktech a závěrečného sledu paralelních tercií.

1 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1 – 6

Tabulka 5

III. Andante con moto

Ke třetí větě Andante con moto viz kapitola VII. 6 Komparace třetích vět *Serenády pro dechové nástroje* op. 44 A. Dvořáka a *Serenády* B dur W. A. Mozarta K 361 (370a).

IV. Allegro molto

Finální věta Allegro molto začíná energicky a razantně všemi hlasy v unisonu. Téma shodně s předchozími větami začíná vzestupnou kvartou nepodobnou fanfáře či signálu, je v aiolské d moll. Opět jako v případě druhé věty využil skladatel sekvencí. Osmiaktové téma je tedy členěno na úvodní čtyřtaktí a následující čtyřtaktí je sekvence předešlého. Vzápětí se rozbíhá dvojhlasý kanon dvou nástrojových skupin opakující v imitacích čtyřtaktový motiv vzdáleně spřízněný s úvodní expozicí tématu (vyznačeno ve vrchním rámečku, Př. 60). V taktu 16 získá tento motiv novou „rolí“: jeho repetování tvoří motorický pohyb šestnáctin, do nějž vstupují hlavy tématu (vzestupná kvarta, tentokrát i zmenšená – triton, Př. 60, vyznačeno ve třech spodních rámečcích). Za upozornění stojí skutečnost, že vzestupná kvarta asociuje rovněž začátek, tak i konec, záleží na úhlu pohledu.



Př. 60 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 4. věta, taktů 15–20

Kratičký motiv z hlavy tématu je rozpracován do dvou osmitaktů (začíná v taktu 36), v nichž si toutéž melodií odpovídají nástrojové skupiny (smyčce s druhým fagotem proti klarinetům s prvním fagotem) – jedná se o téma čerpající z úvodního tématu začátkem vzestupné kvarty (zde dvakrát exponováno), následované novou melodií v průtažných, po dvou osminách frázovaných skupinách, přerývaných prostřednictvím odtahů. V dalším úseku (od taktu 52) jsou zkombinovány tři pásma – motorický pohyb osmin, motiv hlavy tématu (kvarta) a přerývané osminové dvojice. Harmonicky úsek až do nástupu vedlejšího či lépe řečeno druhé, jiné tematické oblasti prochází modulacemi prostřednictvím sledu mimotonálních dominant z původní d moll, G7, C7, C9).

Pozoruhodnější jsou však kompoziční prostředky, které připomínají výtvarnou techniku koláže: jednotlivé části tématu jako by byly rozstříhány a skládány v nové tvary, jsou kladeny vedle sebe i přes sebe. Skladatel těmito prostředky opět spíše urychluje a zhušťuje dění – téma i motivy se štěpí na menší části. Po patnácti taktech (v taktu 66) charakter věty zlyričtí, melodická linka ukrytá v dvou-osminových přeryvech je v rovném pohybu osmin a legatu. Následuje hravý kanon jako hra na ozvěnu po půl taktech, všechny složky se redukuje tak, že se do ticha (*pp*) opakují repetice dvoutonového motivu v dvojhlasých imitaci, harmonie je neměnná (dominantní septakord C dur s nónou).

Př. 61 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 4. věta, takty 88–92

Nové téma (úsek označený písmenem C; Př. 61) je svižná polka v B dur dle skici jde o píseň Děvče v háji. Píseň je součástí předchozího sborového op. 43 (viz kapitola VI. 7 „Slovanská“ *Serenáda* z pohledu analýzy) a je zcela jiná než zde. Melodický obrys příznačný pro téma se odehraje v pouhém dvoutaktí, celé téma je členěno po převážně dvou, méně často po čtyřech či třech taktech – dvojtaktí jako základ však zůstává

2 – 2 – 2 – 4 / 4 - 2 = 2 = 2 = 2 / 2 – 2 – 4 / 2 – 2 – 4 / 2 – 3 – 1 – 1 – 1 – 1 -

Tabulka 6 (pomlčky znázorňují sekvence, rovnítko opakování úseků, lomítka oddělení úseků)

Druhá tematická oblast je velmi homogenní a scelená – stejně jako v první zužitkuje téma v různých variantách a „odnožích“. Homogenost však spočívá ve skutečnosti, že zde není prováděcí (evoluční) prvek, jako bychom nepřetržitě poslouchali expozici tématu. Změny se týkají spíše doprovodu (v průběhu mohutní včetně zapojení figurativního doprovodu šestnáctin), varianty tématu jsou minimální (ve smyslu, zda téma zazní ve dvojtaktové či čtyřtaktové verzi). Čtyři takty před písmenem E úsek kulminuje a následně (E) se v šestnácti taktech pomalu ztišuje prostřednictvím chromatických sekvencí.

Vrací se zpátky oblast hlavního tématu, nikoliv úvodní osmitaktí, ale úsek taktů 8–15, tzn. v podstatě evoluční úsek vycházející z hlavního tématu. Zní opět v dvojhlasém kánonu,

tentokrát v tónině H dur (po čtyřtaktí, Př. 62 a Př. 63), dále čtyři takty v E dur a nakonec náhlým skokem v C dur (terciová příbuznost).

Př. 62 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 4. věta, takty 150–158

Př. 63 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 4. věta, takty 10–11; příklad odkazuje k dvojhlasému kánonu v úvodu skladby

Čtyři takty před písmenem F se vrací polka (vedlejší, druhé téma; Př. 64) v F dur v dvojhlasém kánonu a po dvoutaktových úsecích graduje prostřednictvím sekvencí (pětkrát

dva takty a pak po jednom čtyřikrát). Vyvrcholí krátkým návratem do první tematické oblasti, nástup čtyřtaktového motivu z taktů 8–15 v A dur, dále probíhá ztišení, trvá 12 taktů.

Př. 64 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, takty 172–178

Meno mosso (fis moll) představuje naprostý kontrast. Téma sugeruje dojem naprostého klidu a stability prostřednictvím rozloženého vzestupného akordu, naprosto jednoduchého rytmu pravidelných čtvrt'ových hodnot, prostřednictvím artikulace (tenuta), nízké dynamiky (*pp*) a prodlevy. Nové téma zazní čtyřikrát bezprostředně (v hobojích/ve fagotech/v hobojích a hornách/ v hobojích), za sebou po doznění, každým uvedením dění a napětí narůstá. I zde jsou součástí názvuky úvodní tematické oblasti signální vzestupnou kvartou a motivem taktů 8–15 (Př. 65, vyznačeno v rámečku). Jiný charakter je podpořen i zvukovou barvou (pro tento úsek je předepsán klarinet A).



Př. 65 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, takty 9–12 v *Meno mosso*

Poté se přidává melodie na bázi rozloženého akordu a polkových rytů H dur nad prodlevou (úsek G), tzn. dochází ke spojení témat středního dílu *Meno mosso* s vedlejším tématem polky *Děvče v háji* (Př. 66). M. Slavický²⁵¹ v analýze mnohem pozdějšího a monumentálního Dvořákova *Requiem* op. 89 konstatoval vícepásmovou konfrontaci textového a motivického materiálu, ve které skladatel pracoval výrazným způsobem s parametrem rytmu. Každá část má svůj specifický rytmický model a jejich vzájemným propojováním Dvořák dle Slavického konstruoval skladbu.



Př. 66 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 4. věta, takty 226–229

Tematické oblasti jsou propojeny symetricky po dvoutaktích. V tomto úseku se harmonie bohatě vyvíjí, vidíme četné modulace H dur/ D dur/ F dur/ d moll/ zmenšený septakord. Modulace končí návratem vedlejšího tématu (polky), které graduje a končí

²⁵¹ SLAVICKÝ, Milan: *Dvořák – un homme de construction ? Un construction structurelle en son Requiem*, *Hudební věda* 42 (2005), č. 3–4, s. 255–264.

generálními pauzami. Znázornění ve schématu prozrazuje zrychlování a štěpení na menší a menší úseky

2 – 2 – 2 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1

Tabulka 7

Celou *Serenádu* sceluje reminiscence na první větu (úsek I Moderato quasi Tempo di Marcia) – stejným způsobem postupoval Dvořák v případě první *Serenády*. Reminiscence připomíná její třetí část se sekvencemi fragmentů tématu s trylky (připomíná Mozarta).

Finale se vrací do původního tempa (písmeno **K** – Allegro molto). Dvořák kombinoval obě témata (úvodní i polkové) v úseku, který na chvíli oddaluje konec a nese v sobě latentní napětí před úplným zakončením. Efekt zarámování představuje samotný závěr (úsek **L**), v němž nastoupí varianta hlavního tématu: připomeňme, že s úvodním osmitaktím až na hlavu tématu – vzestupnou kvartu – skladatel v průběhu věty nepracoval. Zazní jen čtyři takty, které jsou zakončeny osmi takty akcentovaných kulminačních bodů (stopnutí) s pauzami. Před koncem zní čtyřtónový motiv taktů 8–15.

VII. 6 Komparace třetích vět *Serenády pro dechové nástroje op. 44 A. Dvořáka* a *Serenády B dur W. A. Mozarta K 361 (370a)*

Serenáda, op. 44 je unikátní skladbou, zejména pokud jde o nástrojové obsazení.²⁵² Předmětem následující analýzy je třetí věta Dvořákovy *Serenády*, která nejvíce prozrazuje Dvořákův inspirační zdroj, jímž byla patrně Mozartova *Serenáda B dur K 361 (K 370a)*. Právě instrumentace je dokladem sepětí v rámci vývoje žánru orchestrální serenády a prozrazuje Dvořákův inspirační zdroj více než jiné oblasti. Následující čtyři rozdílná stanoviska mají podnítit uvažování o instrumentaci Dvořákovy *Serenády*, op. 44, kterou se zabýváme v této kapitole, a otevřít tuto problematiku.

Kapitola vychází z přednášky *Instrumentační umění, či neumětelství? K interpretačnímu zázemí Serenády pro dechové nástroje, op. 44, Antonína Dvořáka*, kterou autorka této studie prezentovala dne 12. února 2014 jako součást cyklu *Hudba v českých zemích – hudba z českých zemí* v rámci Roku české hudby. Akci pořádal Kabinet hudební historie Etnologického ústavu AV ČR. Vyšlo jako studie KOLÁTOROVÁ, Petra: *Instrumentační umění v Dvořákově Serenádě pro dechové nástroje, op. 44*, *Hudební věda* 53 (2016), č. 1, s. 55–73.

²⁵² Páry hobojů, klarinetů, fagotů, kontrafagot, tři lesní rohy, violoncello a kontrabas.

„V sestavení nástrojovém, co do kombinace jednotlivých těch charakteristických barev jest skladba ta zajisté unicum v nové literatuře hudební.“²⁵³

Uvedený citát, jehož autorem byl recenzent premiéry *Serenády*, op. 44, Václav Juda Novotný, vyzdvihl již zmíněné jedinečné obsazení skladby. *Serenáda* zazněla poprvé dne 17. listopadu 1878 na samostatném koncertu z děl A. Dvořáka,²⁵⁴ koncert se konal na Žofíně, orchestr Prozatímního divadla řídil sám skladatel.

Druhá citace představuje výňatek z korespondence Johannese Brahmse a Josepha Joachima:

„N. B. Sieh Dir die Serenade für Blasinstrumente von Dvořák an; Du hast hoffentlich so viel Freude wie ich. Du wirst ihm ein so gutes Stück nicht zugetraut haben, und einen schöneren, erquickenderen Eindruck von wirklichem, reichem und reizendem Schaffentalent kannst Du nicht leicht haben. Lass es Dir doch vorspielen; ich denke, es müsste eine Lust für die Bläser sein!“²⁵⁵

Třetí zvolený citát byl publikován až devět let po Dvořákově smrti:

„Jedinou předností dechové serenády je její orchestrace, zajímavá již souborem zúčastněných nástrojů, jakož i detaily a instrumentačními efekty v ní se objevujícími.“²⁵⁶

Hudební estetik a kritik Josef Bartoš se takto k *Serenádě* vyjádřil ve své dvořákovské monografii. Do jeho slov se promítla snaha o celkové hodnocení významu Dvořáka pro směřování české hudby. V roce 1913 vrcholily tzv. boje o Dvořáka a Josef Bartoš patřil ke skupině hudebních vědců stojících při Zdeňku Nejedlém. V závěru knihy se vyznal, že na Dvořákových dílech vyrostl a neskonale se jim obdivoval, až do doby, než na ně přehodnotil svůj názor. Bartoš byl ke skladbě kritický, avšak právě instrumentaci považoval za příkladnou.

O dva roky později se k instrumentaci *Serenády* vyslovil ze stejných estetických pozic tehdy mladičká a začínající skladatel Karel Boleslav Jirák, který ji po stránce instrumentační odsoudil:

²⁵³ ý [Václav Juda NOVOTNÝ]: *Koncert skladatele Ant. Dvořáka*, Národní listy 18 (20. listopadu 1878), č. 281, s. 3.

²⁵⁴ Na programu koncertu byly též dvě ze *Slovanských rapsodií*, op. 45, *Tři novořecké zpěvy*, op. 50, dva *Furianty pro klavír*, op. 42 v podání Karla Slavkovského.

²⁵⁵ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, Berlín 1908, s. 146–147.

²⁵⁶ BARTOŠ, Josef: *Antonín Dvořák. Kritická studie*, Praha 1913, s. 137.

„Serenada zajímá instrumentálně, ač bohužel většinou po stránce negativní. Je až s podivem, jak rozený instrumentalista Dvořák užívá zde některých nástrojů k protívě v jejich přirozenému určení... V té věci každá lepší učebnice instrumentace poučuje o právě opačném poměru obou nástrojů.“²⁵⁷

Vyhrocenou atmosféru tzv. bojů o Dvořáka dokládá otištěná odpověď Otakara Šourka,²⁵⁸ ve které se ostře vymezil proti Jirákovým tvrzením. Šourek však hájil Dvořáka nikoliv kvůli odsudku instrumentace *Serenády*, ale bránil jej proti nařčení, že zde použil motivy ze Smetanovy opery *Tajemství*. V této souvislosti není podstatné pouhé konstatování odmítavého postoje K. B. Jiráka, zajímají nás argumenty, které uvedl a kterým se věnujeme později v rámci analýzy. Jirákově stanovisko se postupem doby vyvíjelo. Jirák po své emigraci v Americe přednášel i publikoval o Dvořákovi pochvalně a jistě nikoliv jen kvůli tamějšímu očekávání. Sám se mnohem později stal též autorem dechové *Serenády*.

Serenáda B dur KV 361 (370a),²⁵⁹ Wolfganga Amadea Mozarta byla po víc než sto let (a dosud je) uváděna spíše pod názvem *Gran partita*. Důvodem byl mylný výklad přípisu v autografu, který byl do rukopisu zanesen později a jehož autorem nebyl W. A. Mozart.²⁶⁰ Pokud jde o dobu vzniku, uvažovalo starší mozartovské bádání o letech 1780 či 1781, zatímco dnes se kloní k roku 1784.

Serenáda B dur patřila ke skupině skladeb, jejichž vznik podnítila dobová obliba dechových oktět.²⁶¹ Prvním spolehlivým dokladem o vzniku skladby je oznámení o její premiéře v dobovém tisku.²⁶² Toto oznámení zmiňuje věhlasného klarinetistu a hráče na

²⁵⁷ JIRÁK, Karel Boleslav: *Komorní koncert*, Smetana 5 (21. května 1915), č. 9, s. 131.

²⁵⁸ O. Š. [Otakar ŠOUREK]: *Povrchní hudební „věda“*, Hudební revue 8, (červen 1915), č. 6, s. 249.

²⁵⁹ Jako *Serenádu* ji označil ve svém fejetonu i HANSLICK, Eduard: *Feuilleton*, Neue Freie Presse. Morgenblatt (3. ledna 1878), č. 4797, s. 2; a takto je označena i v souborném vydání – Wolfgang Amadeus MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Ensemblesmusik für größere Solobesetzungen. Werkgruppe 17: Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente, Band 2*, ed. Daniel N. Leeson, Neal Zaslaw, Bärenreiter, Kassel – Basel – London 1979; BERKE, Dietrich: *Kritischer Bericht*, in: *Neue Mozart – Ausgabe. Serie VII: Ensemblesmusik für größere Solobesetzungen. Werkgruppe 17: Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente, Band 2 (KV 361: 12 Blasinstrumente und Kontrabass*, ed. Daniel N. Leeson, Neal Zaslaw, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2002.

²⁶⁰ LEESON, Daniel N., ZASLAW, Neal: *Vorwort*, in: Wolfgang Amadeus MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Ensemblesmusik für größere Solobesetzungen. Werkgruppe 17: Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente, Band 2*, Bärenreiter, Kassel – Basel – London 1984, s. XI–XIII.

²⁶¹ První dechové okteto působilo na dvoře Josefa II. od roku 1782 a později (patrně po císařském vzoru) přibývala dechová okteta i na ostatních dvorech – tvořily je páry hobojů, klarinetů, horen a fagotů.

²⁶² *Musikalische Akademie*. Das Wienerblättchen (23. března 1784), příloha Zum Wienerblättchen, s. 111: „Heut wird Herr Stadler der ältere in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers, im k. k. National-Hoftheater eine

basetový klarinet²⁶³ Antona Stadlera a zařazuje tak *Serenádu* do skupiny skladeb komponovaných pro něj či se zřetelem k jeho vídeňskému působení.²⁶⁴ Obsazení s nízko položenými basetovými rohy (u Stadlera se jednalo o nástroj dnes pojmenovaný jako basetový klarinet) je pro naše uvažování velmi důležité.²⁶⁵

Pokud jde o provozování Mozartovy *Serenády B dur* ve Vídni v druhé polovině 19. století, objevila se na programu vídeňských filharmoniků dne 2. prosince 1860, 26. ledna 1862, 26. prosince 1866 (vždy řídil Felix Otto Dessoff) a konečně 30. prosince 1877 (dirigoval Hans Richter). Jaký ohlas měla *Serenáda* ve Vídni asi osmdesát let po svém vzniku, vyplývá z recenze z roku 1862: druhá věta *Serenády* musela být opakována.²⁶⁶ O čtyři roky později, roku 1866 vídeňský hudební kritik a estetik Eduard Hanslick vyzdvihl právě Adagio této *Serenády* a zároveň vyjádřil určité výhrady:

„[...] dann folgte Mozart's Serenade für Blas-Instrumente in B dur (Nr. 361 bei Köchel), deren Finale auf Verlangen wiederholt wurde. Von den sieben Sätzen dieser Compositionen wurden nur vier gespielt, mit Recht, wie uns dünst; denn so viel Schönes die Serenade enthält – das Adagio als Schönstes obenan – so sind doch ihre Bestandtheile von zu ungleichem Werth und wird die Klangfarbe der Harmoniemusik (obendrein ohne Flöten und Trompeten) auf die Länge all zu monoton und ermüdend.“²⁶⁷

Další vídeňské provedení Mozartovy kompozice se uskutečnilo 30. prosince 1877.²⁶⁸ Eduard Hanslick se ve své recenzi věnoval tentokrát především Brahmově nové symfonii, o Mozartově *Serenádě* se dozvíme jen tolik, abychom ji identifikovali a znali počet uvedených vět. Hanslick navíc nepřesně uvedl, že *Serenáda* poprvé zazněla pod řízením F. O. Dessoffa v roce 1866 (ten ji však uvedl již dvakrát předtím). Jiný recenzent téhož koncertu však podobně jako o jedenáct let předtím Hanslick popsal, jak mocně působilo Adagio této *Serenády*:

musikalische Akademie zu seinem Vortheil geben, wobey unter anderen gut gewählten Stücken eine große blasende Musik von ganz besonderer Art, von der Composition des Hrn. Mozart gegeben wird.“

²⁶³ RIEHM, Diethard: *Klarinetten*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 5, Kassel etc. 1996, sl. 176–195.

²⁶⁴ *Kvintet A dur pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello*, KV 581, *Koncert in A pro klarinet a orchestr*, KV 622, možná též *Trio Es dur pro klavír, klarinet a violu*, KV 498, další fragmenty a skladby pro basetový roh, dále sólové party klarinetu v různých Mozartových vokálně-instrumentálních dílech (opera *La clemenza di Tito*).

²⁶⁵ HANDSTEIN, Jörg: *Dunkler Glanz und bittersüße Schönheit. Wie die Klarinette Wolfgang Amadé Mozart durch sein Leben begleitet hat*, in: Mozart! Die Seiten der Deutschen Mozart-Gesellschaft, 2015, s. 6–8. < https://issuu.com/crescendo/docs/c02_15_seite59-74 > [cit. 6. 4. 2016].

²⁶⁶ □ [?]: *Das philharmonische Concert brachte [...]*, Blätter für Musik, Theater und Kunst 8 (28. ledna 1862), č. 9, s. 34.

²⁶⁷ HANSLICK, Eduard: *Feuilleton*, Neue Freie Presse (28. prosince 1866), č. 836, s. 2.

²⁶⁸ Faksimile koncertního programu viz HELLSBERG, Clemens: *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Zürich – Wien – Mainz 1992, s. 219.

„Mit ihrem vierten Concerte geben die Philharmoniker dem Jahre 1877 einen sehr freundlichen Abschied. Das Programm umfaßte Mendelssohns Serenade für Blasinstrumente, welche schon wegen des zauberhaft schönen Wechselgesanges zwischen Oboe, Flöte und Clarinette (im Adagio) nicht vergessen zu werden verdient: als Schlußnummer die bekannte, ebenso effectvolle als willkürliche Verballhornung und Vercholarisierung, die sich Abert mit einem Präludium und einer Fuge von Seb. Bach erlaubt hat; endlich als Novität die zweite Symphonie von Brahms.“²⁶⁹

Zmínka o dialogu hoboje, flétny a klarinetu otevírá složitou otázku, v jakém obsazení či případné úpravě vlastně ony tři věty Mozartovy *Serenády* zazněly. Výňatky z recenzí z roku 1866 a 1877 ukazují rozpor: poprvé je řečeno, že *Serenáda* je bez fléten a trubek, podruhé se dozvídáme o flétně. Je tedy otázkou, nakolik je výpověď recenzenta spolehlivá.

Nevíme, z jakého vydání či v jaké úpravě vídeňští filharmonikové *Serenádu* hráli a zda se v tomto ohledu odlišovala provedení v roce 1866 a 1877.²⁷⁰ V Archivu vídeňských filharmoniků se dochovaly provozovací materiály z 19. století, jedná se o tištěnou partituru, opis partitury, tištěné a rukopisné hlasy.²⁷¹ Partitura vyšla v lipském vydavatelství Breitkopf & Härtel,²⁷² hlasy ve Vídni v Bureau d'Arts et d'Industrie. Tyto tištěné hlasy představují první vydání díla, vyšly v roce 1803,²⁷³ tištěná partitura je mladší. Opis partitury pochází nejspíše z 19. století, taktéž rukopisné hlasy – datace hlasů kolem roku 1880 byla určena pracovníky archivu a uvedena v protokolu. Obsazení *Serenády* uvedené v jednotlivých pramenech souvisí rovněž s jejich datací. Až na druhou skupinu rukopisných hlasů (blíže viz níže), všechny prameny připouštějí alternaci kontrabasů kontrafagotem („Contra Basso, o gran Fagotto“ v opise partitury a v prvním vydání hlasů), nebo uvádějí pouze kontrafagot (tištěná partitura a část rukopisných hlasů). Vzhledem ke skutečnosti, že Mozartův autograf *Serenády* B dur byl až do roku 1912 neznámý, rozšířila se spolu s prvním vydáním v roce 1803 tato alternativa, která však neměla s Mozartem nic společného.²⁷⁴

²⁶⁹ Florestan [?]: *Concerte*, Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 16 (1. ledna 1878), č. 1, s. 3.

²⁷⁰ Pokud jde o možné úpravy K 361, přišla by v úvahu verze pro oktet (páry hobojů, klarinetů, fagotů a lesních rohů), tzv. *Parthia I* (věty 1, 2, 3 a 7), vydaná 1801 u firmy Breitkopf & Härtel. Touto verzí se podrobně zabýval nizozemský badatel Bastiaan Blomhert (BLOMHERT, Bastiaan: *Apendix 4: Bastiaan Blomhert's Case for K. 361's Octet Version*, in: LEESON, Daniel N.: *gran Partitta*, Bloomington 2009, s. 153–156.) a uvedl argumenty pro tvrzení, že by tato verze mohla být ranější verzí samotné *Serenády B dur*. Daniel N. Leeson poskytl Blomhertovi prostor ve své monografii, ale vymezil se proti jeho závěrům o Mozartově autorství *Parthii I i II*. Leeson dále zmínil úpravu Carla Andrese Goepferta (1768–1818) pro oktet dechových nástrojů a kontrabas, vydanou Simrockem (kolem roku 1813), která zahrnuje všech sedm vět.

²⁷¹ Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker, Faszikeln VI/89. Mé díky patří zejména vedoucí tohoto archivu Silvii Kargl za vyhledání a zprostředkování těchto pramenů.

²⁷² Tisk partitury není datován, číslo plotny 10103.

²⁷³ LEESON, Daniel N.: *Chapter 8: The First Edition*, in: *Gran Partitta*, Bloomington 2009, s. 75.

²⁷⁴ Týž, *Chapter 6: Instrumentation*, tamtéž, s. 44.

Hodláme zodpovědět otázku nebo se k tomu záměru alespoň přiblížit, jaké věty v oněch čtyřech uvedeních Mozartovy *Serenády* v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století zazněly. Dalším sledovaným tématem je obsazení uvedené v jednotlivých hudebních pramenech.

Pokud jde o tištěnou partituru, zajímají nás hlavně dva přípisy a dále redukce jednotlivých vět prostřednictvím škrťů. Na rubu titulní stránky tištěné partitury je uveden přípis černým inkoustem týkající se provedení v druhé polovině 19. století;²⁷⁵ výčet je shodný s údaji v digitálně zpřístupněném přehledu koncertů vídeňských filharmoniků.²⁷⁶ V partituře jsou opravy a doplňky obyčejnou tužkou, modrou pastelkou byly rušeny repetice a související primy volty. Tyto poznámky se vyskytují v prvních třech větách a ve větě závěrečné. Na konci třetí věty (Adagio) je tímž psacím náčiním uveden přípis „dann folgt Andante“, který lze vyložit tak, že měl následovat poslední úsek páté věty (Romanze), provozovací poznámky jsou však až v sedmé větě (Finale. Allegro molto).

Rovněž výběr vět v rukopisných hlasech se podobá tištěné partituře. První skupina dochovaných rukopisných partů je úplná²⁷⁷ s výjimkou partu prvního hoboje a jsou rozepsány pro první (Largo. Allegro molto), třetí (Adagio), šestou větu (Thema et Variazioni) a závěrečnou sedmou větu (Allegro molto). Druhá skupina kompletních rukopisných hlasů zapsaná jiným písmem je rozepsána pouze pro druhou větu (Menuetto) a pátou větu (Romanze).

Tištěné hlasy jsou kompletní a ve všech partech jsou poznámky modrou pastelkou (zejména škrty) a rovněž červenou pastelkou, které doplňují a zvýrazňují dynamiku, zaznamenávají orientační písmena a nástupy. Party prozrazují, že menuetové věty byly redukovány – ve všech partech byla zrušena druhá věta (Menuetto s Triem II) a čtvrtá (Menuetto a Trio II a III).

V tištěné partituře ve srovnání s opisem partitury a tištěnými hlasy chybějí Trio I a II za Menuetem (druhá věta v pořadí), v tištěné partituře je jako doplněk za finální větou uvedeno Trio III s odkazem na stará vydání. Avšak poznámky červenou pastelkou se v opise

²⁷⁵ „in der philh. Concerten uraufgeführt | am: 2. Dezember 1860. K: K. Hofoperth: Dirg: Dessoff Otto | " 26. Januar 1862. " " " " " | " 26. Dezember 1866. " " " " " | " 30. Dezember 1877. Musikverein " Richter Hans.“

²⁷⁶ < <http://www.wienerphilharmoniker.at/konzerte/archive> > [cit. 12. 4. 2016].

²⁷⁷ Party druhého hoboje, klarinetů I, II, basetových rohů I, II, fagotů I, II, kontrafagotu, lesních rohů I, II, III, IV.

vyskytují též v první, třetí, částečně druhé (první Menuetto) a v závěrečném úseku poslední věty Allegro molto (tužkou zde bylo doplněno „Finale“, patrně dle tištěné partitury).

Tištěná partitura, opis, tištěné i rukopisné hlasy tedy dokládají, že se hrála především první, někdy druhá, třetí a závěrečná věta. Hanslick se v roce 1866 zmínil o čtyřech větách ze sedmi, jednou z nich byla třetí věta (Adagio), finále bylo opakováno (viz pozn. č. 36). Výskyt a povaha poznámek (modrou pastelkou v tištěné partituře, výběr vět v rukopisných hlasech a škrty v tištěných hlasech) by tedy odpovídaly provedení v roce 1866 s tím, že pravděpodobně zazněly první tři věty a závěrečná věta. V roce 1877 Hanslick uvedl ve svém fejetonu pouze tři věty. Předpokládáme, že výběr byl podobný a že zazněla třetí věta (*Adagio*). Redukce v jednotlivých hudebních pramenech potvrzují krácení skladby, které bylo nutné nejspíše v důsledku proměny koncertního života. Nastiňují, jakým způsobem byla Mozartova *Serenáda* B dur při těchto pozdějších provedeních krácena.

Klíčová poznámka uvedená v tištěné partituře se týká obsazení třetí věty *Adagia*. K posledním dvěma partům druhého fagotu a kontrafagotu bylo obyčejnou tužkou předznamenáno „2 Celli“ (před partem fagotu) a „1 Cb.“ (před partem kontrafagotu). Mezi skupinou rukopisných partů lze nalézt tři party (dva pro violoncello a jeden pro kontrabas) rozepsané pouze po třetí větu, shodně nadepsané jako: „*Adagio*“ | *zu* | *Mozart's* | *Serenade für Blasinstrumente*. Existence připsu a rozepsaných partů violoncella a kontrabasu významnou měrou podporuje hypotézu, že A. Dvořák slyšel *Adagio* Mozartovy *Serenády* s violoncellou a kontrabasem a zvolil následně stejné obsazení u svého opusu 44.

Zařazení partů kontrabasu a violoncell se vrací k původnímu Mozartovu záměru, kterým bylo obsazení s kontrabasem. Připomeňme, že autograf *Serenády* byl tehdy neznámý a dostupná vydání uváděla kontrafagot. Závěrem lze konstatovat, že Dvořák pravděpodobně v roce 1877 slyšel ony tři věty v téměř původním obsazení. Průzkum pramenů v archivu vídeňských filharmoniků ukázal, že ve Vídni se Mozartova *Serenáda* B dur prováděla s úctou a zřetelem k autorovu záměru, bez divokých zásahů a úprav. Provádění omezeného počtu tří až čtyř vět souviselo s proměnou nejen koncertního, ale i celkově společenského života. V této souvislosti však můžeme připomenout, že *Serenáda* při svém prvním uvedení v roce 1784 nezazněla celá, ale v pouhých čtyřech větách.

Mozartova *Serenáda* B dur, K 361 (370a), má ve srovnání s dechovým oktetem pozměněné a rozšířené obsazení: o dva basetové rohy, čtyři lesní rohy a kontrabas. Dechová okteta měla totiž akustickou nevýhodu slabých basů. Mozart si této nevýhody byl dobře

vědom a i v jiných podobných skladbách se snažil posílit basovou linku zdvojením tutti obou fagotů, kontrabasem, kontrafagotem, popř. serpentem. Zařazení basetových rohů je spojeno pravděpodobně s již zmíněným Antonem Stadlerem, který se zasloužil o premiéru díla (resp. čtyř jeho vět). Antonín Dvořák (pod dojmem vídeňského provedení v roce 1877) podpořil ve své *Serenádě* basy obsazením kontrabasu, violoncella a do obou krajních vět zařadil ještě kontrafagot. Jeho výhradní vydavatel Simrock navrhoval nahradit jej tubou, Dvořák takovou změnu odmítl.²⁷⁸

Podobnost třetí věty (Adagio, Př. 67) této jinak sedmivěté Mozartovy *Partity* s Dvořákovou třetí větou dechové serenády (Andante con moto, Př. Př. 68) je již na prvním poslechu značná. Netýká se průběhu celé věty. Mozarta prozrazuje první část a částečně třetí, jež je prokomponovaným návratem první části.

The image shows a page of a musical score for the first five measures of the third movement of Mozart's Serenade in B-flat major, K. 361 (370a). The score is in 3/4 time, marked 'Adagio'. It features a piano (p) dynamic and includes parts for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, trombone, tuba, and strings. The key signature has two flats (B-flat major). The score shows the beginning of the piece with various melodic and harmonic textures.

Př. 67 W. A. Mozart, *Serenáda* B dur, K 361 (370a), 3. věta, takty 1–5

²⁷⁸ F. Simrock psal dne 23. ledna 1879 Dvořákovi, Dvořák mu odpověděl o tři dny později, dne 26. ledna 1879, viz: Antonín Dvořák. *Korespondence a dokumenty. Kritické vydání*, ed. Milan Kuna, sv. 5, Praha 1996, s. 135; sv. 1, Praha 1989, s. 154–155.

Andante con moto

Oboi I. II.

Clarinetti I. II. A

Fagotti I. II.

I. II. E
Corni

III. D

Violoncello

Contrabasso

pp *p* *cresc.* *f* *dim.*

pp *cresc.* *f* *dim.*

pp sempre legato *cresc.* *f* *dim.*

pp sempre legato *cresc.* *f* *dim.*

Př. 68 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 3. věta, takty 1–4

Ve střední části serenády se u Dvořáka objevuje zcela jiný, dramatický vývoj. Každý z nástrojů se zapojí svou nezávislou, až sólovou linkou, vzniká plný zvuk blízký symfonickým dílům své doby. Ve srovnání s Mozartem se na melodickém dění podílejí výrazným způsobem lesní rohy, violoncella a fagoty. Tematický materiál všech částí vychází z úvodní melodie, hlavou tématu je vzestupná kvarta (tak je tomu ostatně u všech vět této *Serenády*). Ve střední části dominuje diminuovaný, původně nepříliš výrazný třítónový motiv (opět vzestupná kvarta, Př. 69), jenž tvořil závěr uvedeného tématu.

p *pp* *cresc.* *f*

30

pp

Př. 69

Věta je v tónině A dur, proto jsou předepsány klarinety in A a lesní rohy in E (I, II) a D (III). Domníváme se, že temnější zvuk níže posazeného, delšího klarinetu in A skladateli vyhovoval. Dvořák mohl mít v představě právě *Serenádu* B dur, K 361 (370a), v níž Mozart původně užil basetové rohy. Ty již nebyly v druhé polovině 19. století běžně užívané, do velkého orchestru nepatřily pro svůj tenký tón, nevznikal pro ně nový repertoár a konkuroval jim basový klarinet.²⁷⁹ Basetové rohy byly spjaty se šlechtickými kapelami, s tzv. harmoniemi a s odpovídajícími menšími hudebními formami jako byla divertimenta.²⁸⁰ V této souvislosti připomeňme, že A. Dvořák jedenkrát předepsal basetový roh:²⁸¹ připsal v autografu²⁸² určil basetový roh in F v alternaci k anglickému rohu a to do čtvrté věty – Romance – *České suity*, op. 39.²⁸³ Lze tedy předpokládat, že Dvořák s basetovými rohy v Praze počítal, zvláště když víme, že Českou suitu op. 39 komponoval na jaře roku 1879 a poprvé zazněla v rámci svatojanské akademie Spolku českých žurnalistů.²⁸⁴ Z dobového tisku víme o pražském provedení čtyř vět Mozartovy *Serenády* B dur, které proběhlo v původním obsazení, tedy s basetovými rohy. Jednalo se o dobročinný koncert (v prosinci roku 1879 a mezi jinými zde hrál vynikající hobojista Arnošt König (viz kapitola V. 4 Pražské interpretační zázemí)

*„Die erste und wertvollste Nummer des Concertes bildeten die drei ersten Sätze und der siebente (Finale) Satz aus der B-dur Serenade von Mozart für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 2 Waldhörner, 2 Fagotte und Contrabaß, welche in der Original-Besetzung mit Hinweglassung der Bassethörner durch die Herren Prof. König, Prusa, Pfeifer, Hozak, Prof. Behr, Misliveček, Prof. Groß, Duda und Prof. Sladek in ganz vorzüglicher Weise aufgeführt wurden und wegen des Reichthums an seinem Zügen der harmonischen und thematischen Verarbeitung, insbesondere der künstlerischen Bedeutung des Adagio und des wunderbar frischen Finales das Interesse der anwesender Musikfreunde in hohem Grade erweckten.“*²⁸⁵

²⁷⁹ V první třetině 19. století zkomponoval ještě Felix Mendelssohn pro své přátele, klarinetové virtuózy Carla a Heinricha Baermanna, dva koncertní kusy pro klarinety, basetový roh a klavír, op. 113 a 114, při příležitosti jejich kulinářské sázky v roce 1832.

²⁸⁰ GRASS, Thomas – DEMUS, Dietrich : *Das Bassethorn: seine Entwicklung und seine Musik*, Norderstedt 2002.

²⁸¹ MELVILLE-MASON, Graham: *Dvořák and the Basset Horn*, Czech Music. Journal of the Dvořák Society 13 (1987), č. 1, s. 5–8.

²⁸² Národní knihovna v Praze, sign. 59 R 115.

²⁸³ *Česká suita* vznikla pouhý rok po *Serenádě*, op. 44, vzápětí po úspěšných pražských provedeních obou Dvořákových *Serenád* (1876, 1877, 1878), podle dochované skici se měla původně nazývat *Serenáda*.

²⁸⁴ KOLÁTOROVÁ, Petra: „*Naše pouť*“ *Svatojanské hudební akademie Spolku českých žurnalistů na pozadí proměn svatojanského kultu v letech 1878–1885*, Hudební věda 50 (2013), č. 3–4, s. 271–298.

²⁸⁵ Theater, Kunst und Literatur. Erste Beilage zum Prager Tagblatt (28. prosince 1879), č. 359 (Beilage), s. 6–7.

Koncert se sice uskutečnil dva roky po vzniku Dvořákovy dechové *Serenády*, přesto lze uvažovat, že Dvořák měl v Praze možnost slyšet basetové rohy (třeba i při provedení této Mozartovy *Serenády*, o němž dosud nevíme).

Můžeme předpokládat, že rovněž ve Vídni měly basetové rohy k dispozici navzdory výše uvedenému obecnému konstatování o jejich ústupu v 2. polovič 19. století. V souladu s obrazem „tradiční“ Vídne bylo a je místní specifikum týkající se hudebních nástrojů: Vídeň si zachovala typ vídeňského hoboje²⁸⁶ a vídeňské rohy jsou ve většině vídeňských orchestrů užívány dodnes.²⁸⁷

Počet nástrojů ve třetí větě je u Mozarta i Dvořáka shodný, hraje jedenáct nástrojů. Dvořák nepředepsal basetové rohy, posílil však skupinu lesních rohů o třetí nástroj in D a basovou linku podpořil zařazením druhého smyčcového nástroje – violoncella.

Srovnání prvních třiceti taktů Dvořákovy a Mozartovy třetí věty (další vývoj věty je u Dvořáka rozmanitější a vzdaluje se od mozartovského vzoru) ukazuje četné shody v instrumentaci (viz tabulka č. 8):

²⁸⁶ SALLAGAR, Walter H.: *Wiener Holzblasinstrumente*, Tibia. Magazin für Freunde der Alter und Neuen Bläsermusik 3 (1978), č. 1, s. 1–6.

²⁸⁷ WILDHOLM, Gregor: *The Vienna Horn- a historic relict successfully used by top orchestras of the 21. century*, in: Forum Acusticum Budapest 2005, 4th European Congress on Acoustics, Budapest 2005, s. 441–445.

Wolfgang Amadeus Mozart: <i>Serenáda B dur</i> , K 361 (370a)	Antonín Dvořák: <i>Serenáda</i> , op. 44
Melodii v dialogu vede skupina prvních nástrojů (první hoboj, první klarinet, první basetový roh).	Melodii v dialogu vedou první hoboj a první klarinet (in A). V menší míře se zapojí i první a druhý lesní roh in E.
Doprovod tvoří skupina týchž, avšak druhých nástrojů, spolu s prvním fagotem. Jedná se o trojhlasou, zvukově kompaktní sazbu skupiny druhých nástrojů odehrávající se na synkopickém rytmickém základě.	Doprovodnou synkopickou trojhlasou sazbu (viz Mozart) u Dvořáka tvoří tři lesní rohy.
Lesní rohy doplňují, a „dobarvují“, zapojují se místy.	Druhý hoboj a klarinet (in A) se místy zapojují dlouhými drženými tóny v nízké poloze (pro tento rozestup byl Dvořák kritizován, viz text).
Kontrabas a druhý fagot tvoří v oktávovém unisonu basovou linku.	Kontrabas a violoncello tvoří v oktávovém unisonu basovou linku (později se připojí druhý fagot).

Tabulka 8

Dvořák zvukově odděluje tři pásma (melodie, doprovodné pásmo, basy) prostřednictvím nástrojových skupin: dřeva (melodie), žestě (synkopický doprovod), smyčce (basy), např. synkopický doprovod lesních rohů v trojhlasě tvoří sevřený, homogenní zvuk. U Mozarta se skupina dřev podílí na všech třech pásmech, barevně se tedy více propojují a kontury jednotlivých pásem se zvukově stírají. O melodii se v dialogu dělí první hoboj, první klarinet, první basetový roh a sporadicky (na místech, kde končí ucelený úsek a přechází v nový) i první fagot. U Dvořáka z počátku vede dialog pouze první hoboj s prvním klarinetem s občasnými melodickými vstupy skupiny prvního a druhého lesního rohu. Toto striktně dané zvukové rozvržení jednotlivých skupin, jejich přehledná role spolu se statickým harmonickým průběhem (prodlévání na tónice) a velkým melodickým obloukem přináší

posluchači dojem klidu a spočínutí ve světě absolutní krásy – pocit tak blízký tomu, jaký budí Adagio Mozartovy *Serenády* B dur.²⁸⁸

Na rozdíl od Mozarta Dvořák nesetrvává v této „nadčasové“ dimenzi dlouho, jeho hudba se dynamicky vyvíjí dál a s ní i propracovaná instrumentace vzájemných kombinací jednotlivých nástrojů a jejich barevných rejstříků. V přechodovém úseku ke střednímu dílu Dvořák akceleruje „děj“ prostřednictvím fugata. Opouští klasickou strukturu rozvržení jednotlivých skupin (viz výše) a zapojuje do melodického dění první fagot a lesní roh i smyčcové basy. Ve shodě s Mozartem (Př. 71 Př. 72, takty takty 83–84) je v Dvořákově op. 44 zapojení tenčího zvuku prvního fagotu do melodického dění na místech tektonických předělů věty, kde dochází zároveň k výraznému omezení či úplnému vypuštění basové linky ve smyčcích (Př. 70, takt 40).

The image shows a musical score for measures 70 and 71 of Dvořák's Serenade in B major, Op. 44. The score is in common time (C) and features a 'tranquillo' tempo. It shows the first bassoon (Fagot) and string basses (Smyčcové basy) parts. The bassoon part is marked 'mp' and plays a melodic line. The string basses are marked 'pp' and play a simple accompaniment. The score is written on five staves.

Př. 70

²⁸⁸ Recenze opěvující krásu třetí věty Mozartovy *Serenády* B dur z 2. poloviny 19. století jsou v předcházejících odstavcích citovány. Působivost této hudby napříč stoletími dokládá i několikrát užití této věty v kinematografii.

Př. 71

Př. 72

Ve středním, dramatickém díle Dvořákovy věty vedou dialog dva příbuzné motivy (hlava tématu první části a motiv vycházející ze závěru tohoto tématu: oba motivy spřízněné stejným intervalem vzestupné čisté kvarty) a to ve dvou krajních polohách (hoboje proti kontrbasu a violoncellu nebo první a druhý lesní roh proti kontrbasu, violoncellu a fagotům) za doprovodu repetovaných šestnáctin ostatních nástrojů – Dvořák zde opustil půdu klasického „vzoru“. V instrumentaci tohoto dramatického dílu se prosadil párový princip (vzpomeňme na odlišný přístup v úvodu věty: rozdělení na první nástroje nesoucí melodii a druhé doprovázející nástroje a z toho vyplývající velký rozestup v rámci jedné skupiny nástrojů), basy neдрží pouze basovou linii, ale mají svůj podíl na melodickém dění. V souladu s klasickým vzorem je zvolena kombinace nástrojů v basovém pásmu: unisono kontrbasu, violoncella a fagotů. Střední část vyústí v obměněný návrat první části. I tento přechodový úsek je originální a jeho cíl je opačný – zastavit, zpomalit průběh. Zastavení je realizováno repetováním motivu středního dílu v první a druhé horně; tísnivý pocit budí střídání malé sekundy ve vysoké poloze v prvním hoboji. Vysoká poloha a tenký zvuk prvního hobojce vůči druhému hoboji znějícímu až o dvě oktávy níže evokují vzdálenost, izolovanost (Př. 73).

Výsledný dojem je, že jde o dva různé nástroje. Druhý klarinet je ve spodním pásmu své polohy (znějící malé *e*) a dostává se polohou nestandardně níž než první fagot a lesní rohy.







Př. 73

Návrat první části se liší pouze basovým pásmem, avšak výrazným způsobem. Namísto klidných, krácejících unison oktáv kontrabasů a violoncella (viz Mozart: kontrabas a druhý fagot) zvolil Dvořák pizzicato violoncell (sestupná stupnice A dur – viz střední díl) s občasnými příznávkami kontrabasů. Užití pizzicat, tedy způsobu hry typickému jen pro smyčcové nástroje, se u Mozarta v průběhu věty nevyskytuje (kontrabas jen „dobarvuje“ fagot) – Dvořák je využívá v průběhu celé věty (někdy v unisonu se staccatem fagotu). Basy jsou tedy v této reprízové části věty naprosto upozaděny. Dojem ztráty opory, nestabilitnosti, vede posluchače k očekávání, které se skutečně záhy rozuzlí vyústěním v závěrečnou část, kde je basová poloha dostatečně proponovaná.

V souvislosti s tím, co bylo zmíněno výše, se sluší doplnit poznámku o dedikaci prvního vydání této *Serenády*, op. 44, německému hudebnímu kritikovi Louisi Ehlertovi, jehož nadšený článek o *Slovanských tancích*, op. 46, podnítil nevídaný zájem o Dvořáka v Německu a později i ve světě. Ehlert vyzdvihl právě Dvořákovy basy jako veselé a původní.²⁸⁹ V závěru věty se paralelně odehrávají místy až tři nezávislé basové linky: prodlev v nejhlubší poloze se ujímá buď kontrabas (nebo třetí lesní roh, který je na hranici spodního rejstříku), violoncello s druhým fagotem pak vytvářejí jakýsi druhý bas a další basovou linku (zpravidla rytmicky ozvláštěnou) má například třetí lesní roh (Př. 74– 75).

²⁸⁹ „Er schreibt so lustige und originelle Bässe, daß einem ordentlichen Musiker das Herz im Leibe lacht.“ In: EHLERT, Louis: *Anton Dvorak*, Nationalzeitung 31 (15. listopadu 1878), převzato z DÖGE, Klaus: *Dvořák. Leben. Werke. Dokumente*, Mainz 1991, s. 184.

fagoty I-II	
lesní rohy	
I-II in E	
Lesní roh	

Př. 74–75

Třetí lesní roh se však v místech předělů ujímá i samotné melodie, Dvořák tak kromě prokomponovaných basů sporadicky využívá nízké polohy i pro melodickou linku (Př. 76, takty 98–99).



8074 *fz* *dim.* **G**

arco *fz* *dim.* **G**

Př. 76

Zjednodušeně se tedy dá říci, že v závěru věty celkově ustupuje vysoká poloha (hoboje, klarinety) ve prospěch polohy nižší. Též se zde melodicky realizuje mnohem více první fagot v rámci skupiny dřev (poloha malé až jednočárkované oktávy je ve shodě s Mozartem) i violoncello. Věta doznívá souzvukem v poněkud nevýrazné střední nižší poloze a po něm ještě překvapivě následuje poslední souzvuk, který rozsvítí nejen vyšší polohou, ale zejména ideálně barevně znějící kombinací hoboju (a^1-a^2), prvního klarinetu (cis^2) a lesních rohů (e^1-a).

Jaroslav Zich přinesl k instrumentaci Dvořákovy dechové *Serenády* cenné poznatky. Jeho studie si neklade za cíl osvětlit skladbu samotnou a podobnosti s možným a pravděpodobným Mozartovým vzorem nebere v potaz.²⁹⁰ Všímá si instrumentace této skladby spíše vzhledem k normám/zvyklostem (zmiňuje Nikolaje Rimského-Korsakova aj.) a konstatuje bez hodnotícího soudu podobná stanoviska, jako ve své recenzi v roce 1915 uvedl Karel Boleslav Jirák.²⁹¹ Oba autoři konstatují, že hoboje jsou neustále ve vysoké, až nejvyšší poloze, což unavuje nejen hráče, ale i posluchače, a klarinety naopak ve velmi nízké, šalmajové poloze. Podle nich je též chybou, že se Dvořák zřekl flétny, která by hoboje v pohyblivých pasážích ve vysoké poloze zastoupila. Zich v této souvislosti zmínil, že význam flétny objevil vlastně až Gustav Mahler.

V případě výtky týkající se absence flétny nejsou Jirák ani Zich v rozporu se samým Dvořákem. Z autografu *Serenády* víme, že v tomto ohledu zpočátku váhal sám Dvořák: do první a druhé akolády první strany autografu původně vepsal „Flauto Imo“ a „Flauto 2do“ a později oba údaje nepřekrtnul.²⁹² Za problematické lze považovat Zichovo zdůvodnění, proč Dvořák v úvodu první věty píše part lesních rohů pokaždé jinak i na analogických místech. Podle Zicha se tak stalo patrně z důvodu nedostatku času, bez promyšleného záměru. Je třeba však zmínit, že v těchto zdánlivě podobných místech (melodicky, harmonicky i rytmicky) se však liší poloha hlasů (zvláště basy) a vzhledem k tomu bylo třeba přizpůsobit střední hlasy.

Lze se domnívat, že mnohá místa, v nichž se Dvořák dostal do rozporu s tehdejšími instrumentačními normami tak, jak mu to vyčetl K. B. Jirák či konstatoval Jaroslav Zich, byly způsobeny jinou zvukovou představou, jiným vzorem. Oním vzorem byla Mozartova *Serenáda B dur*. Intonačně těžká místa, v nichž jsou oba hoboje vzdáleny až o dvě oktávy

²⁹⁰ZICH, Jaroslav: *Instrumentace dechové serenády Antonína Dvořáka*, in: *Živá hudba*. Sborník hudební fakulty Akademie múzických umění, sv. 4, Praha 1968, s. 65–71.

²⁹¹ Viz pozn. č. 257.

²⁹² České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inventární číslo S 76/1522.

(podobně i klarinety) se dají porovnat s Mozartovou *Serenádou*, kde skladatel nikoliv neobvykle dělí páry nástrojů na první a druhý: první hraje melodii (výš), druhý doprovod (střed). Zich správně připomenul, nakolik se liší právě barva hoboje ve své nízké a vysoké poloze, a vytkl Dvořákovi naopak nižší polohu hoboje (nelze hrát pianissimo). Právě s ohledem na popsany Mozartův model lze spekulovat, že to byl záměr: první hoboje nechť zní jinak, druhý ať se barevně propojí s ještě níž položeným klarinetem. Totéž se týká Jirákovy výtky k nízkému, šalmajovému rejstříku klarinetů. Dvořák mohl volit nižší polohu druhého klarinetu, protože měl v hlavě zvukovou představu basetového rohu (Mozart). Jiráková výtka k vysoké poloze a náročnosti partu hoboje je svým způsobem na místě, dle dobových svědectví toto někdy činilo hudebníkům potíže.²⁹³ Náročnost hobojevého partu se však týká především první a druhé věty *Serenády*.

Druhu orchestrální serenády se Dvořák po kompozici op. 44 nadále nevěnoval, ani jiným skladbám určeným výlučně dechovým nástrojům. Jeho cit pro ně je však dostatečně znám z jeho symfonických a operních děl. V obou serenádách Dvořák vynikajícím způsobem využil možností jednotlivých nástrojů, i v rámci jednotlivých nástrojových skupin komorního orchestru (u op. 22 smyčcového, u op. 44 převážně dechového). Ve zmíněné *České suítě*, op. 39, která rozměrem a původním záměrem (viz skica) připomíná serenády a navazuje na ně, Dvořák zvolil smíšený komorní orchestr, v němž se obsazení dechových nástrojů mění od věty k větě. Totéž platí i pro *Slovanské tance*, op. 46, které svým rozměrem a charakterem stojí oběma *Serenádám* blízko.

Závěrem shrňme: Dvořák zkomponoval svou dechovou *Serenádu*, op. 44, pod dojmem Mozartovy *Serenády* B dur, K 361 (370a). Inspiraci Mozartovou skladbou prozrazuje specifické obsazení dechových nástrojů s podporou smyčců v basech. Dochované party violoncell a kontrabasů včetně přípisu v tištěné partituře v archivu vídeňských filharmonií tento vzor potvrzují. Dvořák slyšel Mozartovo dílo v takřka původním znění. Vzhledem ke skutečnosti, že 19. století bylo dobou nejrůznějších úprav děl minulosti a vzhledem k jiné instrumentaci (záměně kontrabasů za kontrafagot) v prvních vydáních K 361 (370a) způsobené absencí dlouho nezvěstného autografu Mozartovy *Serenády*, to nebylo samozřejmé. Je doloženo, že ve druhé polovině 19. století byla *Serenáda* B dur vídeňskými filharmonií prováděna z Mozartových serenád jako jediná. Je tedy zjevné, že podobně jako u Beethovena probíhala i u Mozarta kanonizace repertoáru v reprezentativní vzory určené

²⁹³ Viz kapitola VI. 4. Pražské interpretační zázemí.

k „vystavování“.²⁹⁴ Tato *Serenáda* tedy sehrála roli v kontextu znovuobjeveného žánru orchestrální serenády. Přesvědčivým způsobem se promítla do Dvořákovy *Serenády*, především do oblasti instrumentace a zvuku. Nepochopení tohoto Dvořákova úmyslu pak vedlo K. B. Jiráka k jeho odmítavému postoji, zejména ke kritice instrumentace. Výtku k šalmajové poloze klarinetu je třeba vnímat historicky, protože v této poloze nezní nástroj nijak špatně. Zvuková představa hudby konce 19. století byla velmi vzdálená od divertiment předchozího století, sílila tendence k zvukové monumentalizaci v orchestrálních dílech: smyčcová serenáda byla např. v roce 1905 hudebně realizována stočlenným orchestrem pod taktovkou Oskara Nedbala.²⁹⁵

VI. 7 „Slovanská“ *Serenáda* z pohledu analýzy

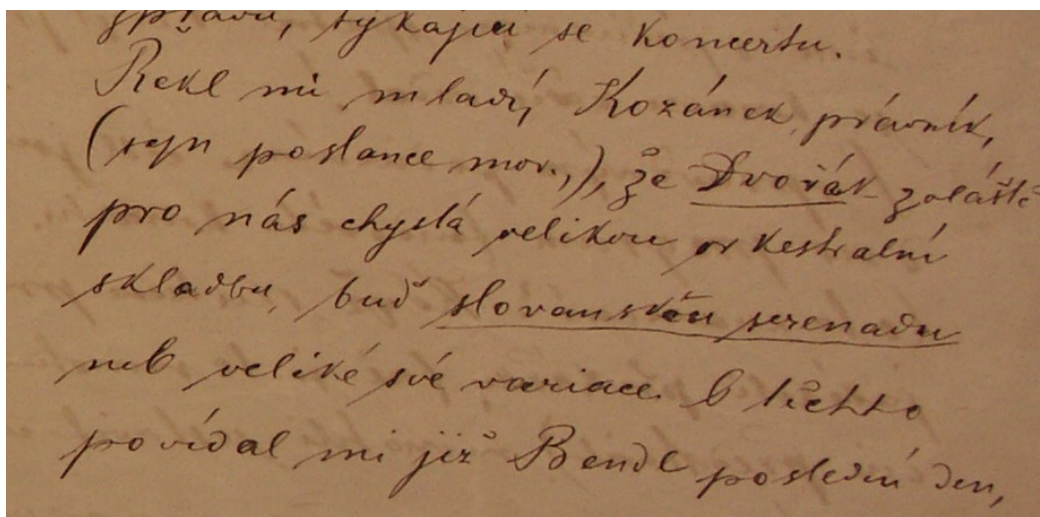
Faksimile úryvku (Př. 77) již citovaného dopisu V. V. Zeleného²⁹⁶ (viz kapitola IV. Antonín Dvořák: *Serenáda* E dur op. 22 B 52, IV. 1 Geneze díla) jako připomenutí přídomku „slovanská“ vztahující se k plánované Dvořákově druhé *Serenádě* lze porovnat s již citovanými dobovými recenzemi (viz kapitola V. Antonín Dvořák: *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44 B 77, V. 1 Geneze díla)²⁹⁷.

²⁹⁴ GOEHR, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.

²⁹⁵ *Koncerty*, Dalibor 27 (14. ledna 1905), č. 6, s. 48–49.

²⁹⁶ V. V. Zelený píše J. Zubatému, dne 16. listopadu 1877, uloženo ve fondu Josef Zubatý, karton č. 7, Archiv Akademie věd České republiky.

²⁹⁷ *Pokrok* (22. listopadu 1878), č. 284, s. 4; *Koncert A. Dvořáka*, *Světobzor* 12 (22. listopadu 1878), č. 47, s. ?



Př. 77

Narážky na „českost“ byly v dobovém tisku četné (viz kapitola III. 2 Orchesterální serenáda mimo ideové proudy hudebních druhů symfonické a komorní hudby; citace viz pozn. 43 a 44), tehdejší dobová situace podporovala vše české a byla naladěna tyto prvky a inspirace v dílech slyšet.²⁹⁸ Označení „slovanská“ apod. vítal sám nakladatel Simrock. Lze uvažovat, že zařazení českých tanců v případě *České suity* op. 39 mohlo ovlivnit skladatelovo rozhodnutí změnit název celého cyklu z původně zamýšlené serenády na suitu. V souvislosti s uvažováním o „českém rázu“ je dobré připomenout Dvořákovy skladby vzniklé nedlouho po op. 44: *Slovanské tance* op. 46 (1878), *Česká suita* op. 39 (1879). *Slovanské tance* op. 46 Dvořák zkomponoval pouhé dva měsíce po *Serenádě* op. 44 v dubnu roku 1878, mezi oběma skladbami zkomponoval Dvořák ještě první dvě *Slovanské rapsodie* op. 45 (březen 1878).

Pokud jde o dechovou serenádu, zejména druhá věta (označená neutrálně Menuetto. Tempo di menuetto) se podobá *Slovanskému tanci* op. 46, č. 4 z (F dur). Šourek ve své monografii²⁹⁹ tvrdil, že druhá věta dechové serenády byla zamýšlena jako Sousedská. Je skutečností, že obě skladby mají stejný tempový předpis (Tempo di menuetto) a svým charakterem jsou velmi blízké. Zmíněný čtvrtý *Slovanský tanec* z první řady (op. 46) byl jako Sousedská označen až dodatečně (jako ostatní tance v řadě), Dvořák sám jména tanců nevedl. Sousedská (1879) z *Českých tanců* B. Smetana je charakterem podobná – Smetana

²⁹⁸ OTTLOVÁ, Marta, POSPÍŠIL, Milan: *K otázce českosti v hudbě 19. století*, Opus musicum 11, (1979), č. 4, s. 101–103.

²⁹⁹ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*, díl 2, 3. vydání, Praha 1955, s. 22–25.

reagoval na Dvořákovy *Slovanské tance* a označení Sousedská zvolil sám.³⁰⁰ Lubomír Tyllner se těmito dodatečnými názvy u *Slovanských tanců* zabýval z pohledu etnomuzikologa a k čtvrtému tanci poznamenal:

„*Tanec č. 4* bývá označován jako *sousedská*. *Dvořákem* udané tempo di menuetto daleko lépe vystihuje vlastní charakter tance (menuetu), než předpokládaná *sousedská*. Jde spíše o *sedlský minet*, který byl ještě v 19. století v prostředí venkova oblíben. [...] Menuet sice jako *tanec zdomácnělý*, původem však *francouzský*, vykladačům tanců přirozeně nezapadl do konceptu ‘*slovanského*’ díla. *Dvořák* hudební podstatu skladby vystihuje právě příslušným tempovým označením. Tempový průběh lidové *sousedské* je také rychlejší a kroky *sousedské* právě z tohoto hlediska (*Tempo di menuetto*) tanci č. 4 nevyhovují. Navíc žádná melodie českého lidového tance nezačíná pomlkou.“³⁰¹

Neméně důležité jsou kompozice, jež *Serenádu* předcházely. Takřka současně s dechovou *Serenádou* komponoval skladatel *Kytici z písní slovanských* op. 43 pro mužský sbor s doprovodem klavíru,³⁰² přecházejícího roku 1877 je *Kytice z písní českých* op. 41 pro mužský sbor bez doprovodu. Společným jmenovatelem těchto sborových kompozic byla Beseda Brněnská v čele s Leošem Janáčkem. Janáček premiéroval obě *Kytice* (v druhém případě jej předešel Hlahol Praha) v roce 1878, druhá *Kytice* op. 43 byla Besedě brněnské dedikována. V této souvislosti stojí dále za zmínku společné výlety obou skladatelů po středních Čechách v červnu v předcházejícím roku 1877. Částečné časové prolnutí kompozice dechové serenády a *Kytice z písní slovanských* op. 43 ukazuje též ke společnému inspiračnímu zdroji: skica³⁰³ *Serenády* obsahuje autorův záznam slovenské lidové písně „*Děvče v háji*“ (třetí část *Kytice* op. 43). Jakým způsobem inspirovala Dvořáka lidová hudba, a jak s ní tvořivě zacházel, promýšlel Antonín Sychra.³⁰⁴ Poukázal na modulační bohatství v moravské lidové písni, jehož Dvořák využil nikoliv tak, že by citoval jednotlivé písně, nýbrž tak, že vystihnul a zohlednil tato specifika ve vlastní nové melodii. Sychra došel k názoru, že obzvlášť modulačně bohaté písně se pojí se závažným obsahem (smrt, zrada, chudoba), za

³⁰⁰ B. Smetana považoval za důležité přesně pojmenovat české tance na rozdíl od všeobecného pojmenování „*Slovanské tance*“, jaké užil Dvořák. Viz BURGHAEUSER, Jarmil: *Smetanův vliv na Dvořákův tvůrčí vývoj*, *Hudební věda* 32 (1995), č. 1, s. 16 (9–19).

³⁰¹ TYLLNER, Lubomír: *Folklórní inspirace v díle Antonína Dvořáka. Uměl český skladatel zapsat tanec furiant ?* *Opus musicum* (říjen 2012), s. 6–15.

³⁰² *Serenáda* op. 44 (4. – 18. leden 1878, viz autografní partitura, pozn. č. 135), *Kytice z písní slovanských* op. 43 (21. prosince 1877 – 6. ledna 1878)

³⁰³ Muzeum Antonína Dvořáka – inventární číslo MČH 1637, viz pozn. č. 133.

³⁰⁴ SYCHRA, Antonín: *Estetika Dvořákovy tvorby*, Praha 1959, s. 25

nejsvěráznější modulační obrat považoval modulaci do tóniny mixolydické nebo aiolské septimy. Ocitoval při této příležitosti L. Janáčka:

*„Sklon je to zvláštní, že napadne na první poslechnutí. Připadá mi, jako by těmito nápěvy hloubka duše se vyměřovala.“*³⁰⁵

Začátek poslední čtvrté věty připomíná dávné módy namísto dur-moll systému, první čtyři takty lze jej vyložit jako aiolskou či dórskou (šestý stupeň nezazní), v dalších se definuje jako aiolská d moll — každopádně je zde snížený sedmý stupeň. V první, smyčcové *Serenádě* takové inspirace nezaznamenáváme. Sychra uvedl též příklad písně „Děvče v háji“ (vedlejší či druhé téma poslední věty op. 44). Dvořák totiž v konečném znění zvolil jinou melodii, avšak s bohatým modulačním plánem: konkrétně zmiňovaná mixolydická modulace C dur – B dur přichází při slovech „jemu tekly slzy po líčku červenom“.

*„Uvážíte-li všechny tyto příklady, pak ještě daleko lépe pochopíte i hlubokou emocionální působivost některých míst v Dvořákových skladbách instrumentálních. Zvláště zřetelně to lze ukázat na Dvořákově d moll serenádě pro dechové nástroje; v střední části poslední věty je užito zmíněného thematicu, které původně v náčrtu bylo určeno pro sbor „Děvče v háji“ – a sotva lze pochybovat, že výrazová funkce moravské modulace z C dur do B dur je v obou případech táž, i když žánrový charakter je poněkud odlišný, ve sboru je to typická táhlá píseň s jistým názvukem na polkovou, v serenádě je to energický pochod.“*³⁰⁶

Již druhý takt první věty a šestý takt druhé věty dechové *Serenády* ukazuje další postup, tentokrát melodický či intonační (dle Sychry), který odkazuje k moravským či dokonce i ukrajinským lidovým písním. Jedná se o citlivý tón klesající dolů ke kvintě – v případě *Serenády* je to sestup od cis po g (tedy ke kvartě) – sestupný oblouk druhého taktu je tedy sevřen intervalem tritonu.

*„Již v první větě, ba hned v druhém taktu základního motivu...překvapujícím sestupem ku G ohlašuje se invence svěrázná a projev, zhrdající mluvou konventionální.“*³⁰⁷

Toto klesání citlivého tónu namísto jeho rozvedení není v Dvořákově tvorbě ojedinělé a jeho výskyt se váže ke kompozicím s moravskou/slovanskou tematikou. Vzpomeňme první takt písně „Zajatá“ z *Moravských dvojzpěvů* op. 32 nebo *Slovanský tanec* č. 2 op. 46.

³⁰⁵ Sborník Leoš Janáček o lidové písni a hudbě. Praha 1955, s. 322.

³⁰⁶ SYCHRA, Antonín: *Estetika Dvořákovy tvorby*, Praha 1959, s. 27.

³⁰⁷ CHVÁLA, Emanuel: *Symfonické skladby Dvořákovy*, in: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě. Praha 1912, s. 152.

S bohatým modulačním plánem a intonacemi souvisí i jiný prostředek, jehož Dvořák rád užíval: je jím střídání durového a mollového tónorodu. I tento prostředek připisal A. Sychra inspiracím moravskou lidovou písní. Dvořákův text o Franzi Schubertovi uveřejněný v roce 1894 během jeho amerického pobytu ukázal, jak skladatel reflektoval užití tohoto prostředku a jak jej vnímal v tvorbě jiných skladatelů.³⁰⁸

*„V Schubertově klavírní tvorbě nalézáme – snad více než v jiných jeho skladbách – typický slovanský rys, jež významně uvedl do vážné hudby jako první právě on: svérázné střídání dur a moll uvnitř jedné periody. Ale to není jediný slovanský nebo maďarský prvek jeho hudby.“*³⁰⁹

Oscilace mezi Dvořákovým vyjádřením, zda střídání dur – moll je slovanské nebo maďarské, je pozoruhodná zvláště s přihlédnutím k následující citaci recenze provedení *Serenády* op. 44 v Pešti. Recenzent Pester Lloyd Max Schütz vyzdvihl mezi jinými právě tento harmonický prostředek (viz kapitola VII. Ohlasy orchestrálních serenád v dobové hudební kritice)³¹⁰.

³⁰⁸ Spoluautorem byl Henry T. Finck, článek uveřejnil The Century Illustrated Monthly Magazine; otištěn byl in: Clapham, John: *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*, London 1966, s. 296–305, dále viz následující citace

³⁰⁹ Dvořákův článek o Schubertovi, viz DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život. Dílo. Dokumenty* (přel. Hana Medková, odb. rev. Jan Kachlík), Praha 2013, s. 262.

³¹⁰ SCHÜTZ, Max: *Feuilleton. Regentage in Ischl*, Pester Lloyd (19. října 1880), č. 290, s. 2–3.

VII. Ohlasy orchestrálních serenád v dobové hudební kritice

VII. 1 Hledání místa a významu orchestrální serenády mezi tehdejšími druhy v dobové hudební kritice

V šedesátých letech 19. století sledujeme recenze obou Brahmových *Serenád*: *Serenády* D dur op. 11 a *Serenády* A dur op. 16 (obě vznikly v roce 1859). V nejnovější době je shrnuli editoři v předmluvě k jejich kritickému vydání a hned v úvodu k první Brahmově *Serenádě* konstatovali menší úspěch ve srovnání s jinými Brahmovými díly.³¹¹ Počátkem šedesátých let 19. století se J. Brahms teprve postupně etabloval jako skladatel, byl znám spíše jako vynikající interpret, případně kapelník (vzpomeňme jeho působení na detmoldském dvoře) a tato skutečnost se do dobových recenzí promítla. Recenzenti hledali jeho „místo“ v tehdejší německé hudební kultuře, shledali vliv R. Schumanna, naopak příznivci „pokroku v hudbě“ jej za svého proponenta nepovažovali. Pro uvažování, které se ubírá částečně po linii hudebního druhu a jeho původu, jsou podstatné recenze na vídeňská provedení Brahmových *Serenád*.

Dne 7. prosince 1862 byla ve Vídni poprvé provedena Brahmsova první *Serenáda* D dur op. 11 v rámci druhého koncertu Gesellschaft der Musikfreunde.³¹² V této době se v koncertech vídeňských filharmoniků³¹³ začaly objevovat vybrané Mozartovy *Serenády*.³¹⁴ V šedesátých letech se jednalo o *Serenádu* B dur (známou též pod názvem *Gran Partita*) KV 361/370a, která zazněla v roce 1860 a podruhé v roce výše uvedené Brahmsovy vídeňské premiéry *Serenády* D dur – roku 1862. Dva neznámí vídeňští recenzenti se k této Brahmově *Serenádě* stručně vyjádřili, jejich hodnocení skladby i dojmu je neutrální, místy kritické.

³¹¹ MUSGRAVE, Michael: *Einleitung*, in: Johannes Brahms. Serenaden. Nr. 1 D-Dur für grosses Orchester Opus 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester Opus 16, München 2006 s. XV.

³¹² MUSGRAVE, Michael: *Years of transition: Brahms and Vienna 1862—1875*, in: Companion to Brahms, Cambridge University Press 1999, s. 39.

³¹³ Veškeré údaje o koncertech vídeňských filharmoniků čerpáme z jejich historického přehledu na jejich webových stránkách: <http://www.wienerphilharmoniker.at/converts/archive> (cit. dne 2. 8. 2017)

³¹⁴ *Serenáda* B dur KV 361/370a W. A. Mozarta byla provedena vídeňskými filharmoniky ještě v roce 1866, z dalších Mozartových *Serenád* zazněla v roce 1868 *Serenáda* D dur KV 250 (zvaná Haffnerova), v roce 1877 opět již zmíněná *Serenáda* B dur (dle našeho mínění toto provedení podnítilo vznik Dvořákovy *Serenády* op. 44) a v roce 1880 *Serenáda* D dur KV 320 (Posthorn).

Jeden hovořil o umění suity pod názvem „serenáda“ a jisté vlašnosti kompenzované skutečností, že sám autor organizoval koncert.³¹⁵ Druhý recenzent srovnal Brahmsovu *Serenádu* s odkazem Mozarta a poznamenal: „zu viel Noten, Freund“³¹⁶. Podobnou námitku vznesl též Adolf Schubring v hudebním periodiku *Neue Zeitschrift für Musik* při analýze této Brahmsovy *Serenády*:³¹⁷ kritizoval hlučný závěr první věty jako nepatřičný k radostné a jemné hudbě, která by měla doprovázet serenádu.³¹⁸ Pozoruhodná recenze na stejný koncert a skladbu se objevila v *Neue Zeitschrift für Musik* v lednu 1863³¹⁹ – náhled na tuto skladbu patrně ovlivnilo myšlenkové zázemí a orientace šéfredaktora listu Franza Brendela směrem k tzv. novoněmecké škole. Neznámý recenzent psal o svěžím díle plném témat, o nejpůvabnějším obrazu, který nepatří jen do směru, z něhož povstal, ale je namířen k hudební současnosti německé hudby. Načrtnul linii Bach – Beethoven – Schumann, *Serenáda* mu byla dědictvím těchto hudebních osobností.

Vyčerpávající, obsáhlý fejeton přesahující záběrem uvedený koncert s premiérou Brahmsovy *Serenády* podal Eduard Hanslick a lze říct bez nadsázky, že tento fejeton vstoupil do dějin hudebního druhu „serenády“, neboť na něj další recenzenti navazovali. Hanslick věnoval velký prostor jakémusi exkurzu do hudební historie, při němž připomněl tradici provozovaných serenád v ulicích Vídně,³²⁰ vynesl onu návaznost na původní význam a tradici druhu a specifikoval ji: nejde o rekonstrukci „staré“ formy, ale tíhnutí k poetickému obsahu v moderním pojetí. Poetický obsah, o kterém Hanslick psal, nesouvisel s lisztovským konceptem symfonické básně, spíše mířil ke společnému, sdílenému kulturnímu zázemí a povědomí druhu.

„*Brahms' Serenaden – ich lasse mir ich nehmen, daß er sie in poetischem Umgebung, in weicher, glückliche Stimmung gedichtet hat, -- retten die süße Bedeutung der alten Nachtmusiken in die tiefere Gestaltung der modernen Musik.*“³²¹

³¹⁵ [v. Br.]: *Feuilleton*, Wiener Zeitung, Abendblatt (10. prosince 1862), č. 238, s. 1130.

³¹⁶ *Concert-Revue*, Blätter für Theater, Musik und Kunst 8 (10. prosince 1862), č. 99, s. 398.

³¹⁷ SCHUBRING, Adolf: *Die Schumann'sche Schule IV. Johannes Brahms*, *Neue Zeitschrift für Musik* 56 (1862), s. 93–96, 101–04, 109–12, 117–19, 125–28. Viz Frisch, Walter: *Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century. Essays for Joseph Kerman*, 19th-Century Music 7 (3. dubna 1984), č. 3, s. 271–281. W. Frisch si klade otázku, zda Schubring znal Brahmsův autograf, v němž byla skladba nejprve pojmenována autorem Sinfonie-Serenade. Později první slovo Brahms škrtl.

³¹⁸ Citaci užil namísto úvodních slov též již zmíněný Michael Vaillancourt: „*Sinfonie—Serenade*“ and the *Politics of Genre*, *The Journal of Musicology* 26, č. 3 (léto 2009), s. 379–403 ((pozn. č. ???).

³¹⁹ [S]: *Wien*, *Neue Zeitschrift für Musik* (23. ledna 1863), sv. 58, č. 4, s. 30.

³²⁰ Citace viz kapitola I. 2. Serenády jako slavnostní události v životě 19. století

³²¹ Ed. H [Eduard Hanslick]: *Feuilleton*, *Die Presse* 15 (10. prosince 1862), č. 337, s. 1.

Pokud jde o dobovou charakteristiku druhu orchestrální serenády a jejího místa mezi „velkými“ orchestrálními druhy (symfonie a symfonická báseň), Hanslick konfrontoval serenádu s Beethovenovými symfoniemi, o nichž zmínil, že na ně klademe nejvyšší měřítka a jsou plny vznešeného patosu. V tomto srovnání druhů je pro Hanslicka serenáda hravým prostorem idylických snů, milostných plánů a lehkovážného veselí. „*Sie ist die Symphonie des Friedens.*“³²² Hanslick tedy významnou měrou přispěl k utváření povědomí o tomto hudebním druhu, podobným způsobem nazíral, vítal a hodnotil i další serenády jiných autorů v následujících čtyřiceti letech a svá stanoviska o tomto hudebním druhu neměnil.³²³

Vídeňská premiéra druhé Brahmsovy *Serenády* A dur op. 16 následovala zanedlouho po první *Serenádě* – dne 8. března 1863 ji provedli na svém třetím koncertě sezony vídeňští filharmonikové pod vedením Otto Dessoffa. Recenzent *Neue Zeitschrift für Musik* si podobně jako další recenzenti všiml tmavé a temné barvy vyplývající ze specifického obsazení *Serenády* (dechové nástroje a smyčcová skupina bez houslí). Ačkoliv označil Brahmsa za mistra formování, kritizoval stinný až rozmazaný charakter skladby, monotónnost zvukové barvy skladby.³²⁴ Recenzent *Wiener Zeitung* vyjádřil názor, že lehké melodie si sice najdou své posluchače, Brahms však napsal závažnější díla než tento orchestrální obraz.³²⁵ Recenzent s pseudonymem „Z“ (patrně L. A. Zellner) chápal temnější barvu skladby bez využití houslí jako patřičnou a vystihující večerní hudbu; skladatel tak zachytil fantazijní, snivou a místy naivní náladu. Byl-li oním recenzentem L. A. Zellner, je známo, že ve Vídni oživoval a propagoval starou hudbu. To by zdůvodňovalo fakt, že se podobně jako u Hanslickova fejetonu z roku 1862 recenze dotkla historie druhu a očekávání spojeném s tímto hudebním druhem. Recenzent vyčetl délku jednotlivých částí a jistou bezobsažnost – dle něj by měla serenáda posluchače probudit.³²⁶

V roce 1867 byla ve Stuttgartu provedena první *Serenáda* op. 29 Ignaze Brüllla. Koncert se konal dne 8. ledna 1867 a recenzent zmínil dobrou instrumentaci a lehký,

³²² HANSLICK, Eduard: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*, Wien 1870, s. 260.

³²³ V roce 1901 citoval doslovně ze svého výše uvedeného fejetonu (1862), více viz kapitola I. 3. Serenády jako slavnostní události v životě 19. století.

³²⁴ „S“: *Wien*, *Neue Zeitschrift für Musik* (26. června 1863), sv. 58, č. 26, s. 227–228.

³²⁵ [R.H]: *Feuilleton. Musik*, *Wiener Zeitung*, *Abendblatt* (10. března 1863), č. 56, s. 222.

³²⁶ „Z“ [L.A.Zellner]: *Kunstnotizen*, *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 4, (13. března 1863), č. 21, s. 74.

nenáročný způsob kompozice spojený se zábavou, melodie propracované do jednotného celku, ráznost první věty, sentiment ve druhé větě (míněn nikoliv ve špatném slova smyslu, ale spíše jako projev mladistvosti), divokost a bizarnost s tvrdými přechody ve třetí části.³²⁷

V roce 1869 ve Vídni opět zazněla Brahmsova *Serenáda* D dur op. 11 ve 3. filharmonickém koncertě dne 12. prosince 1869. Recenzent *Neue Zeitschrift für Musik* se dotknul tématu, které již zmínili jiní (např. výše uvedený A. Schubring) a jež bylo spojeno s touto *Serenádou* od samého počátku přes její přepracování a vypovídá o něm původní název: *Sinfonie-Serenade*. Na základě poslechu skladby konstatoval Brahmsův ostrovtip, s nímž nechává rozhodnout posluchače, zda se jedná či nejedná o serenádu – kromě melodií a lehkosti forem a čistoty harmonie a jisté nenáročnosti (tak recenzent charakterizoval obecně serenády) se v případě této skladby objevují též rozmáchlá gesta a silná dynamika, někdy až heroického rázu.³²⁸ Další recenze tohoto koncertu se sestávala z výčtu vlivů Haydnových, Mozartových, Spohrových a Beethovenových. *Adagio* této *Serenády* vycházelo dle recenzenta z Beethovenovy pastorální a deváté symfonie.³²⁹ *Serenáda* D dur op. 11 byla provedena 13. dubna 1871 v Zürichu s komentářem recenzenta, že ačkoliv nepatří k efektním kusům, posluchači by ji rádi slyšeli znovu.³³⁰

V Lipsku zazněla v roce 1871 v pátém symfonickém koncertě dne 1. února 1871 druhá *Serenáda* F dur op. 63 Roberta Volkmana – skladatele, jehož *Serenády* neodmyslitelně patří k vývoji tohoto hudebního druhu. Recenzent ve třech větách chválil harmonii, rytmus a melodii a výhrady měl jen k poslední větě kvůli cikánským melodiím.³³¹ O rok později – dne 17. listopadu 1872 byla tato Volkmannova *Serenáda* F dur op. 63 provedena ve Vídni a recenzent s pseudonymem Florestan dílo při svém stručném popisu chválil a shledal v něm schubertovského ducha až na poslední větu.³³²

O dvanáct let později po své vídeňské premiéře zazněla *Serenáda* D dur op. 11 J. Brahmsa dne 12. listopadu 1874 v Lipsku coby novinka. Recenze přinesla kromě srovnání Volkmannovy a Brahmsovy *Serenády* (Brahmsova *Serenáda* nevyniká jen melodickým

³²⁷ *Stuttgart*, *Neue Zeitschrift für Musik* (1. února 1867), sv. 63, č. 6, s. 50.

³²⁸ *Wien*, *Neue Zeitschrift für Musik* (4. února 1870), sv. 66, č. 6, s. 57.

³²⁹ *Theater, Kunst und Literatur*, *Neues Fremden Blatt* 5 (16. prosince 1869), č. 346, s. 5.

³³⁰ *Zürich*, *Musikalisches Wochenblatt* 2 (12. května 1871), č. 20, s. 316.

³³¹ *Leipzig*, *Musikalisches Wochenblatt* 2 (17. února 1871), č. 8, s. 121.

³³² „Florestan“, *Concerte*, *Wiener Sonn-Monntags- Zeitung* 10 (18. listopadu 1872), č. 97, s. 4.

bohatstvím jako ta Volkmannova, nýbrž duchovním rozměrem) mj. i pohled na serenádu a její místo vůči jiným dobovým druhům či formám.

*“Deutet zwar der Name ‘Serenade’ darauf hin, dass wir es hier nicht mit einer so organischen Bildung wie bei der Symphonie zu thun haben, sondern mehr mit einem Stimmungsbilde, welches hinsichtlich seiner formellen Geschlossenheit die Mitte zwischen der Symphonie und der nur aus einer losen Aneinanderreihung einzelner Tonsätze bestehenden Suite hält, so ist doch in dem in Rede stehenden Werke der ganze Gedankenapparat ein so vielgestaltiger, jeder einzelne Zug mit einer wahrhaft kammermusikmässigen Sublimität ausgearbeitet and lebt in ihm so zu sagen jedes einzelne Instrument sein eigenes individuelles Leben, so dass in Betreff der musikalischen Gedankenausprache wohl nur wenig Symphonien aus der neuesten Zeit den Vergleich mit Brahms’ Tonschöpfung aushalten dürften.”*³³³

Recenzent shledal místo tohoto žánru někde ve středu mezi symfonií a volnější suitou. Avšak vzápětí vynesl propracovanost skladby odpovídající náročné komorní hudbě. V tomto duchu – ve vnitřní propracovanosti a náročnosti, avšak ve zdánlivě prostém vyznění, – jsou komponovány obě Dvořákovy *Serenády*. Narozdíl od Brahmsových *Serenád* (u první *Serenády* op. 11 zvažoval Brahms název *Sinfonie – Serenade* i měnil počet vět) směřují spíše na pole komorní hudby.

Takřka na den přesně s uvedením Brahmsovy *Serenády* D dur op. 11 v Lipsku, vyzdvihl Eduard Hanslick první *Serenádu* D dur op. 9 mladého rakouského skladatele Roberta Fuchse, s níž autor debutoval ve Vídni v listopadu 1874. V recenzi použil Hanslick pojem „Serenadenstyl“, jemuž Fuchsova *Serenáda* dle něj plně vyhověla.

*“Das Werk verräth ein echtes, anmuthiges, musikalisch gefundes Talent. Es besteht aus fünf ziemlich knappen, schön abgerundeten Satzen undbewegt sich auf seinem mittlerem Niveau zarter, freundlichen Empfindung, das dem Serenadenstyl entspricht.”*³³⁴

Vymezení hudebního druhu symfonie a serenády se dotkl v recenzi též události recenzent *Die Presse* jiný vídeňský kritik Eduard Schelle.³³⁵ Jedinou jeho výtkou bylo, že poslední věta Fuchsovy *Serenády* narozdíl od předchozích umírněně koncipovaných vět vyrostla nad rámeček serenády směrem k symfonii.

³³³ *Berichte. Leipzig*, Allgemeine Musikalische Zeitung 9 (1874), s. 763.

³³⁴ HANSLICK, Eduard: *Feuilleton*. Neue Freie Presse (18. listopadu 1874), č. 3675, s. 1.

³³⁵ SCHELLE, Eduard: *Concerte*, Die Presse 27 (18. listopadu 1874), č. 317, s. 3.

Třetí reflexí těžé premiéry (R. Fuchs, op. 9) byl obsáhlý fejeton A. W. Ambrose.

„Das Genre der „Serenade“ — eines für bloße Streichinstrumente oder für kleines Orchester bestimmten munteren Mitteldings zwischen der ernsten Symphonie und bloßer Unterhaltungsmusik — neu zu cultiviren, ist ohne Zweifel ein glücklicher Gedanke. Der Tonsetzer ist dabei weder an die Zahl, noch an die Reihenfolge der einzelnen Sätze so strict gebunden wie in der solennen Symphonie, deren vier herkömmliche Sätze in der Serenade eben nur annähernd den Grundstock des Ganzen bilden und kleinere episodische Sätze zwischen sich nehmen.“³³⁶

Pozoruhodná jsou Ambrosova slova vůči hudebnímu druhu jako takovému: Serenáda stojí někde uprostřed či mezi symfonií a zábavnou hudbou a tento druh je tak dobrým nápadem, který se má rozvíjet. Rovněž jeho poznámky vůči větší cyklické volnosti ve srovnání se symfonií jsou pro uvažování o tomto druhu důležité.

Hanslickův termín „Symfonie des Friedens“ nezapadl a žil v hudební kritice dál svým životem. Hermann Kretschmar ho spolu s jeho autorem připomněl hned v úvodu své recenze první *Serenády* g moll op. 42 Salomona Jadassohna v roce 1875:

„Diese Symfonie des Friedens, wie sie E. Hanslick genannt hat, erhält durch vorliegende Serenade einen Familienzuwachs, in welchem wir ein anmuthiges, wechselvolles Bild reiner Musik willkommen heissen, einer freundlichen Musik, die mit unseren Leidenschaften nichts zu thun hat, die aber mit berechtigten Behagen sich selbst zuzuhören scheint.“³³⁷

Chronologicky následovala z orchestrálních serenád představených hudební veřejnosti třetí *Serenáda* A dur op. 47 Salomona Jadassohna (9. koncert Gewandhausu v Lipsku), která se v recenzích setkala s pochvalami³³⁸ a méně známá *Serenáda* Leo Grüllla dne 18. února 1876 v Lipsku. Dle recenzenta byla úspěšná, konstatoval radost z myšlenek, pevnost, jasnost technických prostředků, jde o nenáročnou zábavnou hudbu, která odlehčí program a cítíme ji jako lék.³³⁹ Ve Vídni téhož roku zazněla Volkmannova *Serenáda* C dur č. 2 op. 63. Recenzent

³³⁶ AMBROS, August Wilhelm, *Feuilleton*, Wiener Zeitung, příloha Wiener Abendpost (17. listopadu 1874), č. 264, s. 2108.

³³⁷ KRETZSCHMAR, Hermann: *Kritik*, Musikalische Wochenblatt 6 (1. ledna 1875), č. 1, s. 4.

³³⁸ *Leipzig*, Signale für die Musikalische Welt 34 (leden 1876), č. 3, s. 36.

³³⁹ *Leipzig*, Signale für die Musikalische Welt 34 (únor 1876), č. 9, s. 134.

chválil bohatou filigránskou práci a zmínil vyžádané opakování druhé, „maďarské“ části s famózním valčíkem, která zpravidla opakování zpravidla neujde.³⁴⁰

Dne 10. prosince 1876 byla v Praze premiérována Dvořákova *Serenáda* E dur pro smyčcové nástroje op. 22 a v recenzi³⁴¹ se dočteme o neobyčejném nadání skladatele, který si kleslí cestu ke slávě (více viz kapitola V. 3. Receptce).

V roce 1877 zmíníme dvě premiéry nových *Serenád* skladatelů Roberta Fuchse a Julia Röntgena. Dne 23. ledna 1877 v rámci sedmého koncertu Euterpe v Lipsku zazněla druhá *Serenáda* C dur op. 14 R. Fuchse. Recenzent B. Bogel porovnal tuto *Serenádu* se *Serenádami* R. Volkmana a sdělil, že postrádal hloubku, humor a grácií, našel jen sentiment.³⁴² Nedlouho na to zazněla v Lipsku v Gewandhausu dne 10. února 1877 *Serenáda* A dur Julia Röntgena, které byl vytčen nedostatek originality, nezkušenost v instrumentaci, lépe je na tom skladatel s formováním a plynulostí – celkově kritik zpochybnil její oprávněné místo v programu koncertu.³⁴³ Jiný recenzent byl daleko vstřícnější, avšak nepřímo vyplynulo, že zařazení na program koncertu mohlo ovlivnit, že otec skladatele byl koncertní mistr Gewandhausu.³⁴⁴ Tato *Serenáda* příliš neuspěla, ale má zde své místo zejména kvůli svému obsazení (flétna, hoboje, klarinety, fagoty, horna): byla to jedna z mála dechových serenád, byla provedena na prestižním místě a vznikla bezprostředně před Dvořákovou *Serenádou* op. 44.

August Wilhelm Ambros v recenzi premiéry *Serenády* op. 9 Roberta Fuchse vystihl jedinou větou spojení tří rovin, v níž se druh nacházel: původ – nálada – tvar. Pro Ambrose to byla především forma a ne účel. Svým vymezením však poukázal též na prapůvod druhu (viz kapitola II. 1. K pojmu „Serenáda“) a s ním související atmosféru a vyznění v duchu večerní zahradní hudby. Opakující se charakteristiky *Serenád* zahrnují pojmy „lehkost, nenáročnost, zábavnost“, vzpomeňme ještě jednou Hanslickův pojem *die Symfonie des Friedens*. Někteří recenzenti, jmenovitě E. Hanslick (nebyl „pouhým“ kritikem, ale též vlivným estetikem), posuzovali serenády na základě dostatku či nedostatku serenádového stylu, serenádových myšlenek. Tyto nedefinované a poněkud vágní pojmy (nikoli však irelevantní) pro ně zakládaly estetickou kvalitu díla typickou pro tento druh. Představa o serenádě a „pravých

³⁴⁰ *Wien*, Musikalische Wochenblatt 7 (21. července 1876), č. 30, s. 399.

³⁴¹ [P]: *Literatura a umění*, Národní Listy (16. prosince 1876), č. 347, s. 3.

³⁴² BOGEL, B.: *Correspondenzen. Leipzig*, Neue Zeitschrift für Musik (9. února 1877), sv. 73, č. 7, s. 72.

³⁴³ *Signale für die Musikalische Welt* (únor 1877), č. 16, s. 244.

³⁴⁴ „Z“: *Correspondenzen. Leipzig*, Neue Zeitschrift für Musik (16. března 1877), č. 12, sv. 73, s. 124.

serenádových myšlenkách“ vyplývá i z recenze pražského provedení *Serenády* C dur, op. 48 Petra Iljiče Čajkovského (1880), která byla českým recenzentem porovnávána se smyčcovou *Serenádou* op. 22 A. Dvořáka:

„v jeho „Serenadě“ seznali jsme jednu z lehčích instrumentálních prací nejnovější doby, nikoli půvabu prostou, leč výše serenad Brahmsových a Dvořákových nedostupující. Jakou nevýslovnou mocí k sobě vábí, jakým posvátným večerním klidem dýše úvodní thema Dvořákovy E dur serenady; a což teprve střední věta v G dur ! To jsou pravé serenádové myšlenky, jichž u Čajkovského pohřešujeme.“³⁴⁵

Vymezení druhu vůči jiným cyklickým útvarům jako je symfonie či suita se promítlo i do reflexe druhu. V případě již zmíněné *Serenády* C dur op. 48 P. I. Čajkovského se tohoto tématu dotknul Peter Feddersen ve své kratičké studii, která přinesla srovnání smyčcových *Serenáda* A. Dvořáka a P. I. Čajkovského:

„Čajkovskijs *Serenade C-Dur op. 48 (1880) ist stilistisch einerseits von seinen Sinfonien, andererseits auch von seinen Orchestersuiten (Nr. 1-3) zu unterscheiden: von den Sinfonien als den persönlichsten, bekenntnishaften Instrumentalzyklen – und von den Suiten als zwar in Besetzung und Anlage sinfonisch konzipierten, in Material und Charakter jedoch genrehaften und poetisch-programmatischen Werken.“³⁴⁶*

* * *

Je zřejmé, že serenádový druh nebyl primárně spojován s pojmy jako téma, tematická práce na rozdíl od jiných druhů hudby (hudební druh symfonie a symfonické básně či komorní hudby. V této souvislosti lze podotknout, že tedy nebyl ideálním objektem k formové analýze či zkoumání významové (programní) složky jako jiné druhy.³⁴⁷ Jarmila Gabrielová ve vysvětlujícím komentáři uvedeném v rámci své studie³⁴⁸ k Symfonii D dur, op. 60 Antonína

³⁴⁵ [*]: *Z koncertní síně*, Dalibor VII (21. prosince 1885), č. 47, s. 461.

³⁴⁶ KOHLHASE, Thomas: *Die Streichserenaden von Dvořák und Čajkovskij*, in: Čajkovskij-Studien 2, Mainz 1996, s. 219.

³⁴⁷ Carl Dahlhaus (DAHLHAUS, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1980, s. 10.) v přehledové publikaci k 19. století použil pojem „divertimento“ pouze jedinkrát a to jako příklad vztažený k Rossiniho operní hudbě – prostřednictvím příoměru k „nicneřikajícímu a prázdnému“ divertimentu ukázal prolínání různých typů a druhů hudeb a kriticky reagoval na dualismus (*Stildualismus*) vytyčený Raphaellem Georgem Kiesewetterem. (KIESEWETTER, Raphael Georg: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, Leipzig 1834).

³⁴⁸ GABRIELOVÁ, Jarmila: *Jak spolu hovoří skladatelé: Antonín Dvořák (Symfonie č. 6 D dur op. 60) a Johannes Brahms (Symfonie č. 2 D dur op. 73)*, in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 21. Symposia k problematice 19. století*, Plzeň, 8–10. března 2001, KLP Praha 2002, s. 436: „Téma – v obojím

Dvořáka osvětluje pojem *téma* na základě relevantní literatury, jeho dvojí rozměr (hudební myšlenka a subjekt či charakter) a posun instrumentální hudby ze sféry zábavnosti k závažné

Ve srovnání s jinými orchestrálními druhy nebyla *Serenáda* jako druh tolik spjatá s pomyslnými vzory a modely a především nárok na jednotu díla nebyl u tohoto druhu akcentovaný (některé dobové orchestrální serenády skutečně směřovaly spíše k potpourri³⁴⁹). V tomto ohledu představovala pro skladatele poněkud volnější a svobodnější „území“. Související oscilace mezi zábavností a závažnou uměleckou výpovědí byla pro serenádový žánr typická. Charakteristika druhu serenády byla vložena do recenze pražského uvedení *Serenády C dur op. 48 P. I. Čajkovského* v roce 1885.

“Serenada v celku nerozpíná se příliš v žádném rozměru, ni do hloubky, ni do výše a šířky; žádat tak serenádová forma. Ostatně jistou stručností v thematech i jich rozpředění skladatel dílu svému jen posloužil. Instrumentace je veskrze vkusná; že při tom všeliké drobné umělostky moderní orchestrové techniky neleží ladem, rozumí se u Čajkovského samo sebou... Serenady vůbec mají jednu velmi dobrou stránku; jsou totiž formou jednoduché, jasné, obecně přístupné a obyčejně v některých momentech tak roztomile naivní, idyllické, že vyloudí na tváři posluchačově mimovolně spokojený úsměv. Obecenstvo příjemně se baví, takřka se na té hudbě jen hřeje, v koncertní síni rozhošťuje se milé, útulné teploučko, – a skladatel? Ten sobě většího úspěchu ani nemůže přát.“

Prvním zásadním bodem této charakteristiky je otázka „nerozpínání se“ – tedy odmítnutí jakékoliv expanze či růstu v rozměru skladby, v její závažnosti a hloubce. Tato rovina je důležitá pro pochopení druhu serenády a vyplývá z ní, že u serenády byl očekáván takřka opačný trend ve srovnání s např. symfonií. Zdařilá serenáda měla být rozměrem, závažností i svou propracovaností uměřená. Druhý bod, úzce propojený s tím prvním, se týkal jistého naladění žánru a žádoucí atmosféry díla, které by mělo uvést posluchače v idyllický, naivní svět. Tato kritéria žánru lze zobecnit jako umírněnost (výrazu a vyznění) a uměřenost.

Zda orchestrální serenády a jim podobné cyklické žánry (divertimenta, suity) směřovaly spíše k vyšším uměleckým nárokům, lze zodpovědět na základě hudebně analytického pohledu na jednotlivé skladby, to však není předmětem této kapitoly.

právě naznačeném smyslu slova – je tedy zároveň také tím, co zaručuje jednotu a vnitřní integritu příslušného instrumentálního hudebního kusu, jež je v dané hudebněhistorické situaci opět chápána jako předpoklad a důvod onoho kvalitativně nového uměleckého nároku.“

³⁴⁹ Příkladem je *Serenáda* F dur pro smyčce Dvořáka českého současníka Vojtěcha Hřimalého (vydaná ve Vídni u L. Doblingera), v níž autor mozaikovitě přiřazoval nové a nové hudební plochy bez jednotící linky.

Kvalitativní rozmanitost a rozpornost souvisela především s určitým očekáváním, které se vázalo k tomuto druhu. Jednoduchost byla vítaná a žádaná (výtky vůči Brahmově *Serenádě* D dur op. 11, která je příliš hlučná) a někdy odmítaná v průběhu času. Dobrým příkladem je Volkmannova *Serenáda* C dur č. 2 op. 63, jejíž druhá věta byla podle recenzentů často opakována³⁵⁰ stejně jako třetí věta (Waltz), ale hudebníci v Madridu ji naopak kvůli trivialitě odmítli hrát.³⁵¹ Pokud byly *Serenády* konfrontovány s očekáváním a normou „velké hudby“ (symfonické hudby či hudbou R. Wagnera) bez ohledu na specifčnost jejich druhu, výsledkem bylo odmítnutí či odsunutí.

*„The same programme also included another somewhat rarely heard number – i.e., Dvorák’s Serenade for wind instruments, a truly naïve composition, suggestive of serene happiness, and free from all sophistry and artificiality. Most carefully rehearsed as it had been by conductor, the unpretentious piece scored a great success.“*³⁵²³⁵³

Eusebius Mandyczewski recenzoval první, avšak velmi opožděné, provedení Dvořákovy dechové *Serenády* ve Vídni v roce 1901 pod taktovkou Gustava Mahlera. Když označil tuto Dvořákovu skladbu za veskrze naivní kompozici prostou jakékoliv sofistikovanosti a umělosti, neměl, jak se zdá, v úmyslu tuto *Serenádu* kritizovat. Naopak. Z jeho slov nepřímo prosvítá očekávání tohoto hudebního druhu – svět poklidného štěstí bez vyumělkovanosti a jisté naivnosti je zde zcela patřičný a skladatel jej zvládl přesvědčivým způsobem vtisknout do této skladby.

O několik let dříve se recenzent premiéry Sukovy *Serenády* Es dur, op. 6 obíral mírou závažnosti skladby a tímto podhalil očekávání a nároky tohoto druhu. Svědčí o tom především výrok o zadostiučinění skladatele vůči názvu a povaze skladby:

³⁵⁰ *Wien*, Musikalische Wochenblatt 7 (21. července 1876), č. 30, s. 399: „*Der magyarisirende zweite Satz musste diesmal wiederholt werden, während sonst gewöhnlich der famose Walzer diesem Schicksale nicht entgehend.*“

³⁵¹ „*A Hungarian conductor wished to perform at Madrid the very Serenata that Tschaiowsky admired. At the first rehearsal the whole orchestra refused unanimously to play such trivial music at a concert. The Serenata was not performed. Simplicity and natural beauty were mistaken for triviality, where orchestral noise, a chaos of parts, and bombastic pathos would have been admired as a revelation of genius. The delightful slow waltz in the serenata was probably regarded as the culmination of triviality. Nobody seems to have noticed that it is far more than just a pleasing piece of music, that the artist’s own warm heart throbs in it, that it is wrought with unobtrusive but all the more exquisite workmanship.*“ Viz HERZFELD, von Viktor: *Robert Volkmann (1818-1883)*, *The Musical Quarterly* 1 (červen 1915), č. 3, s. 345.

³⁵² [gy]: *Z koncertní síně*, *Dalibor* 7 (14. prosince 1885), č. 46, s. 461.

³⁵³ MANDYCZEWSKI, Eusebius: *Music in Vienna*, *The Musical Times* (1. dubna 1901), s. 257.

„Dle názvu komposice soudil by každý, že pozná ležerní, snad jen duchaplnými detaily zajímavou práci. Ale sklamal by se, kdo by tak předem soudil. Ačkoli skladatel úplně zadostiučinil, pokud se týče názvu a povahy skladby, přece nikde neklesl na niveau povrchnosti, což je zde velice závažnou okolností, která staví Sukovo ohromné nadání do nejlepšího světla.“³⁵⁴

Předchozí ukázky z recenzí na konkrétních případech doložily, s čím byl tento hudební druh serenády konstantně a dlouhodobě spojován ve zkoumaném období od šedesátých let 19. století až po uvedené recenze z přelomu století.

VII. 2 Serenády prostředkované jako obrazy

Hudební druh serenády se vzdáleně dotýká hudební estetiky konce 18. století – období, kdy tento druh v jihorakouském a italském prostoru vykrytalizoval. Instrumentální hudba měla, tak jako operní hudba, promlouvat, dojímat, vyjadřovat, instrumentální hudba sama sebe poeticky komentovala (K. W. F. Schlegel), měla být nejvyšší poetickou řečí (L. Tieck). V polovině 19. století však pojem hudebního poetična získal další rozměr spolu s Lisztovými symfonickými básněmi. Liszt posunul pojem „poetický“ do roviny poetického obsahu, který měl skladatele literárně „zastoupit“ a posluchače vést. Vstoupil novým druhem symfonické básně do dějin žánru symfonie, která zejména od dob Beethovena byla ztělesněním estetického sdělení prostřednictvím tónu (jakousi němou řečí – *sprachlosen Sprache*³⁵⁵, jenž může nastínit nevyslovitelné – *Unaussprechliche*³⁵⁶) a chtěl učinit symfonickou hudbu skutečnou hudební básní. Pro zastánce tzv. absolutní hudby ve smyslu estetiky E. Hanslicka však znamenala tato snaha omyl, znehodnocení a znásilnění fantazie, rovněž později např. A. Schönberg kritizoval, že Liszt „nejvýše stavěl básníka, ale potlačil básníka v sobě tím, že si do věci příliš nechal mluvit básníkem jiným.“³⁵⁷

Mnozí recenzenti v časovém rozpětí od šedesátých let 19. století až do začátku 20. století a částečně i nadále v serenádách slyšeli nebo lépe chtěli slyšet a předat čtenáři své

³⁵⁴ [ω], *Feuilleton*, Dalibor 16 (23. prosince 1893), č. 7, 50–52.

³⁵⁵ EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Dichtung, Symphonie, Programmusik*. I. Symphonische Dichtung, v: Archiv für Musikwissenschaft 29 (1982), seš. 4, s. 226.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ SCHÖNBERG, Arnold (usp. Ivan Vojtěch): *Dílo Franze Liszta a jeho podstata*, v: Styl a idea, Arbor vitae 2004, 173.

básnivé obrazy komentující působení hudby.³⁵⁸ Pokud jde o obrazy a metafory ukryté v textech některých recenzí, byla v případě serenády situace specifická v tom ohledu, že se očekávaly představy související s původem a souvisejícím etymologickým zázemím³⁵⁹ tohoto druhu: hudební vzkaz milé osobě provedený v podvečer pod okny, velmi případný je v tomto ohledu název vžitý v německy mluvících oblastech – hudební zastaveníčko (*Ständchen*). V textech recenzí orchestrálních, koncertních serenád se opakovaně objevovaly podobenství vážící se k části dne, s nímž je serenáda spojena: večer, noc (*posvátný večerní podvečer, noční polosvit, závoj měsíčního světla*, atd.).³⁶⁰ Další obrazy a příklady se vázaly k účelu, kterému měla serenáda sloužit: hudební pozdrav milé či vážené osobě, tedy k milostným vztahům (*nevýslovná touha, sladké city, mystické tajiny lásky*) a volně související motiv květin, zahrady, vůně. Můžeme spekulovat, zda tyto poetické výklady nezastíraly problém uchopit a analyzovat daná díla. Je nutno říct, že tento způsob výkladu s asociacemi vážícími se k žánru se týkal rakouskouherské oblasti (Vídeň³⁶¹, Praha, Budapešť). Vzhledem ke skutečnosti, že vznik orchestrální serenády je spojován s rakouským prostorem a jmény jako Leopold Mozart, mohla se tato tradice promítnout do textů recenzentů a lze ji chápat též jako sentimentální vzpomínku na „staré, dobré časy“.

V Německu byla situace rozmanitější v závislosti na poloze a kulturním okruhu (jihoněmecký či severoněmecký). Vaillancourt³⁶² ve své studii tvrdí, že Brahms chtěl svými *Serenádami* oslovit starší, vlivnou generaci německých hudebních kritiků: Carl van Noorden

³⁵⁸ Ačkoliv jsou historické paralely ošidné, mnohé recenze mohou připomínat raně hermeneutické výklady pod vlivem umělecké a publicistické činnosti Roberta Schumanna (*Davidsbund*). Eduard Hanslick vzešel z prostředí pražského Spolku davidovců a zahájil v Praze svou publicistickou kariéru. Nejvlivnější osobou pražské hudební publicistiky (do sedmdesátých let 19. století!) byl davidovec – hudebního kritik, estetik a historik, profesí právník A. W. Ambros, jehož fejetony zprostředkovávaly čtenáři hudbu prostřednictvím slova, viz OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Slovo prostředkující hudbu: K pražským fejetonům Augusta Wilhelma Ambrose*, in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století*, Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 8. – 10. března 2001, Praha 2002, s. 421–429.

³⁵⁹ Etymologie pojmu „serenáda“ je spojena se dvěma významovými poli. Prvním z nich tvoří italské slovo „sera“ (večer), latinské „serus“ (pozdní). Druhý význam vychází z latinských slov „serenus“ a italského „sereno“ (jasný).

³⁶⁰ Vazby k líčení večera i noci jsou pak vlastní i jinému žánru – nokturnu. Jak serenádám, tak nokturnu se říkalo též „Nachtmusik“ (Brahms tak v korespondenci označil své Serenády).

³⁶¹ Pod dojmem vídeňského provedení v roce 1897 se vyslovil též mladší vídeňský kritik Richard Wallaschek o Brahmově *Serenádě* D dur op. 11 jako o jednom z nejkrásnějších a svěžích Brahmových děl. Viz McCOLL, Sandra: *Richard Wallaschek: Vienna's Most Uncomfortable Music Critic*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, seš. 29 (červen 1998), č. 1, s. 41–73.

³⁶² VAILLANCOURT, Michael: „*Sinfonie—Serenade*“ and the Politics of Genre, *The Journal of Musicology* 26, č. 3 (léto 2009), s. 387.

vynesl čistotu a jasnost Serenád a postavil obě díla do protipólu k výstřelkům Výmarských.³⁶³ Jiní recenzenti díla naopak kritizovali jako staromódní, málo originální, popř. v nich hledali symfonické aspekty.³⁶⁴ Dá se však shrnout, že v souvislosti s premiérou i dalšími provedeními Brahmových *Serenád* v šedesátých letech 19. století se poetické výklady v německém tisku neobjevovaly. Obdobně o téměř třicet let později se hamburští recenzenti v případě provedení *Serenády* C dur, op. 48 P. I. Čajkovského dne 20. ledna 1888 zaměřovali na střízlivou analýzu jednotlivých vět a takřka ve shodě tu a tam nacházeli ruské, německé a francouzské vzory.³⁶⁵

Vazbu hudebního druhu serenády a poetického obsahu či okolí zmínil až E. Hanslick ve svém rozsáhlém fejetonu v roce 1862.³⁶⁶ V českém tisku se takto laděné komentáře objevovaly též. Následující citace se týká provedení Dvořákovy smyčcové *Serenády*, op. 22 v Chrudimi v dubnu 1879 za řízení samotného skladatele:

*„Na prvním místě dlužno ovšem uvést čarokrásnou Dvořákovu serenádu pro smyčcový orchestr, která ve svých pěti, rozkošným půvabem a lahodou v melodické invenci i v harmonickém sestrojení okouzlujících větách podává v pravdě poetický obraz hudební, který si lze vmyslet v tajuplné klenby šumného parku při nočním polosvitu, v němž časem hudba serenády zavíří plesem a dovádivým veselím a pak zase přitlumí se v něžné tklivé pění milostné.“*³⁶⁷

Druhá citace připomíná slavnou Sukovu *Serenádu* Es dur, op. 6 (1892), která byla Sukovým studijním dílem v Dvořákově kompoziční třídě, sám Dvořák její vznik inicioval. Navzdory skutečnosti, že se psal rok 1893, recenzent opěvoval skladbu obdobně poeticky (*jasná květnová noc s bledým svitem luny; mystická něžnost; poetický klid první věty*, atd.) podobně jako Eduard Hanslick v šedesátých letech 19. století v recenzích vídeňských premiér obou Brahmových Serenád. Recenze premiéry téže skladby byla ještě vypjatější, pokud jde o básnivě líčení atmosféry díla (*„dojem horečnatého rozehvění, výron hlubokého citu poetického“*), odhalila též ono analytické vakuum, ve kterém se tento druh ocital:

³⁶³ NOORDEN, Carl von: *Recensionen: Brahms, Serenade in D-dur...Op. 11*, Deutsche Musik-Zeitung 2 (1861), s. 117.

³⁶⁴ MUSGRAVE, Michael: *Einleitung*, in: Johannes Brahms. Serenaden. Nr. 1 D-Dur für grosses Orchester Opus 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester Opus 16, München 2006.

³⁶⁵ FEDDERSEN, Peter: *Tschairowsky in Hamburg. Eine Dokumentation*. Čajkovskij-Studien 8, Mainz 2006.

³⁶⁶ Ed. H [Eduard Hanslick]: *Feuilleton*, Die Presse 15 (10. prosince 1862), č. 337, s. 1.

³⁶⁷ [ý]: *Chrudim*. Dalibor I (1. května 1879), č. 13, s. 102.

...*“při dojmech, kterými na mne Sukovo dílo působilo, vymyká se posudek sám sebou každé otěži theoretické”*.³⁶⁸

I ve stylizovaných orchestrálních serenádách tedy přetrvával latentně původní význam, lze jej vyčíst mezi řádky z dobových soudů a recenzí. Vítězslav Novák charakterizoval první větu své druhé *Serenády* D dur op. 36 (1905) jako „*procházku za letního večera*“³⁶⁹ a ke své první *Serenádě* F dur pro malý orchestr (1894) dodal: „*Cherchez la femme ! – Ta moje se jmenovala Terezka.*”³⁷⁰

VII. 3 Spojení hudby, poezie a malířství v dobové reflexi tehdejších *Serenád*

V návaznosti na předchozí kapitolu lze najít souvislost hudebního druhu serenády s jinými uměními, zejména s poezií a malířstvím. Zmíněné poetické komentáře samy o sobě probouzejí v čtenáři obraznost a „malují“ scénérie. K druhu serenády se poezie i výtvarné umění přimyká, ačkoliv svým původem je serenáda na rozdíl od jiných druhů a forem postupně domestikovaných v hudební oblasti (např. balada, romance, rapsodie) ryze hudební druh.³⁷¹ Citované úryvky z recenzí v předchozí kapitole často „zobrazovaly“ imaginární krajinu a její atmosféru. Brahmsovy *Serenády* jako první počiny v rámci znovuoživeného žánru 18. století obsahovaly pastorální motivy. Lyrické vyjádření prostřednictvím pastorálního modu vneslo retrospektivní rovinu. K pastorálním motivům v Brahmsových prvním dvěma symfoniím se muzikologové již mnohokrát vyjádřili³⁷², v případě *Serenád* se jim nově a v nových souvislostech věnoval právě M. Vaillancourt. Vaillancourt ve své studii³⁷³ shledal podobnost Brahmsovy koncepce s tehdejším malířstvím v Německu. Na

³⁶⁸Hda [HEJDA, František Karel ?]: *Z koncertní síně*, Dalibor 16 (3. března 1894) 17–18, 131–132.

³⁶⁹NOVÁK, Vítězslav: *O sobě a o jiných*, J. R. Vilímek, Praha 1946, s. 145.

³⁷⁰Ibidem, s. 52.

³⁷¹„píseň, která se zpívá pod širým nebem“, viz REJZEK, Jiří: in: *Český etymologický slovník*, Voznice 2001, s. 568.

³⁷²BRINKMANN, Reinhold (přel. Peter Palmer): *Late Idyll: the Second Symphony of Johannes Brahms*, Harvard University Press, 1995.

³⁷³VAILLANCOURT, Michael: „*Sinfonie—Serenade*“ and the Politics of Genre, *The Journal of Musicology* 26, č. 3 (léto 2009), s. 395: „*Brahms's conception suggests parallels with contemporary historical painting in Germany, where the accuracy of source material expressed through allusion to specific events—rather than imaginary scenes—came to be especially valued in the 1840s and 1850s. Such an approach represented a turn away from the escapist historicism of the preceding decades and instead valued the past as a collection of latent references available to valorize contemporary ideas. The pastoral was already one of the predominant topics identified in the early reception of the piece.*“³⁷³

příkladu architektury demonstroval tentýž autor ve své pozdější studii³⁷⁴ ideu obnovy („restoration“) v souvislosti s hledáním vznešené historie národa, která dosáhla svého vrcholu během padesátých let 19. století – tedy během desetiletí, ve kterém Brahms formoval svůj kompoziční styl. Vaillancourt připomněl souvislosti s děním v Německu, s potřebou sdílení společných kulturních hodnot. Je otázkou, zda Brahms ve vztahu k *Serenádám* ovlivnilo jen toto obecně sdílené společenské klima, které se netýkalo jen Německa. Při pohledu na malířství v Rakousku, odráží se v některých obrazech tradice serenád jako pastorálních výjevů (loutnista v přírodě apod.).³⁷⁵

Nikoliv líčení scenerie, jakési imaginární krajiny s pastorálními prvky, ale přímé přirovnání Dvořákovy kompoziční práce (v tomto případě oblasti harmonie) k malířství učinil již za Dvořákova života budapeštský recenzent *Pester Lloyd* Max Schütz v souvislosti s provedením *Serenády* op. 44 v Budapešti v roce 1880. Použil příměr k malířství, konkrétně ke hře stínu a světla. Prostřednictvím metafory a odkazu k slavným představitelům tohoto umění (Correggio, Rembrandt) vyzdvihl Dvořákovy harmonické prostředky. Schütz sám přiznal, že využil tuto metaforu jen pro možnost srovnání a neměl na mysli skutečný stav věci.

„Diese Art ist neu in der Musik. Est ist derselbe Lichteffect, wie das chiaroscuro in der Malerei; die kunstreiche Art und Weise, wie das Licht in der Schatten hineinspielt und denselben durchbringt. Man deute an Correggio, an Rembrandt ! Vergegenwärtig man ist, dass Dur und Moll in der Musik die entsprechenden Begriffe für Licht und Schatten in der Malerei sind (– ich weiss sehr gut, dass es keine vollkommenen Korrelate sind, aber für unser Vergleich genüg auch die blosse Verwandtschaft –) so wird man die Bedeutung des Effectes, das eine in das andere hineinspielen zu lassen, verstehen. „Das Opalisieren zwischen Dur und Moll“ nennt es Louis Ehlert mit unnachahmlicher Feinheit des Ausdruckes.“³⁷⁶

Třetím příkladem je zcela svébytná, novodobá poezie plná obrazů, která vznikla pod dojmem poslechu Dvořákovy *Serenáda* op. 22. Nejedná se o dobovou výpověď, ale o současnou tvorbu přední americké básnířky belgického původu Colette Inez (1931). Báseň

³⁷⁴ VAILLANCOURT, Michael: *Brahms and the Historical Sublime*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 46 (červen 2015), č. 1, s. 73–94, viz pozn. č. 3.

³⁷⁵ Obraz *Serenade* rakouského malíře Franze Russa (1817–1892), následně další vznikaly rytiny jím inspirované.

³⁷⁶ SCHÜTZ, Max: *Feuilleton. Regentage in Ischl*, Pester Lloyd (19. říjen 1880), s. 2–3.

s názvem *Listening to Dvorak's Serenade in E*³⁷⁷ je ze sbírky *Getting Under Way: New & Selected Poems* (1993). Básniřka použila obrazy zrání, samoty, hranic či mezí vlastní existence, nalézání domova (stěhovavý pták). Verše mají melancholický a bilancující nádech, hudba podnítila – vtáhla básniřku do jejího vlastního nitra. Lze předpokládat, že to byl především poslech hudby a nikoliv přemítání o žánru, který motivoval autorku k těmto veršům. Avšak volba druhu s vlastní skladbou může do jisté míry souviset. Báseň je dokladem, že tato Dvořákova skladba stále oslovuje posluchače a též posluchače-umělce.³⁷⁸

³⁷⁷ *Listening to Dvorak's Serenade in E*

Everything has ripened
the oranges glisten
in their sharp worlds,
the apples has broken
their juice
in my mouth,
I am alone at the edge
of all the gold seasons,
a tide of clouds
bearing me home
like a migratory bird.

³⁷⁸ „Uměleckému dílu nikdy zcela nerozumíme. Umělecké dílo nezprostředkovává informace, u uměleckého díla prodléváme, v kruhovém pohybu se převracují otázky a vyvolávají nové odpovědi. Umělecké dílo se nikdy nevyčerpá, neoslovuje nás vždy stejným způsobem. Hermeneutické vědomí uznává, že „rozumět“ znamená „rozumět pokaždé jinak“. Umělecké dílo je pro naše rozumění výzvou, vzpírá se našim výkladům“ Viz GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda II. Dodatky/rejstříky*, přel. David Mik., Praha 2011, s. 14.

VIII. Kontext Dvořákových *Serenád*: významné orchestrální serenády druhé poloviny 19. století Dvořákových současníků

VIII. 1 Úvod

Následující oddíl s přehledem vybraných skladatelů a jejich *Serenád* slouží poznání badatelsky opomíjeného hudebního druhu orchestrální serenády. V tomto kontextu se spoluutvářely obě Dvořákovy *Serenády*. Zkoumaným obdobím jsou zejména sedmdesátá a osmdesátá léta 19. století s přibližně desetiletým přesahem oběma směry. Jednotlivé kapitoly pojmenované po skladatelích jsou řazeny chronologicky dle zveřejnění (provedení či vydání) jejich *Serenád*.

Dvě zásadní otázky ovlivnily výběr autorů a jejich děl v této kapitole. Mohly některé *Serenády* (a kterých skladatelů) Dvořáka inspirovat ke kompozici opusů 22 a 44? A naopak: mohly mít obě Dvořákovy *Serenády* vliv na některé *Serenády* jiných skladatelů? Z toho důvodu jsou ve výčtu uvedeni skladatelé, kteří se s Dvořákem přátelili (J. Brahms, P. I. Čajkovskij), které Dvořák učil (J. Suk, V. Novák), či ti, jež jej zažili (E. Elgar). Neoddělitelnou, zastřešující rovinou je snaha postihnout vývoj druhu orchestrální serenády, tzn. vzájemné vazby mezi díly, jejich skladateli (Brahms–Brüll–Volkman–Fuchs) včetně míst, kde vznikaly, byly prováděny, vydávány a reflektovány. Straussova *Serenáda* tvoří výjimku. Nevíme, že by měla přímé vazby k Dvořákovi, byla však volně zařazena jako jedna z mála tehdejších dechových *Serenád* vniklých nedlouho po Dvořákově op. 44.

Nejedná se o vyčerpávající evidenci všech dobových orchestrálních serenád, cílem bylo zmapovat ty, které nejvíc vstoupily do kontextu a dějin druhu. Naznačené charakteristiky skladeb jsou též vztaheny k uvedeným otázkám, zejména k hledání vzájemných vazeb historických i strukturních. V sedmdesátých letech 19. století se na podííh objevovaly i další *Serenády* skladatelů: F. v. Holsteina³⁷⁹, Hermanna Zoppfe, Felixe Draesecka (*Serenáda d moll*

³⁷⁹ ...“*Desgleichen nimmt der wiederholt sehr gut getroffene anspruchslose Serenaden-character günstig für das Werk.*“ Recenze koncertu 5. prosince 1878 lipského Gewandhausu, viz [Z.]: *Leipzig*, Neue Zeitschrift für Musik (20. prosince 1878), č. 52, s. 536.

pro malý orchestr 1888), Julia Röntgena, Vasilije Sergejeviče Kalinnikova, Alexandra Glazunova³⁸⁰, Gyuly Beliczaye³⁸¹, Heinricha Hofmanna³⁸², Felixe Weintgartnera³⁸³, Emanuela Moóra³⁸⁴, z českých to byla *Serenáda* F dur pro smyčcový orchestr Vojtěcha Hřímálého.³⁸⁵

Kapitoly k jednotlivým vybraným skladatelům *Serenád* byly koncipovány jako stručné, výstižné texty, jejichž smyslem a cílem je poskytnout přehled o druhu orchestrální serenády v druhé třetině 19. století včetně krátkých analýz dle závažnosti a vztahu k Dvořákovým *Serenádám*. Váha spočívá v představení konkrétních děl, které přicházely do kontextu s Dvořákovými *Serenádami*. Dobová recepce je zde zmíněna pouze okrajově, protože již byla pojednána v předchozím oddíle (VII. Ohlasy orchestrálních serenád v dobové hudební kritice).

³⁸⁰ *Serenáda* pro orchestr op. 7 (1886), *Serenáda* pro malý orchestr č. 2 op. 11 (1888). Jsou to nepříliš známá díla tehdy velmi mladého autora, obě vyšly v Lipsku (M. P. Belaief). Obě jsou jednověté. První z nich má poměrně velké obsazení orchestru včetně anglického rohu, trubek, tympán, trianglu a tamburíny. Druhá je lyrickým kusem pro malý orchestr (dřeva, smyčce, rohy), náladou nostalgická. Obě serenády protknuty bezpočtem pizzicat (konotace na původní serenády).

³⁸¹³⁸¹ *Serenáda* op. 36 pro smyčce má čtyři věty a skladatel usiloval, aby vyzněla co nejvíc „maďarsky“ (projevuje se v melodice – zvětšená kvarta, v rytmické stránce – prudké změny, ostrý tečkovaný rytmus; i zvolené náladě – ohnivost, dynamičnost, energičnost)

³⁸² *Serenáda* pro smyčcový orchestr op. 72 (vydáno v Lipsku u Breitkopf und Härtel) s větami Allegro -- Gavotte -- Schlummerlied -- Humoreske. Údaje o vydání viz Hofmeister: Musikalisch-literarischer Monatsbericht, srpen 1884, s. 210.

³⁸³ *Serenáda* op. 6. Je čtyřvětá, pozoruhodná je zejména 2. věta *Intermezzo* připomínající cifrování (kvinty v basech).

³⁸⁴ *Serenáda* pro smyčcový orchestr op. 16 (1881), čtyřvětá.

³⁸⁵ Zazněla na „koncertu soukromého spolku ku podporování domácích chudých“ dne 6. května 1883 na Žofině, hrál orchestr pražské konzervatoře, viz programy koncertů Archiv pražské konzervatoře.

VIII. 2 Johannes Brahms

Johannes Brahms (1832–1897) oživil jako první v druhé polovině 19. století druh orchestrální serenády a jeho místo v předloženém výčtu je tedy výjimečné. Obě Brahmsovy *Serenády* – D dur op. 11 a A dur op. 16 vznikly na přelomu 50. a 60. let 19. století: první z těchto *Serenád* – *Serenáda* D dur op. 11 vznikla v roce 1858 a byla záhy přepracovávána, *Serenáda* A dur op. 16 byla komponována takřka ve stejném časovém období 1858–1859. Brahms byl tehdy angažován jako kapelník a učitel princezny Friderike na detmoldském dvoře³⁸⁶.

Serenade!
Allegro molto *Joh. Brahms.*¹

Flauti.
Oboi.
Clarineti in A.
Fagotti.
Corni in D.
Corni in E.
Trombe in D.
Timpani in D. A.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Allegro molto.
5351.

Př. 78 J. Brahms, *Serenáda* D dur, op. 11, 1. věta, takty 1–8

³⁸⁶ Detmold – do roku 1918 hlavní město knížectví Lippe, Severní Porýní-Vestfálsko ve Spolkové republice Německo.

Koncertní mistr Hofkapelle v Detmoldu Carl Bargheer³⁸⁷ spojoval *Serenádu* D dur s tamějším detmoldským životem. Dle jeho vzpomínek si J. Brahms přivezl partitury Haydnových symfonií z Hamburku a chtěl je nacvičit s detmoldskou kapelou. Dále je třeba vzít do úvahy, že Joseph Joachim poslal Brahmsovi již v dubnu 1858 Mozartovy *Serenády pro dechové nástroje*.

Neveřejně zazněla *Serenáda* D dur op. 11 již v létě 1858 v Göttingen při příležitosti privátního provedení pro přátele (Julius Otto Grimm, Woldemar Barghiel), v polovině září ji Brahms přehrál na klavír před J. Joachimem. Jak vyplývá z korespondence, Joachim s Brahmem dále probírali možné změny v kompozici a projednávali její možné provedení v Hannoveru, Joachim zde byl kapelníkem dvorního orchestru. Brahms mu odeslal hlasy s tím, že nejsou spolehlivé a je třeba postupně opravovat chybná místa. Joachim referoval Brahmsovi o návrzích na změny: považoval některá místa v partu houslí za těžká, jiná další za zvláště znějící, upozornil na chybějící takt.

Serenáda D dur op. 11 byla původně instrumentována pro malý orchestr – (jedná se vlastně o smyčcový nonet s flétnou, dvěma klarinetami, fagotem a hornou). Od samého počátku kompozice uvažoval skladatel o změně instrumentace – tento jeho záměr doložil odkaz v dopise J. Joachima, navíc s tímto pokračováním:

*„Ob Du die Serenade wirklich für orchester setzen, oder etwa mit Zuthut noch eines Horne sund einer Oboe so lassen solest, darüber möcht'ich nicht ohne Hören entscheiden helfen. Jedenfalls ist das Stück sehr Sinfonie-verkündend.“*³⁸⁸

Brahms skutečně označil své přepracované dílo „Sinfonie-Serenade“³⁸⁹. V původní verzi měla *Serenáda* čtyři části, které posléze Brahms navýšil na šest. Takto zaznělo dílo v Hamburku dne 28. března 1859. Před hamburským koncertem opět konzultoval s Joachimem obsazení – počet smyčcových nástrojů ve skupině a následně po koncertu konstatoval, že

³⁸⁷ BARGHEER, Carl: *Erinnerungen an Johannes Brahms in Detmold 1857–1865*, Lippische Landesbibliothek Detmold, maschinen-schriftlich, s. 11, v: Johannes Brahms: Serenaden Nr. 1 D-dur für grosses Orchester Op. 11, Nr. 2 A-dur für kleines Orchester Op. 16, vyd. Michael Musgrave, München 2006.

³⁸⁸ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, vyd. Andreas Moser, sv. 5, seš. 1, Berlín 1921, s. 214f.

³⁸⁹ „Das Papier brauche ist, um nun doch schließlich die 1te Serenade in eine Sinfonie zu verwandeln. Ich sehe es ein, daß das Werk so eine Zwittergestalt, nichts Rechtes ist.“ Dopis J. Brahms J. Joachimovi ze dne 8. prosince 1858, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, vyd. Andreas Moser, sv. 5, seš. 1, Berlín 1921, s. 222.

dechy zněly ve srovnání se smyčci slabě. Během zimy 1859/60 Brahms instrumentoval *Serenádu* pro velký³⁹⁰ orchestr.

Právě Mozartovy *Serenády pro dechové nástroje* mohly být inspirací pro *Serenádu* A dur, označenou mj. pro “malý orchestr”. Na rozdíl od předchozí *Serenády* D dur, tato byla od počátku a bez pochyb koncipována pro menší obsazení. Je zřejmé, že zde Brahms zúročil zkušenosti, které postupně získal v Detmoldu, zvláště v znalosti možností a limitů dechových nástrojů.

Op. 16. Bonn, bei N. Simrock.

Allegro moderato.

2 Flöten.
2 Oboen.
2 Clarinetten
in A.
2 Fagotte.
2 Hörner
in E.
Bratschen.
Violoncelli.
Bässe.

Př. 79 J. Brahms, *Serenáda* A dur, op. 16, 1. věta, takty 1–10

Brahms zkomponoval obě *Serenády* dřív, než se pokusil o druh symfonie. Podobně je tomu i v díle některých dalších autorů *Serenád*, v němž jsou tyto skladby spíše ranými či dokonce studijními skladbami. Editoři Brahmsova nového souborného vydání shrnuli význam Brahmsových *Serenád* v jeho díle. Představovaly důležitý krok na dlouhé cestě k jeho

³⁹⁰ Toto označení zvolili editoři v předmluvě svazku souborného vydání děl J. Brahmsa, aby odlišili dvě verze této skladby. V podkapitole „Fassung der D-Dur-Serenade für großes Orchester“ citovali samotného autora, který v korespondenci vyjádřil svůj záměr proměnit *Serenádu* v symfonii (viz pozn. č., s. XIV). Po přepracování a rozšíření instrumentace se jednalo o beethovenský orchestr čítající skupinu smyčců, dřev, z žesťů včetně horen, trubek a tympanů.

symfoniím. Vzhledem ke kontextu tohoto předkládaného textu je taktéž stěžejní jejich tvrzení o odlišnosti dějin recepcí obou Brahmových *Serenád* a jeho symfonií.³⁹¹

Pokud jde o analýzu *Serenády* D dur op. 11, od počátku se řešilo zařazení k druhu: otázka, zda je to serenáda či spíše symfonie. Tyto úvahy měly svůj původ přímo u skladatele (viz výše). Adolf Schubring pravděpodobně jako první upozornil na aluze na Josepha Haydna.³⁹²

První věta *Serenády* op. 11 Allegro molto se nese v duchu pastorálních nálad: fanfára horen zahájí pregnantní, přehledně koncipované téma využívající tečkovaného rytmu. Téma obsahuje pozoruhodný metroritmický moment, který evokuje dojem zrychlení a dojmu posunutí první doby.



Př. 78 J. Brahms, Serenáda D dur, op. 11, 1. věta, 1–11

Sonátovou formu věty potvrzuje kontrastní vedlejší téma, ve srovnání s prvním je lyrické, melodický ambitus ukazuje velký vzmach. V provedení se standardně pracuje s fragmentem

³⁹¹ [http://www.brahmsausgabe.uni-kiel.de/\[cit](http://www.brahmsausgabe.uni-kiel.de/[cit) dne 15.3.2018], shrnutí, charakteristika děl na základě vydání obou serenád, ed. M. Musgrave, München 2006, viz pozn. č.

³⁹² Po bližším prozkoumání literatury a provedení analýzy je třeba upřesnit nepřesnost, která se brahmsovskou literaturou dále šíří. Ve dvou nedávno publikovaných studiích se jejich autoři/autorky odvolávají na A. Schubringa (D. A. S: *Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule IV. Johannes Brahms*, Neue Zeitschrift für Musik 56 (1862), 14, s. 111.). Schubring uvedl: „Man vergleiche den Anfang des Scherzos: [incipit] und zwar die Obertimme mit der dritten und vierten, die Unterstimme mit dem zweiten Tacte des nachfolgenden, wie schon erwähnt, an die Haydn'sche D dur Symphonie anklingenden Hauptthemas des ersten satzes“ [incipit]. Schubring správně vyšel z podobnosti *Scherza* (Brahms) a *Finále* (Haydn), dále jen upozornil na podobnost úvodu *Serenády*. Patrně měl auotor na mysli podobnost ve „stejném duchu“ nikoliv tematickou, což lze při porovnání témat velmi záhy zjistit. Pozdější badatelé však ztotožnili úvod *Serenády* s finální větou Haydna, což je zavádějící. H. Platt však uvedl: „By contrast, the few allusions to Haydn's compositions that have been noted, such as the reference to the last movement of Haydn's Symphony 104 in the opening of Brahms's op. 11 Serenade (1857–1858), have not been subjected to the same type of scrutiny“. (PLATT, Heather: *Probing the Meaning of Brahms's Allusions To Haydn*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, sv. 42, (červen 2011), č. 1, s. 33–58.), totéž tvrdil ve své diplomové práci P. L. Pang: „The quotation of the Finale of Haydn's Symphony No. 104 at the very beginning of Brahms's First Serenade and a number of other references to 'historical' composers in this pair of serenades clearly illustrate such anti-Lisztian intent.“ (PANG, Pui Ling: *Capturing the Instability of Genre: Brahms's Serenade and the „generic Web“*, The Chinese University of Hong Kong 2008).

hlavního tématu, celý úsek často moduluje a vrcholí s koncem úseku před nástupem reprízy. Podobně jako shledáme u Dvořákovy smyčcové *Serenády*, před závěrem věty pracuje s jakýmsi „vsuvkami“ a následným pozastavením průběhu.

Druhá věta Scherzo. *Allegro non troppo* začíná unisonem smyčců a fagotů a v této komorní specifické barvě zní lyrické téma quasi menuetového rázu. I zde Brahms ozvláštňuje metroritmický průběh přízvuky a ligaturami zdůrazňujícími druh é doby takovým způsobem, že posluchač vnímá v některých úsecích druhou dobu jako první. V této větě skladatel využívá polyfonie formou jednoduché imitační práce a sekvenčních sledů. Střední část *Un poco ritenuto* je založená na dvojhlasé imitaci hlavy úvodního tématu připomínající živý dialog, popř. ozvěnu.

Úvodních šest taktů *Adagio non troppo* je přednesené nižšími smyčci (violy, cello, kontrabasy v ostrém tečkovaném rytmu) s podporou fagotů a připraví nástup klarinetů, které v expresivním dvojzpěvu uvedou hlavní téma včetně ornamentů za podpory pizzicato smyčců. Téma následně přebírá flétna a provádí jej v jinak proměněné a jinak zdobené verzi. V dalším průběhu věty ustupuje specifický tečkovaný rytmus širokodeché melodii a pizzicata vystřídá tremolovaný doprovod. Metricko-rytmickou přehlednost narušují občasné synkopické vsuvky. Dojem zrychlení prostřednictvím štěpení tématu na menší úseky předváděné v sekvenčních sledech včetně *diminuće* zde Brahms využívá podobně jako potom i Dvořák (op. 22). Střední část je prodchnuta imitační prací a návratová část je nová ve své nástrojové barevnosti (namísto klarinetů téma zní v čtyřhlasu horen).

Čtvrtou větu tvoří dva menuety *Menuetto I*, *Menuetto II*. Téma je sestaveno z dvoutaktového základu, který je rozvíjen v sekvencích, odlehčený doprovod tvoří staccata fagotů a následně pizzicato violoncell. *Menuetto II G dur* začíná tříhlasem smyčců, úvod tvoří tentokrát předtaktí; téma je stejně postavené po sekvencích dvoutaktového základu. Oba menuety (první se následně opakuje po druhém) se nesou ve stejném duchu prosté písně a komorního zvuku. Odlišnost mezi nimi vzniká použitím jiných nástrojových barev: v prvním menuetu dominují dřeva a ve druhém menuetu smyčce. Pátá věta je podobně jako druhá nazvaná Scherzo. *Allegro*. Na rozdíl od prvního scherza, jehož téma je dokonce označeno přednesovým označením *dolce*, je téma tohoto druhého Scherza věrnější svému názvu. Jako v první větě se vrací tónina *D dur*, horna přednášející téma a spolu s ní i jednoduchost a pregnantnost tématu a podobný charakter. Věta připomíná lidovou píseň, opět shledáváme obohacení v metroritmice: téma je děleno na tři takty a pět taktů namísto očekávané periody.

in D 1.
2.
4 Hörner
in E 3.
4.
2 Trompeten in D
Pauken in D, A
1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß
Allegro

Př. 78 J. Brahms, *Serenáda* D dur, op. 11, 1. věta, takty 1–8; ve vrchních dvou rámečcích vyznačeno asymetrické členění tématu, ve spodním rámečku shoda melodické linie motivu v př. 4 a 5

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello
e Basso.
Cello.
p

Př. 80 J. Haydn, Symfonie D dur č. 104, 4. věta, takty 1–6; v rámečku vyznačena shoda motivů př. č. 4 a 5

Závěrečná věta Rondo. *Allegro* využívá triolového rytmu s vypuštěnou druhou osminkou – rytmický vzor připomíná pravidelný pohyb (jízdu na koni). Brahms i Dvořák ve finalových větách svých *Serenád* užívali hojně unison či kanonu dvou sekcí proti sobě (smyčce a dřeva) – viz tato věta.

Allegro moderato – 1. věta z Brahmsovy *Serenády* op. 16 je v mnoha ohledech jiná. Již zmíněné specifické obsazení bez účasti fléten je jedním z nepřehlédnutelných znaků. Ačkoliv formu lze označit za sonátovou formu, na rozdíl od první *Serenády* zde skladatel postupuje jinak: jednotlivá vysledovatelná témata (hlavní, vedlejší, závěrečné téma) sice tvoří

tematický kontrast, ale tento kontrast nevystupuje do popředí. Spojovací a přechodové úseky se neliší od témat, resp. ve spojovacím úseku mnohdy napoprvé zazní tematický materiál, který se posléze exponuje jako téma. Vzájemné protkávání a propojení témat³⁹³ je značné, nejen mezi nimi samými, ale i včetně oněch spojovacích ploch. Dalo by se tedy říci, že kompoziční postupy a prostředky, které jsou vlastní částí provedení (tedy evoluce), integruje skladatel od prvních taktů věty. Totéž lze tvrdit o harmonii, která je bohatá a proměnlivá, dokonce již v expozici.

Samotný úvod je vymezen nepříliš výrazným nástupem tématu (Př. 79 J. Brahms, *Serenáda* A dur, op. 16, 1. věta, , jenž od spodních poloh stoupá až k výškám a narůstá též počtem nástrojů. Metrum je pravidelné v podobě střídání půlových not. Charakterem a náladou jsme v serenádové poloze umírněnosti, téma jakoby „probouzí“ větu i posluchače. Ve spojovacím úseku se objeví triolový motiv, který je pak ve větě dále exponován jako vedlejší téma. Trioly vnesou do dosavadního průběhu pohyb a oživení, v tomto ohledu lze hovořit o kontrastu. Závěrečné téma je po rytmické stránce dalším kontrastem: pro něj je charakteristický tečkovaný rytmus. Podobně jako v případě první *Serenády*, pracuje skladatel se serenádovými konotacemi v podobě pizzicat. Ačkoliv melodickým ambitem a zejména rytmem se témata velmi liší, nikoliv však náladou – věta spočívá v klidném, umírněném tónu. Spojovací úseky mezi tématy jsou melodicky stejně výrazné, jsou propojeny názvuky přicházejících témat. Jejich odlišení od témat není snadné, jak bylo výše zmíněno. Protkávání zajišťuje dokonalé propojení a iluzi plynulého toku a skladatel jím záměrně oslabuje kontrasty, které by vznikly zvolenými tématy. Provedení tak nepřináší zásadní změnu. Ta je patrná ve větším využití evolučního principu včetně dialogu témat, imitační práce a zejména ve výrazové stránce: zde se objevují dramatičtější momenty a vrcholy střídané tichými plochami, tedy proměnlivost nálad. Repríza v zásadě naplňuje „návrat“, avšak jsou tu drobné změny v jednotlivých tématech: zkrácení úvodního tématu ve prospěch vedlejšího triolového tématu, doplnění doprovodného hlasu v triolách pod hlavní téma, jiné obsazení (fagoty přednáší hlavní téma, tentokrát bez klarinetů). Konec věty tvoří jakýsi dodatečný úsek (koda?), v němž hlavní téma ustupuje do pozadí a jeho funkce se v podstatě proměňuje za doprovodnou, jíž dominuje expresivní zpěv sólového hoboje, tematicky spřízněný s hlavním

³⁹³ Michael Musgrave shledal užší tematické vazby ve srovnání se svými předchůdci a předložil důkladnou analýzu svou studii týkající se Brahmsovy Symfonie č. 1 D dur op. „The examination of this interweaving provides a key to the Symphony’s deeper thematic coherence.“ MUSGRAVE, Michael: *Brahms's First Symphony: Thematic Coherence and Its Secret Origin*, Music Analysis 2 (červenec 1983), č. 2, s. 120.

tématem (melodický obrys začátku v diminuci). První věta tedy vyústí v tichý, závěrečný, lyrický úsek.

The image shows a page of musical notation for the first movement of Brahms' Serenade in A major, Op. 16. The score is in 3/4 time and A major. It features a first violin part and a string section. The first violin part starts with a *pp* dynamic and includes a section marked *espress.* (expressivo). The string section is marked *arco.* and *pp*. Two blue boxes highlight thematic motifs: one in the first violin part and one in the string section, showing their relationship.

Př. 81 J. Brahms, *Serenáda* A dur, op. 16, závěr 1. věty. Příklady vyznačují tematickou spřízněnost

Druhá věta Scherzo. Vivace je na rozdíl druhé věty Brahmsovy *Serenády* č. 1 skutečným, rozpustilým a živým Scherzem a po lyrickém, schumannovském dozpěvu první věty přináší zásadní kontrast. Neukazuje se tu to, co v první větě – tedy provázanost a jakési vzájemné protkávání motivů a témat. Jedná se o třídlítnou formu s návratem (Da Capo), v níž jednotlivá témata a související tempa a charaktery přísluší vždy patřičnému úseku a nemísí se. Prostřední část Trio je menuet budovaný na základě sekvencí dvoutaktového motivu (viz Menuety I a II první Brahmsovy *Serenády*), provázanost s první částí a náladou scherza zajišťuje rytmický doprovod repetovaných osmin členěných jakoby v dvoudobém metru. V souběhu s hlavní melodií menuetu s akcentovanou druhou dobou, vytváří Brahms pozoruhodný metroritmický moment, který zabraňuje dojmu triviality, který by při jednoduchosti ostatních složek kompozice mohl vzniknout (podobné principy shledáváme u

Dvořáka, viz dále). V závěru vzestupné výjezdy horen zvukomalebne připomínají signální troubení.

The image shows a musical score for the Trio section of Brahms' Serenade in A major, Op. 16, No. 2. The score is for Clarinet (C), Bassoon, Horn (C), and Trumpet. The music is in A major and 3/4 time. The score includes various dynamics and articulations, such as *sf*, *p espr.*, *cresc.*, *espr.*, *legg.*, and *pp sempre*. Blue arrows point to specific notes in the Trumpet part, indicating the transfer of accents to the 3-beat measure.

Př. 82 J. Brahms, *Serenáda* A dur op. 16, 2. věta, Trio, šipky vyznačují přenesení přízvučných dob vyznačeného třídobého metra

Autorka studie³⁹⁴ Margaret Notley ve své studii analyzovala tuto větu a došla k závěru, že se jedná o neobvyklou formu, v níž se odehrává konflikt mezi třídílnou formou a sonátovou formou. Do konceptu sonátové formy jí však nezapadá příliš rozvláčné provedení a návratový díl jí ve své modifikaci vůči prvnímu nezapadá do třídílné formy. Shledáváme formální uspořádání třetí věty *Adagio non troppo* též jako svébytné; asi nejbližší stojí třídílné formě. Prvky sonátovosti dle našeho mínění nesouvisí s formou jako takovou, ale spočívají v kvalitě tematické práce a v její tematické propojenosti tak, jak je tomu u první u věty (anticipace následně definovaných témat nejprve ve spojovacích úsecích). Zde formální schéma není to podstatné, klíčovým je monotematismus a nespočet varíování jednoho tématu v mnohosti nástrojových barev a typů doprovodu. Nic není stejné a nic se neopakuje. Jsme za jedno s autorkou v příklonu k Dahlhausovým závěrům, který považoval rozvíjející variace a nekonečnou melodii za propojené jako rozvíjení kontinuální smysluplnosti melodické linky.

³⁹⁴ NOTLEY, Margaret: *Late-Nineteenth-Century Chamber Music and the Cult of the Classical Adagio*, 19th-Century Music, sešit 23, č. 1 (léto 1999), s. 52.

Podporovatelka J. Brahmsse Clara Schumann napsala o tomto Adagiu, že nemůže ani slovy vyjádřit, jak veliké je. Zmínila jeho religiošní charakter a přirovnala jej k Eleison.³⁹⁵

Ve čtvrté větě Quasi Menuetto zní v souladu s názvem taneční stylizace menuetu, avšak v netypickém 6/4 taktu. V houpavém metru první částí se z třídílné formy exponují převážně dechy – zejména klarinety vedou melodii v paralelních intervalech – jedná se o názvuku blízké Dvořákově *Serenádě pro dechové nástroje* op. 44, (Př. 84).

The image shows a musical score for the first four staves of the fourth movement of Brahms' Serenade in A major, Op. 16, No. 4. The score is in 6/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), and Bassoon (Fag.). The score is divided into three measures. The first two measures are marked with first and second endings. The third measure is circled in blue and contains a 2/5 time signature change. Dynamics include 'p dolce' and 'p'.

Př. 83 J. Brahms, *Serenáda* A dur op. 16, 4. věta, takty 9–11

³⁹⁵ Clara Schumann-Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853-1896*, roč. 1, Lipsko 1927, s. 597; MUSGRAVE, Michael: *Brahms's First Symphony: Thematic Coherence and Its Secret Origin*, Music Analysis 2 (červenec 1983), č. 2, s. 129.

Tempo di minuetto

Oboi I. II.

Clarineti I.II.B

Fagotti I.II.

I.II.F
Corni

III.B basso

Př. 84 A. Dvořák, *Serenáda pro dechové nástroje* op. 44, 2. věta, takty 1–2

Quasi romantický střední díl je založen na chvějivých tremolech smyčců a lyrickém zpěvu hoboje.

Rondo. Allegro je závěrečná věta, jejíž hlavní téma přináší názvuky loveckých kvint – v charakteru se podobá první větě Brahmsovy první *Serenády*. Úplný začátek je zahájen vzestupnou č. kvartou (viz poslední věta Dvořákova op. 22, Př. 28). Hlavní téma dialogicky založené je několikrát střídáno dvěma dalšími v duchu ronda.

První a třetí věta jsou nesmírně umně prokombinované a provázané (v případě třetí věty Adagio non troppo jen jedním tématem), zatímco scherza a menuety mají jasně vymezené a oddělené díly včetně jejich tematického materiálu a počítají s opakováním (Da capo). Jsou záměrně jednodušší a plní funkci oddechu mezi propracovanějšími větami.

2 Flöten. *p* molto espressivo.

2 Oboen.

1^{te} Clarinette in B. *p* molto espressivo.

2^{te} Clarinette in B. *p* molto espressivo.

2 Fagotte.

2 Hörner in Es.

Bratschen. *p* legato

Violoncell. *p* legato

Bässe. *p* legato

Př. 85 J. Brahms, *Serenáda* A dur op. 16, 3. věta, takty 1–4

VIII. 3 Ignaz Brüll

Klavírista a skladatel Ignaz Brüll (1846–1907) napsal svou první *Serenádu* op. 29 v roce 1867, v témže roce byla provedena ve Stuttgartu. Vyšla ve vydavatelství Bote & Bock³⁹⁶ (téhož roku byla vydána Dvořákova smyčcová *Serenáda* op. 22 u českého vydavatele E. Starého), o dva roky později byl publikován Dvořákův opus 22 v novém klavírním výtahu, partituru a hlasech právě u zmíněné berlínské firmy Bote & Bock.

„Außerdem gelangte hier zum erstenmale und, soviel uns bekannt, überhaupt zum erstenmale, eine Serenade für Gross Orchester von Ignaz Brüll, einem jungen Componisten aus Wien, über den Sie neulich schon eine Notiz brachten, zur Aufführung; den letzten Satz ausgenommen, welcher nicht setr reich an Erfindung und Combination ist, bekundete die Composition durch neue, zum Theil recht originale Gedanken, auf Grundlage der von unsern

³⁹⁶ *Musikalien-und Büchermarkt*, Musikalisches Wochenblatt 8 (14. prosince 1877), č. 51, s. 709.

*großen Meistern geschaffenen Formen, an Hrn. Brüll einem strebsamen, talentvollen, mit gesunder Empfindung begabten Künstler.*³⁹⁷

Serenáda op. 29 má šest vět (jako Brahmsova³⁹⁸ první *Serenáda* D dur, op. 11), dvě kratší věty byly označeny jako Intermezza (druhá a pátá věta), pomyslně „vyplňují“ a „provádějí“ v korpusu tří základních vět. Z tématu první věty vyrůstá celá věta.³⁹⁹



Př. 86 I. Brüll, *Serenade* op. 29, 1. věta, takty 1–4

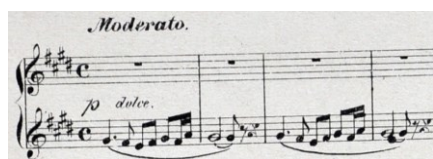
Krátké Intermezzo vystřídá rychlé Scherzo. Presto, jehož střední, kontrastní část a závěrečná koda se nese ve valčíkovém duchu a rytmu. Prostřední věta *Serenády* je klidné Andante ma non troppo s kontrastním rychlejším středním dílem. Předposlední věta je druhé Intermezzo, následuje Finale. Allegro. Všechny věty pracují s tečkovaným rytmem, začínají v piano, tedy poměrně tiše a jejich témata vyznívají prostě, mají pastorální nádech (pentatonika, prodlevy).

Za nápadně podobný Brahmsovu op. 11 lze označit úvod Brüllovy *Serenády* E dur pro velký orchestr op. 36 – pastorální ladění úvodu (Allegro vivace) spočívá ponejvíce ve zvukové a barevné kombinaci dvojzpěvu horen nad prodlevou smyčců v nízké, basové poloze. Poloha horen in E ve srovnání s jednou hornou in D v Brahmsově op. 11 je stejná a

³⁹⁷ [#b]: *Stuttgart*, Neue Zeitschrift für Musik, sv. 63 (8. února 1867), č. 7, s. 59.

³⁹⁸ Ignaz Brüll se celý život přátelil s Brahmsem a mnohokrát jej přivítal v kroužku přátel při významných hudebních setkáních, která spolu se svou ženou pořádali v jejich domě či letním sídle (zvaném „Berghof“). Brahms si jej vážil jako klavíristy a nechával si od něj přehrávat svá díla.

³⁹⁹ Melodický obrys tématu první věty (Allegro; Př. 86 I. Brüll, *Serenade* op. 29, 1. věta, takty 1–4) je svým způsobem blízký začátku Dvořákovy op. 22 (téma samo je však zrcadlově obrácené). Tempový předpis se však liší (Allegro/Moderato).



melodika a stavba tématu je také velmi blízká (srovnej Př. Př. 78 a Př. 87). Druhá věta (Marcia. Allegro ma non troppo) nezačíná příliš typicky, její označení i využití tečkovaného rytmu poukazuje spolehlivě k pochodu. Nízká dynamika a užití pizzicat tvoří kontrast k zažité představě pochodu – postupně však dynamika i sazba roste do větších dimenzí. Střední část věty má jiný charakter, triolové sledy paralelních tercií, opakování a užití sekvencí malých motivů vytváří dojem hravosti, lehkosti, dětského světa. Třetí díl věty je návratový. Třetí věta Allegro moderato jakoby navazoval na hravý střední díl věty druhé, flétny uvádějí ve vysoké poloze téma připomínající zpěv ptáků – formálně se téma skládá z repetovaných miniaturních motivů.

Allegro vivace.
tranquillo.

FLÖTEN. I. II.
HOBOKEN. I. II.
CLARINETTEN in A. I. II.
FAGOTTE. I. II.
HÖRNER in E. I. II. III.
TROMPETEN in E. I. II.
PAUKEN in E.H.
VIOLINEN. I. II.
BRATSCHEN. I. II.
VIOLONCELLE. I. II.
CONTRABASS. I. II.

Allegro vivace.

pp *poco rit.*

Př. 87 I. Brüll, *Serenáda* E dur op. 36, takty 1–6 (Mainz B. Schott's Söhne)

O provádění druhé *Serenády* op. 36 Ignaze Brüllla máme mnohé zprávy v dobovém tisku roku 1878 spolu s poznámkou, že byla tehdy ještě v rukopisu.⁴⁰⁰ V roce 1879 byla připravována vídeňskými filharmoniky a odložena⁴⁰¹, téhož roku pravděpodobně vyšla v Mainzu ve vydavatelství Schott. Na rozdíl od prvního op. 29 má pouze tři věty *Allegro vivace – Marcia. Allegro ma non troppo – Allegro moderato*. V devadesátých letech 19. století vyšla jeho *Serenáda* op. 67 (Max Brockhaus, Lipsko), též třívětá.

Ve srovnání s pochodovými začátky Jadassohnových *Serenád* op. 42, 46 splňují Brüllovy *Serenády* Hanslickovy představy ideální serenády („Symfonie des Friedens“). Obsazením plného orchestru, pastorálními názvuky a instrumentačními momenty odkazují k Brahmově první *Serenádě* D dur op. 11. Avšak tato Brahmsova *Serenáda* oscillovala na pomezí „Serenády-Symfonie“, což jí dokonce vytkla tehdejší kritika (viz kapitola II. 3. Hanslickův pojem „die Symphonie des Friedens“). Brüllovy *Serenády* umírněností charakteru a celkového vyznění se podobají spíše *Serenádám* R. Volkmanna a R. Fuchse, ačkoliv zachovávají velký orchestr.

VIII. 4 Robert Volkmann

Robert Volkmann (1815–1883) většinu svého života prožil a tvořil v Pešti, kde teprve v roce 1875 přijal místo profesora kompozice na nově založené budapeštské hudební akademii. Volkmannovy vazby na Vídeň jsou velmi důležité, měli je i jiní autoři *Serenád*: dají se shrnout do těchto bodů: pobyt ve Vídni v letech 1854–1858, kontakty s Eduardem Hanslickem (vzpomínal na něj mj. jako na svého tichého souseda), Volkmannova funkce korespondenta *Die Allgemeiner Wiener Zeitung*. Nabídku profesury na vídeňské konzervatoři, kterou Volkmann nevyslyšel. Byl čestným členem vídeňské *Die Gessellschaft*

⁴⁰⁰ Brüllova *Serenáda* zařazena do rubriky (autorka práce ji volně přeložila jako) „Přehled provedení nových a pozoruhodných starších děl“. Údaje o opusovém čísle chybí, je zde poznámka o tom, že skladba byla tehdy v rukopise. Viz *Neue Zeitschrift für Musik*, sv. 74. (15. listopadu 1878), č. 47, s. 490. Dále též podobná informace i v: *Theater, Kunst und Literatur*, *Morgen-Post* 28 (6. října 1878), č. 274, s. 3.; *Kleine Kronik*, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 16 (7. října 1878), č. 79, s. 3.

⁴⁰¹ HELM, Theodor: *Wien*, *Musikalische Wochenblatt* X (31. října 1879), č. 45, s. 520.

der Musikfreunde. Lorenz Luyken⁴⁰² zmiňuje Volkmannovu úzkostlivou snahu o nezávislost (odmítl nejen místo na vídeňské konzervatoři, ale i kantorát v Lipsku u sv. Tomáše), tato nezávislost souvisela též s jeho “nadstranickostí”. Stýkal se s představiteli obou tehdejších významných proudů (novoněmecká škola, “konzervativci”), ale usiloval o svůj svébytný, charakteristický hudební projev nezávislý na těchto skupinách.

Příspěvkem k “serenádovému žánru” jsou jeho tři *Serenády* z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, které tedy patří ke zralým a pozdějším Volkmannovým dílům. Narozdíl od Brahmsa – ve Volkmannově tvorbě předcházely serenády dvě úspěšné symfonie d moll a B dur. První Symfonie d moll op. 44 zazněla po premiéře v Pešti (1863) též v Lipsku, Drážďanech, Brémách, Vídni a zejména Moskvě (1864). Díky peštským kontaktům s rodinou Ebnerovou – jmenovitě s příležitostnou zpěvačkou Ottilíí Ebnerovou se Volkmann seznámil s J. Brahsem. Pokud jde o jejich kontakty, utužily se společnými diskuzemi ve vídeňských kavárnách při Volkmannově pobytu ve Vídni na jaře 1867 (11. dubna 1867 koncert na vídeňské konzervatoři, v programu jeho Symfonie B dur), o dva roky později (1869) se často setkávali v Pešti při příležitosti Brahmsových koncertních produkcí. Později Volkmann vzpomínal na mnohé zábavné chvíle v Pešti, kdy spolu s přáteli (včetně Brahmsa) v hospodě zakládali jakýsi fiktivní spolek s přidělenými funkcemi a sepsanými protokoly⁴⁰³. Vzápětí Volkmann komponuje dvě *Serenády*, třetí vznikne o rok později. Nevíme s určitostí, zda Brahms ovlivnil Volkmana v komponování serenád. Víme však, že se stýkali a že Brahmsovy *Serenády* byly ve Vídni premiérovány v šedesátých letech.

První *Serenáda* C dur op. 62 byla poprvé provedena v Pešti roku 1869 (vydaná⁴⁰⁴ v roce 1869 tamtéž), *Serenáda* F dur č. 2 op. 63⁴⁰⁵ a *Serenáda* d moll op. 69 se sólovým violoncellem – obě zazněly poprvé v Hamburku (druhá *Serenáda* na jaře roku 1870, třetí v prosinci roku 1871). Druhou *Serenádu* (Př. 88 R. Vollkmann, *Serenade* F dur op. 62, takty 1–7 (Breitkopf & Härtel Leipzig) si oblíbil Petr Iljič Čajkovskij, který o deset let později přispěl též k tomuto žánru svou *Serenádou* C dur op. 48 (1880/81). Hans Volkmann uvedl:

⁴⁰² LUYKEN, Lorenz: *Robert Volkmann*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd. (L. Finscher), Personenteil, sv. 17, 2007, 211–213.

Autor se Volkmannovi věnoval podrobněji v: LUYKEN, Lorenz: *Am Rande – R. Volkmann in Budapest*, in: *Professionelle Musikausbildung und Internationalität*, vyd. L. Luyken/St. Weiss, Hannover 2006, s. 114–132.

⁴⁰³ VOLKMANN, HANS: *Robert Volkmann*, in: *Musiker–Biographien*. Sv. 33, Lipsko 1915, s. 64.

⁴⁰⁴ Informace o vydání *Serenády* C dur op. 62 u peštského vydavatele G. Heckenasta v prosinci 1869, viz *Hofmeister: Musikalisch-literarischer Monatsbericht* 1869, s. 200.

⁴⁰⁵ *Serenáda* F dur op. 63 byla vydaná u Breitkopf & Härtel v Lipsku.

...”Diese Serenade liebte Tschaikovsky besonders, er erwähnt sie in seiner Briefen und gedenkt dabei des ihm so “sympathischen Komponisten Volkmann”, der viel Einfachheit und natürliche Schönheit hat.⁴⁰⁶”

Allegro moderato

Př. 88 R. Volkmann, *Serenade* F dur op. 62, takty 1–7 (Breitkopf & Härtel Leipzig)

...“Among Volkmann's most original creations we must place the Serenatas for string-orchestra. Tschaikowsky mentions them in a letter to a woman friend: To-day I had much pleasure in playing some Serenatas by Volkmann. A sympathetic composer. He has much simplicity and natural beauty“⁴⁰⁷ ...

Volkmannovy *Serenády* a jeho mnohá jiná díla se v Čechách hrála (Praha, Brno⁴⁰⁸). V období sedmdesátých let 19. století, kdy mohly ovlivnit Dvořákovu tvorbu, zazněla první *Serenáda* C dur pro smyčcový orchestr op. 62 v Praze na koncertě pražské konzervatoře dne 10. března 1872, později v roce 1888 hrál Hanuš Wihan part solového violoncella ve třetí *Serenádě* d moll op. 69.⁴⁰⁹

V českém dobovém odborném tisku se objevovaly zprávy a překlady recenzí nových děl – první uvedení Volkmannovy třetí *Serenády* op. 69 v Pešti bylo podrobně popsáno na stránkách periodika Dalibor:

“Druhé číslo programu bylo co do výsledku korunou večera. Nová Volkmannova serenáda

⁴⁰⁶ VOLKMANN, HANS: *Robert Volkmann*, in: *Musiker–Biographien*. Sv. 33, Lipsko 1915, s. 66.

⁴⁰⁷ HERZFELD, von Viktor: *Robert Volkmann (1818-1883)*, *The Musical Quarterly* 1 (červen 1915), č. 3, s. 344.

⁴⁰⁸ Dne 20. prosince 1874 byla v Brně provedena Volkmannova *Serenáda* č. 1 op. 62, viz *Z Brna*. 20.

prosince 1874 koncert hudebního spolku, *Dalibor* 3 (2. ledna 1875), č. 1, s. 7.

⁴⁰⁹ Programy koncertů uloženy v Archivu pražské konzervatoře.

*pro cello s orchestrem (A-moll) není sice nejlepší skladbou skladatele toho; ale proto přece nasvědčuje, že je Volkmann v genu tomto neobyčejně šťasten. Na základě zlatého dna poesie Mendelsohnovy ještě více však Schumannovy vykouzlí Volkmann množství půvabných, hluboce procítěných melodií něžné formy, znějících brzy utajeným tonem jako písně milostné a hned zas ohnivě, plným proudem vroucnosti, a přece vždy v pevných mezích umělecké formy. Škoda, že Volkmann nedošel posud všeobecného uznání, jehož by v skutku zasluhoval.*⁴¹⁰

První *Serenáda* je koncipována jako jednověťá, ale jedná se fakticky o propojené čtyři věty, pátá je návratem první. Charakteristický tečkovaný rytmus úvodního tématu Maestoso alla Marcia (C dur) a typický pochodový ráz je vpleten do kontrapunktického přediva, následuje tichá část Un poco piu lento v $\frac{3}{4}$ rytmu, poté živější Allegro vivo v $\frac{2}{4}$ rytmu s až triviálním tématem v G dur, opět klidnější část Andante sostenuto v $\frac{3}{4}$ taktu v paralelní tónině e moll a závěrečný kontrapunkticky zpracovaný návrat úvodních tématu Maestoso alla Marcia.

Serenáda op. 63 začíná zcela jinak ve srovnání s první: v houpavém $\frac{3}{4}$ taktu Allegro Moderato přichází s klidnou náladou, kontrapunkt se tu objevuje ve středním dílu, kdy úvodní téma je jakoby zrcadlově otočeno. Kontrastní druhá věta je tedy rychlejší Molto vivace d moll/D dur v $\frac{3}{4}$ taktu. Třetí větu tvoří valčík Walzer. Allegretto moderato, který působí dojmem prostého popěvku (zejména úvodní téma vzestupného a sestupného rozloženého kvartsextakordu). *Serenádu* uzavírá s obdobně nekomplikovaným tématickým materiálem z rozloženého kvintakordu Marsch. Allegro marcato. Formálně by se jednotlivé věty daly přiřadit ke schématickým náčrtům ABA', popř. AA', jednotlivé věty i jejich integrované menší oddíly jsou velmi krátké. Jedná se o jakési orchestrální miniatury, které staví jednoduchá, krátká témata, jednoduché, krátké formy, jasný výraz a charakter jednotlivých vět.

Ve všech třech *Serenádách* lze v charakteristických rytmických a melodicko-harmonických prvcích vliv tzv. ungarismů⁴¹¹ po vzoru Brahmsových *Uherských tanců* (Př. 89 a Př. 90), některá místa připomínají Brahmsovy *Uherské tance*.

⁴¹⁰ *Z Pešti-Budína*. Dalibor 3 (13. února 1875), č. 7, s. 55–56.

⁴¹¹ hudba uherských Cikánů

Molto vivace

Př. 89 R. Volkmann, *Serenade* F dur, op. 63, 2. věta, takty 1–2

Marsch
Allegro marcato

Př. 90 R. Volkmann, *Serenade* F dur, op. 63, 4. věta, takty 1–3

Když uvážíme, odkdy se Brahms s Volkmannem přátelil a datum vzniku prvních dvou *Serenád* (přelom 60. a 70. let 19. století), lze spekulovat, že vlivy a inspirace mohly být u obou skladatelů vzájemně provázané.

VIII. 5 Salomon Jadassohn

Salomon Jadassohn (1831–1902) působil na lipské konzervatoři jako učitel klavíru a kompozice. Jeho dílo čítá přes 140 opusů zejména klavírních, písňových, sborových a orchestrálních skladeb. Zkomponoval celkem čtyři orchestrální serenády: *Serenáda* ve čtyřech kánonech pro orchestr č. 1, op. 42 (vydána 1872), *Serenáda* D dur pro orchestr č. 2, op. 46 (1875), *Serenáda* A dur pro orchestr č. 3, op. 47 (1876), *Serenáda* F dur pro orchestr č. 4, op. 73 (1884). Je též autorem serenád pro jiná obsazení než pro orchestr (klavír, komorní hudba).

V roce 1872 vznikla jeho první kanonická orchestrální *Serenáda* (vydaná u C. F. Peterse v roce 1875), o tři roky později 18. února 1875 sám Jadassohn řídil svou druhou *Serenádu* D dur op. 46 v lipském Gewandhausu. V roce 1876 vyšla v Lipsku (u firmy

Breitkopf & Härtel) Jadassohnova třetí *Serenáda* A dur op. 47. V otázce návaznosti na jiné vzory či autory se sluší připomenout, že v listopadu roku 1874 byla v Lipsku v *Gewandhausu* jako novinka uvedena Brahmsova první *Serenáda* D dur op. 11, tedy v období po Jadassohnově první *Serenádě* a před vznikem druhé *Serenády* D dur op. 46.⁴¹²

V souvislosti s českým hudebním životem a osobností A. Dvořáka je nutné uvést, že Jadassohnovy *Serenády* se v 70. letech 19. století objevily v programech pražských koncertů. Jednalo se o koncerty pražské konzervatoře, která měla své vazby na Lipsko, např. prostřednictvím čestného člena pražské konzervatoře Julia Rietze (působil třináct let na lipské konzervatoři, učil S. Jadassohna), hrály se skladby pedagogů lipské konzervatoře (S. Jadassohn, H. Zoppf), z lipského *Gewandhausu* přišel posílit pedagogický sbor pražské konzervatoře Josef Sládek (profesor kontrabasu). Dne 15. března 1874 zazněla na Žofíně za řízení Josefa Krejčího *Serenáda* ve čtyřech kánonech g moll op. 42.⁴¹³ Ještě zásadnějším je datum 23. prosince 1877, kdy byla jako novinka v koncertu pražské konzervatoře uvedena *Serenáda* D dur č. 2 op. 46.⁴¹⁴ Teoreticky se koncertu mohl účastnit i Dvořák, ač nemáme žádné doklady. V rámci tohoto koncertu se sólově předvedl profesor pražské konzervatoře, vynikající hobojista Arnošt König. O sedm dní později Dvořák navštívil ve Vídni koncert, kde slyšel Mozartovu *Serenádu* B dur K 361/370a a za čtyři dny po vídeňském koncertu začal skicovat svou dechovou *Serenádu* op. 44. Inspirace Mozartovou *Serenádou* je předmětem jiné kapitoly věnující se op.44 (VII. 5 Komparace třetích vět *Serenády pro dechové nástroje* op. 44 A. Dvořáka a *Serenády* B dur W. A. Mozarta K361 (370a)

Nelze však vyloučit, že skladatel slyšel též pražský koncert (zněla mj. Schubertova Symfonie C dur) včetně Jadassohnovy *Serenády*; s A. Königem se později přátelil a Dvořákova *Serenáda pro dechové nástroje* je s hobojistou A. Königem nerozlučně spjatá (viz kapitola V. 4. Pražské interpretační zázemí).

Serenády č. 1 a 2 (které Dvořák mohl hypoteticky poznat), mají majestátní, až obřadní krajní věty s názvuky na vojenské pochody. Srovnáme-li Dvořákův op. 22, úvodní mírná věta se zcela liší, ale Dvořákův opus 44 začíná starosvětským slavnostním pochodem. Zásadní rozdíl je však v obsazení obou Jadassohnových *Serenád*, jež je určeno pro celý orchestr. První

⁴¹² *Berichte. Leipzig*, Allgemeine Musikalische Zeitung 9 (1874), s. 763.

⁴¹³ Programy koncertů uloženy v Archivu pražské konzervatoře. Dále in: Neue Zeitschrift für Musik 51 (27. března 1874), č. 13, s. 134. Sólově se na koncertě prezentoval *Suitou pro orchestr* a housle Joachima Raffia Brahmsův přítel z jeho detmoldského působení, koncertní mistr, kapelník, skladatel, houslový pedagog Carl Bargheer.

⁴¹⁴ Programy koncertů uloženy v Archivu pražské konzervatoře.

Serenáda op. 42 je protkána kontrapunktem, ale přesto jednotlivé věty zachovávají svůj ráz odpovídající příslušnému názvu věty (*Menuetto*). Počet i charakter vět první Jadassohnovy *Serenády* se od Dvořákovy smyčcové serenády op. 22 příliš neliší, ačkoliv jednoznačné shody shledáváme spíše mezi *Serenádou* D dur č. 1 op. 9 Roberta Fuchse (viz dále). Tabulka barevně znázorňuje jediný významnější rozdíl v pořadí pomalé věty. Uvedení jiného třídobého tance na pozici druhé věty – menuetu (Jadassohn) či valčíku (Dvořák) – nepředstavuje odchylku, neboť z autografní partitury⁴¹⁵ Dvořákovy smyčcové serenády víme, že skladatel váhal mezi valčíkem a menuetem.

S. Jadassohn, <i>Serenade</i> č. 1 op. 42	A. Dvořák, <i>Serenáda</i> op. 22
1. Introduzione. Tempo moderato	1. Moderato
2. Menuetto	2. Tempo di Valse. Allegro con moto
3. Adagietto	3. Scherzo. Vivace
4. Intermezzo: Allegretto scherzando un poco vivo	4. Larghetto
5. Finale: Molto allegro e con brio	5. Finale. Allegro vivace

Tabulka 9

Obsáhlá recenze⁴¹⁶ první Jadassohnovy *Serenády* se objevila v souvislosti s vydáním skladby u C. F. Peterse. Recenzent se podrobně vyjádřil ke kontrapunktickému charakteru skladby, *Serenáda* podle něj hovoří kanonickým dialektem. Přesto jsou i místa, kde naopak kanon je spíše na papíře než ve skutečnosti. Za perlu díla považoval Adagietto (Př. 91), která mj. tematicky připomíná Adagio Brahmsovy *Serenády* A dur op. 16 (srovnej Př. 79 a Př. 81).

⁴¹⁵ Uložení Muzeum Antonína Dvořáka, inventární číslo S 76/1520.

⁴¹⁶ KRETZSCHMAR, Hermann: *Kritik*, Musikalische Wochenblatt 6 (1. ledna 1875), č. 1, s. 4.

Adagietto.

Flöten.

Oboen.

Clarinetten in A.

Fagotte.

Hörner in G.

Pauke in D.

Violine I.

Violine II.

Violen.

Violoncell I.

Violoncell II u. Contrabass.

Edition Peters.

5564

Př. 91 S. Jadassohn, *Serenade* op. 42, 3. věta, takty 1–8 (C. F. Peters [1879])

Recenzent *Prager Tagblatt* chválil druhou Jadassohnovu *Serenádu* op. 46, která v Praze zazněla na koncertě pražské konzervatoře, vymezil jej v rámci dobových hudebních směrů prostřednictvím (jistě nikoliv náhodou) hudebního kritika a estetika českého původu Eduarda Hanslicka. Narážky na novoněmeckou školu odpovídají tvrzení Vaillancourta⁴¹⁷, který považoval Brahmsovy *Serenády* za odpověď radikálním moderním směrům (viz kapitola II. 2. Hudební minulost v nové přítomnosti).

....„Die ausgeführte Serenade Nr. 2 aus dem Jahre 1875 verursacht dem Hörer wenig Kopffschmerzen, sie ist geschickt gearbeitet und hat eine glatte Form, dafür aber keine „interessanten Scheußlichkeiten“, wie Hanslick die Erfindungen der neudeutschen Schule zu nennen beliebt.“⁴¹⁸

⁴¹⁷ VAILLANCOURT, Michael: „Sinfonie—Serenade“ and the Politics of Genre, *The Journal of Musicology* 26, č. 3 (léto 2009), s. 379–403.

⁴¹⁸ „K“: *Erstes Concert des Prager Conservatoriums der Musik zum Vortheile des Professores Pensionfondes*. *Prager Tagblatt* (24. prosince 1877) č. 356 (příloha), s. 4.

Ve srovnání s oběma Dvořákovými *Serenádami* jsou tři Jadassohnovy *Serenády* se sedmdesátých let 19. století značně rozsáhlé, znějí v plném orchestrálním zvuku. Pokud jde o charakter díla, Jadassohn ponechává lyrické momenty jen pomalým větám (Adagietto první *Serenády* op. 42 připomíná pomalé vety L. v. Beethovena), ostatní, zvláště krajní věty mají slavnostní, monumentální charakter.

Introduzione.
Tempo moderato.

The musical score is for the introduction of a serenade by S. Jadassohn, op. 42, measures 1-4. The score is for a full orchestra and includes parts for Flöten, Oboen., Clarinetten in A, Fagotte, Hörner in G., Trompeten in G., Pauken in G.D., Violine I., Violine II., Violon., Violoncell I., and Violoncell II u. Contrabass. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. Dynamics range from *ff* to *mf*.

Pr. 92 S. Jadassohn, *Serenade* op. 42, 1. věta, takty 1–4 (C. F. Peters [1879])

Menuety jsou často dramatické a vyznívají podobně jako „pochodové“ věty, odlehčení přinášejí jen scherzové věty nebo části vět. Na rozdíl od *Serenád* skladatelů spjatých s Vídní zde chybí jistá umírněnost zvuku a rozměru skladeb, není zde sentiment a názvuky vídeňského valčíku (např. *Walzer* z Volkmannovy *Serenády* F dur č. 2 op. 63, nejpersvědčivější valčík má Čajkovského op. 48) a taneční hudby vůbec.

VIII. 6 Georg Henschel

Sir Georg Henschel (1850–1934), původně rodák z Wroclavi, absolvent lipské konzervatoře, působil jako klavírista, barytonista (zpíval part Hanse Sachse při premiéře *Mistrů pěvců norimberských* roce 1868) a dirigent v Německu, ale zejména v Anglii a Americe (první dirigent Boston Symphony Orchestra, později Royal Scottish National Orchestra). Přátelil se s J. Brahmssem, obdivoval ho a šířil jeho hudbu v Anglii (od 1876) i v Americe.⁴¹⁹ Jejich vzájemná korespondence dokládá, že Henschel Brahmsse do Anglie zval a snažil se ho pro Anglii, kterou považoval za svůj domov, nadchnout.⁴²⁰ V roce 1878 Henschel věnoval Brahmsovi písňovou sbírku *Serbische Liederspiel* op. 32.⁴²¹

Serenáda op. 23 (*Serenade für Streich-Orchester in Canonform*) vyšla v roce 1874 v lipském vydavatelství Breitkopf & Härtel. Víme o provedení této *Serenády* coby novinky v Pešti v roce 1874⁴²², recenzent hovořil o důkladném vzdělání a technické obratnosti. Sám skladatel ji později provedl v roce 1877 v Zürichu.⁴²³ Je čtyřvětá, začíná rozhodným pochodem, následuje pomalá část (*Andante*), dále *Scherzo* a konečně *Finale* překvapivě začínající patetickým *Adagiem* s chvějícím se tremolem středních hlasů, které vzápětí vyústí v radostné *Allegro* (Př. 93 G. Henschel, *Serenade* op. 23, 4. věta Adagio patetico – Allegro, takty 1–4 (Breitkopf & Härtel Lipsko [1874])).

⁴¹⁹ HENSCHEL, Georg Sir: *Musings and Memoires of a Musician*. New York 1919, s. 288–290; *Johannes Brahms: Life and Letters* (vybrala a komentovala Styra Avins; přeložili Styra Avins a Josef Eisinger), Oxford University Press, 1997, s. 587.

⁴²⁰ GEIRINGER, Karl: *Brahms and Henschel: Some hitherto unpublished letters*, *The Musical Times and Singing-class Circular*, sv. 79 (březen 1938), č. 1141, s. 173–174.

⁴²¹ vydáno u N. Simrocka, číslo plotny 8060. Pro jeden a více hlasů s doprovodem klavíru.

⁴²² *Z Pešti-Budína*, Dalibor 3 (9. ledna 1875), č. 2, s. 7.

⁴²³ *Zürich*, *Musikalische Wochenblatt* 8 (12. října 1877), č. 42, s. 567.

Adagio patetico.

Allegro.

Př. 93 G. Henschel, *Serenade* op. 23, 4. věta Adagio patetico – Allegro, takty 1–4 (Breitkopf & Härtel Lipsko [1874])

Jednotlivé věty nejsou rozměrné a mají většinou velmi jednoduchou formu (třídílnou formu s návratem prvního dílu – *Marcia*, *Scherzo*, *Finale*) nebo střídají dva související díly (*Andante*). Všechny věty jsou protkané imitační prací, přesto *Serenáda* nepůsobí komplikovaně, v tomto ohledu je jí blízko první *Serenáda* op. 42 Salomona Jadassohna vydaná o dva roky dříve (1872) než Henschelova. Vzhledem ke skutečnosti, že Henschel studoval lipskou konzervatoř a Jadassohn zde učil, jsou vzájemné shody možné.

VIII. 7 Robert Fuchs

...*Brahms ist seit zwanzig, Volkmann seit dreißig Jahren thätig – wo bleibt der Nachwuchs ? Wo circuliert ein neues frisches Blut ?....*⁴²⁴

Robert Fuchs (1847–1927) byl s Vídní spjatý takřka celý život (mimo studia v rodném Sulmtal a následně v Grazu), studoval zde na konzervatoři od roku 1865. V roce 1868 provedli vídeňští filharmonici dvě věty z jeho Symfonie h moll (absolventské dílo), která získala stříbrnou medaili konzervatoře. Právě první Serenáda op. 9, která zazněla poprvé v listopadu 1874 ve Vídni, mu přinesla velký úspěch. Roku 1882 získal Robert Fuchs cenu L.v. Beethovena za klavírní koncert h moll od *Die Gessellschaft der Musikfreunde*. Od sedmdesátých let působil jako dirigent zmíněné věhlasné vídeňské organizace, stal se profesorem vídeňské konzervatoře (učil tyto předměty: od roku 1874 – harmonie, od roku 1888 kontrapunkt, od roku 1895 skladba). Byl též varhaníkem piaristického chrámu, od roku 1905 dvorním varhaníkem⁴²⁵.

Výše citovaný výrok z fejetonu vídeňského kritika Eduarda Hanslicka se týká první Fuchsovy *Serenády*. Hanslick uvedl svůj fejeton zvoláním, kterým oslavuje Fuchse jako perspektivního skladatele nové generace.⁴²⁶ Konstatoval, že zde nenalézáme neobvyklý myšlenkový obsah či ohromující mistrovství a dílo je zajímavé, avšak bez umně sestrojených “zajímavostí”, ocenil harmonickou vynalézavost a rytmickou složku. Hanslick zde slyšel souznění se serenádovým cítěním (“*das dem Serenadenfühhl entspricht*”). Nedlouho po tomto Fuchsově úspěchu získal Antonín Dvořák ve Vídni stipendium s pomocí Eduarda Hanslicka a v březnu následujícího roku 1875 se osobně vypravil do Vídně. Dvořákova smyčcová *Serenáda* op. 22 vznikla na jaře 1875, tedy půl roku po premiéře Fuchsovy první *Serenády*. V rozvrhu, počtu, rozsahu a charakteristice jednotlivých vět tu lze u obou autorů shledat vazbu (viz kapitola VII. 3. Komparace *Serenády* E dur op. 22 A. Dvořáka a *Serenády* D dur op. 9 R. Fuchse).

Fuchs napsal ještě další čtyři *Serenády* (op. 14, op. 21, op. 51, op. 53), v literatuře se traduje, že Fuchs měl přezdívku “SerenadenFuchs/Serenaden Fox”. Čtvrtou *Serenádu* (op. 51)

⁴²⁴ HANSLICK, Eduard, *Feuilleton*. Neue Freie Presse (18. listopadu 1874), č. 3675, s. 1.

⁴²⁵ HARRANDT, Andrea: *Robert Fuchs*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd. (L. Finscher), Personenteil, sv. 7, 2002, s. 223–225.

⁴²⁶ viz oddíl III.

obdivoval Johannes Brahms. Pozoruhodné je již její obsazení, které svou zvukovou barevností odpovídá konotacím druhu: ke smyčcovému orchestru přidal Fuchs tři rohy.



Př. 94 R. Fuchs, *Serenade* op. 51, 4. věta, takty 1–4 (Josef Weinberger Lipsko 1892)

Od konce sedmdesátých let byli přátelé, Brahms často čtyřručně přehrával spolu s Fuchsem jeho nová díla⁴²⁷, R. Fuchs věnoval Brahmsovi své Trio pro klavír, housle a violoncello op. 22.⁴²⁸ Fuchsově tvorbě je vlastní lyrismus, taktéž kontrapunktická zdatnost, v jeho komorních i jiných dílech zejména pozdního období lze nalézt Brahmsův vliv. Fuchsovy serenády zachovávají tradiční koncept čtyř a pěti nevelkých vět (pod pojmem tradiční jsou míněny Mozartovy serenády), zpravidla s vřazenými menuetovými větami. Fuchs se sám vyznal k obdivu hudby F. Schuberta: k Schubertově mši G dur se vyjádřil jako k překrásné, naivní hudbě, které se nedá odolat⁴²⁹.

Fuchsovy *Serenády* se objevovaly na pražských podíích (první *Serenáda* zazněla na podzim roku 1875, druhá v roce 1880);⁴³⁰ též i v tisku.⁴³¹

⁴²⁷ PASCALL, Robert: *Robert Fuchs, 1847-1927.*, in: *The Musical Times*, seš. 118, č. 1608 (únor 1977), s. 115-117.

⁴²⁸ vydáno v Lipsku u Fr. Kistnera, číslo plotny 5150.

⁴²⁹ MAYR, Anton, *Erinnerungen an Robert Fuchs*, Graz 1934, s. 105.

⁴³⁰ V Karlíně se v neděli 9. května 1880 uskutečnil koncert ve prospěch spolku pro podporování chudých studujících, orchestr karlínských ochotníků řízený p. Janovým; *Dalibor* 2 (10. května 1880), č. 14, s. 110.

⁴³¹ „Z novinek roku letošního jmenujeme třetí (e moll) serenádu do R. Fuchse, kteráž provedena jest

VIII. 8 Petr Iljič Čajkovskij

Petr Iljič Čajkovskij (1843–1893) je autorem dvou orchestrálních serenád. První z nich – kratičkou, jednovětou *Serenádu* A dur (ČW 40) pro menší orchestr zkomponoval v roce 1872⁴³² k příležitosti oslavy svátku zakladatele moskevské konzervatoře Nikolaje Rubinstejna. O osm let později vznikla mnohem delší (první *Serenáda* A dur trvá ca 3 min, *Serenáda* C dur ca 30 min) čtyřvětá *Serenáda* C dur op. 48 pro smyčcový orchestr. Vznikla na podzim roku 1880, premiérována a vydána byla o rok později, dedikována příteli, violoncellistovi a inspektorovi Karlu Albrechtu. Zmínky o vzniku *Serenády*, o mozartovských inspiracích lze nalézt v korespondenci s přítelkyní a mecenáškou Naděždou von Meck⁴³³. Hudebnímu vydavateli Pjotrovi Jurgensovi se v dopise vyznal, jak má své dílo rád a těší se, až vyjde. Mozartovské inspirace potvrdil nedávno i Peter Feddersen, který zařadil *Serenádu* mezi další Čajkovského díla inspirovaná hudbou W. A. Mozarta.

*„Die Serenade ist eher ein Gegenstück zur Mozartiana-Orchestersuite (Nr. 4, eine von Čajkovskij zusammengestellte und instrumentierte Folge einzelner Mozartscher Klavier- und Chorkompositionen): eine Huldigung an der Stil des späteren 18. Jahrhunderts, wie Čajkovskij ihn vor allem am Beispiel des über alles geliebten Mozart studiert und sich in manchen Werken (z. B. in den Rokoko-Variationen op. 33), in Opern auch in bestimmter dramatischer Absicht (z. B. in Čerevički oder Pique Dame), zu eigen gemacht hatte.“*⁴³⁴

Pezzo in forma sonatina. Andante non troppo – Allegro moderato: začátek *Serenády* op. 48 (Andante non troppo) zní starobyle a mimo uvedení, slouží též rámování a scelení skladby. Stejným způsobem to učinil Dvořák v obou svých *Serenádách*: v závěru poslední věty se objeví úvod jako reminiscence a následuje návrat k hudebnímu dění finální věty – reminiscence tu slouží jako zastavení času a děje (jako árie v opeře) a finalizující návrat představuje kontrast s vrcholem kompozice a urychlením závěru. Valčík druhé věty Valse.

poprvé v posledním koncertě filharmonikův; dle úsudku kritiky zdejší jest to dílo mnohem slabší, než téhož autora serenáda první a druhá“. Viz *Z ciziny. Vídeň*, Dalibor 1 (20. ledna 1879), č. 3, s. 25.

⁴³² Thematic and Bibliographical Catalogue of P. I. Čajkovskij's Works (Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского) vyd. Polina Vaidman, Lyudmila Korabelnikova, Valentina Rubtsova, Moskva 2003, s. 40.

⁴³³ Dopis adresovaný Naděždě von Meck ze dne 5. září 1881, viz *P. I. Tschairowsky. Briefwechsel mit N. F. von Meck*, ed. Bowen, Catharine Drinker, Lipsko 1951, s. 371.

⁴³⁴ KOHLHASE, Thomas: *Die Streichserenaden von Dvořák und Čajkovskij*, in: Čajkovskij-Studien 2, Mainz 1996, s. 219.

Moderato. Tempo di Valse (Př. 95) je bytostnou esencí vídeňského valčíku (připomíná jiný slavný květinový valčík z baletu Louskáček).

II. VALSE

Moderato. Tempo di Valse. $\text{♩} = 69$
dolce e molto grazioso.

Př. 95 P. I. Čajkovskij, *Serenade* op. 48, 2. věta, takty 1–6 (Muzykalnyj sektor, Moskva 1926)

Následuje pomalá věta Elegia. Larghetto elegiaco, jejíž úvod je příbuzný s úvodem první věty a má tžž až antikvující nádech. Po tomto úvodu se rozvíjí širokodechá melodie ve velkém oblouku typická pro Čajkovského tvorbu. Poslední věta přináší příznaný motiv ruské lidové písně Finale (Tema russo). Andante – Allegro con spirito (Př. 95) – zní stylizovaná lidová melodie za příznavek prostřednictvím pizzicat (balalajky).

Allegro con spirito. (♩ = 144.)
senza sordini

Př. 96 P. I. Čajkovskij, *Serenade* op. 48, 4. věta, takty 1–8 (Muzykalnyj sektor, Moskva 1926)

Oživení hudebního materiálu národním koloritem je zde stejné jako např. ungarismy v *Serenádách* R. Volkmanna. Rovněž Dvořák v případě své druhé *Serenády* sahá k volné inspiraci moravskou lidovou písní (Děvče v háji), vtělil ji stejně jako později Čajkovskij do finální věty v podobě gradujícího, virtuózního úseku.

VIII. 9 Richard Strauss

Serenáda Es dur op. 7 Richarda Strausse vznikla v roce 1881 – přepis v autografní partitūře datuje práci na partitūře dnem 11. listopadu 1881.⁴³⁵ Dedikace je určena mnichovskému dvornímu kapelníkovi, intendantovi a Straussovu prvnímu učiteli hudební teorie Friedrichu Wilhelmu Meyerovi. *Serenáda* byla vydána již na podzim roku 1881 ve vydavatelství Josef Aibl Verlag a zalíbila se Hansi von Bulow, který ji zařadil do repertoáru věhlasného meiningenského orchestru. Dne 27. listopadu 1882 měla *Serenáda* op. 7 premiéru v Drážďanech. Mladý Richard Strauss podnikal v té době své první koncertní turné a několik dní strávil ve Vídni.⁴³⁶ Shodou okolností (ve vztahu k tématu práce) v rámci vídeňského pobytu navštívil 3. prosince 1882 koncert vídeňských filharmoniků, kteří mj. hráli Brahmsovu

⁴³⁵ údaje o partitūře viz Richard Strauss Quellen Verzeichniss v Richard-Strauss-Institut, <http://www.richard-strauss-institut.de/index.php3> [cit. dne 23. 5.2017]

⁴³⁶ Při tomto vídeňském pobytu se poznal s Hansem Richterem a Wilhelmem Jahnem, ale bohužel nezastihnul Eduarda Hanslicka a Ludwiga Speidela.

Serenádu D dur p. 11 a zarazilo ho syčení publika po Adagiu této skladby.⁴³⁷ Tuto zkušenost zaznamenal a kriticky komentoval jako důsledek rozštěpení vídeňského hudebního života na dvě nesmiřitelné frakce (Brahms-Bruckner) též vídeňský kritik Richard Wallaschek.⁴³⁸

Spojnice mezi Straussovou *Serenádou* op. 7 a Dvořákovým opusem 44 tvoří pouze doba vzniku a obsazení: Straussova *Serenáda* vznikla o tři roky později než Dvořákova a byla také určena skupině dechových nástrojů. *Serenády pro dechové nástroje* byly tehdy v naprosté menšině, v Praze v té době zazněla jen *Serenáda* F dur pro dechové nástroje pedagoga lipské konzervatoře, hudebního kritika a skladatele Hermanna Zoppfe (1826–1883).⁴³⁹ Straussova *Serenáda* je obsazena pro 13 dechových nástrojů, zásadní rozdíly s Dvořákovým opusem 44 jsou v obsazení fléten (u Dvořáka nejsou) a naopak absenci podpůrných smyčcových nástrojů (kontrabas a violoncello). Je zde shodně angažován kontrafagot alternovaný tubou (nahradit kontrafagot tubou radil Dvořákovi jeho nakladatel Simrock, ale Dvořák tuto možnost zamítl). *Serenáda* je jednovětým celkem, který začíná pomalým úvodem připomínajícím volné věty *Serenád* či *Divertiment* W. A. Mozarta.

VIII. 10 Edward Elgar

Zvláštní místo patří *Serenádě* e moll op. 20 anglického skladatele Edwarda Edgara (1857–1934), která vznikla mezi lety 1888/1892. Elgar vzpomenu, nakolik ho ovlivnila osobnost A. Dvořáka, pod jehož vedením nacvičoval a hrál při slavnostech v Birminghamu. Současná literatura reflektuje Elgarův zájem a inspirace v hudbě 18. století.⁴⁴⁰

„However he may have found the literature earlier eras, including the Greek and Latin classics, Elgar’s youthful interest in writers of earlier centuries – especially that of the previous one – resonated throughout his work. Has any other English composer since the death of Arne written so many minuets ? These minuets , along with a light sprinkling gavotte, appear through his career.“

⁴³⁷ SCHUH, Willi (přel. Mary Whittall): *Richard Strauss: A chronicle of the early years 1864–1898*. Cambridge University Press 1982.

⁴³⁸ MCCOLL, Sandra: *Richard Wallaschek: Vienna’s Most Uncomfortable Music Critic*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29 (červen 1998), č. 1, s. 41–73.

⁴³⁹ Koncert soukromého spolku ku podporování domácích chudých 25. dubna 1875, Žofín, řídil Josef Krejčí, hrál orchestr pražské konzervatoře, viz programy koncertů uloženy v Archivu pražské konzervatoře.

⁴⁴⁰ BYRON Adams: *Elgar and the Persistence Memory*, in: *Edward Elgar and his Word*, New Jersey 2007, s. 69.

Třívěťá *Serenáda* op. 20 určena smyčcovému orchestru s jednotlivými větami Allegro piacevole – Larghetto – Allegretto je umírněná v charakteru, rozměru, její převládající lyrický zpěv má místy antikvující nádech (Př. 97 op. 20, E. Elgar, Serenade op. 20, 1. věta, takty 1–4 (Breitkopf & Härtel London [1893]).

Allegro piacevole. $\text{♩} = 96.$

Př. 97 op. 20, E. Elgar, Serenade op. 20, 1. věta, takty 1–4 (Breitkopf & Härtel London [1893])

Byla prvně provedena dámským orchestrem the Worcester Ladies' Orchestral Class pod vedením skladatele v březnu roku 1892, vyšla (pravděpodobně v roce 1893) ve vydavatelství Breitkopf & Härtel. Podobný osud, pokud jde o anglickou premiéru, potkal i Dvořákovu smyčcovou *Serenádu* op. 22. Ve srovnání s Elgarem byl Dvořák již renomovaný skladatel, v Anglii dosáhl obrovského úspěchu. V Anglii sice byla poptávka po Dvořákových dílech a Dvořák nabízel obě *Serenády* k provedení, ale jeho návrhy nebyly vyslyšeny. Jitka Slavíková⁴⁴¹ poukázala na skutečnost, že Dvořák neznal striktní rozhodnutí ředitelů Filharmonické společnosti z 6. 11. 1886, jímž ředitelé dílo jednou pro vždy uznali za nevhodné pro filharmonické koncerty (více viz kapitola V. Antonín Dvořák: *Serenáda* E dur op. 22., V. 3. Recepcce).

⁴⁴¹ SLAVÍKOVÁ, Jitka: *Kontakty Antonína Dvořáka s Anglií*. Disertační práce. Praha 1989, s. 217.

VIII. 11 Josef Suk

Josef Suk přispěl k pojednávanému druhu smyčcovou *Serenádou* Es dur op. 6 v roce 1892. Vznikla ještě za studijních let na pražské konzervatoři, kde byl žákem A. Dvořáka a sám Dvořák údajně podnítil její vznik:

„Ku skládání Serenády inspiroval Suka Dvořák, který bystrým svým zrakem dobře vycítil, že Suk ubírá se, pokud se týče obsahu svých skladeb, poněkud jednostranným směrem. Bylť Sukovi vždy vlastním tragický pathos, hluboká vášeň, která se zvláště v jeho dramatické ouvertuře ve velké míře jeví. Vybídnutím ku kompozici Serenády chtěl Dvořák převést Sukův talent v jiné ovzduší. A zdařilo se mu to plnou měrou. Serenáda jeví velký kontrast proti všemu, co Suk před tím napsal. Je v každé její větě jakýsi klid, sebeovládání, ač ovšem neschází ani zde hluboký cit, který tak velice působí ve všech Sukových skladbách. – Serenáda obsahuje čtyři věty.“⁴⁴²

Impulz ke vzniku skladby ze strany svého učitele – A. Dvořáka potvrdil hudební kritik Emanuel Chvála, jemuž Suk skladbu věnoval (dedikace v tisku). Podle Chvály si měl mladý Suk na serenádě vyzkoušet úměrnost forem a ukázněnost v polyfonii. Citace koresponduje s našimi závěry a náhledy na druh orchestrální serenády v druhé třetině 19. století. Tyto závěry jsme prezentovali v úvodních kapitolách, v nichž jsme mj. chtěli vystihnout „podstatu“ a charakter tohoto hudebního druhu a vymezit jej vůči jiným.

...“více než kterákoliv jiná z předchozích poddává se vlivům učitelovým, dokonce jaksi okázale k nim se přiznávají. Dvořák přímo dal k ní podnět, doporučuje její skladbu jako cvik v úměrnosti forem a ukázněnosti čtyřhlasu, sám bděl nad jejím vývojem a těšil se z její zdatnosti. Vzorem přirozeně nejbližším byla jí smyčcová serenáda Dvořáková. Avšak vzor nespoutal invenci, v ní spíše nabádal k pozoru před závislostí, příbuzností myšlenkovou.“⁴⁴³

V dopise⁴⁴⁴ adresovaném Mojžířu Urbánkovi (patrně z roku 1905) z Vysoké přiložil patrně na dřívější žádost Urbánka svůj životopis a přehled skladeb. Suk zde uvedl, že se s dílem seznámil J. Brahms v Zürichu a byl z něj natolik nadšený, že jej doporučil Simrockovi. Dále jmenoval výčet míst, kde *Serenáda* zazněla. Brahmsovy odpovědi na

⁴⁴² (ω), *Feuilleton*, Dalibor 16 (23. prosince 1893), č. 7, 50–52.

⁴⁴³ CHVÁLA Emanuel: *Z mých pamětí hudebních. Vzpomínky na hudebníky. IV Čeští modernisté*, s. 19–20, rkp., uloženo v Českém muzeu hudby, signatura G 6470.

⁴⁴⁴ *Josef Suk. Dopisy. O životě hudebním i lidském*, ed. J. Vojtěšková, Praha 2005, s. 55, dopis č. 40.

Simrockovy dopisy jsou bohužel nezvěstné.⁴⁴⁵ *Serenáda* skutečně vyšla v roce 1896 v hudebním vydavatelství N. Simrocka a zazněla kromě tuzemských premiér (Tábor 1893, Praha 1894) na mnoha prestižních místech: Berlín, Lipsko, Vídeň a Paříž. K *Serenádě* se Suk vrátil ještě v roce 1912, kdy pozměnil šest taktů třetí věty v souvislosti s plánovaným provedením skladby ve Vídni (spravil o tom v dopise Oskara Nedbala, který chtěl *Serenádu* uvést).⁴⁴⁶

Podobnost Sukovy *Serenády* s Dvořákovou smyčcovou *Serenádou* op. 22 je zjevná, ze všech jmenovaných *Serenád* je jí nejbližší (Př. 98).

I. JOSEF SUK, op. 6
(1874–1935)

Andante con moto (♩ = 75)

Violino I. *p* *tranquillo*

Violino II. *p*

Viola *p*

Violoncello *p* *pizz.*

Contrabasso *p* *pizz.*

Př. 98 J. Suk, *Serenáda* op. 6, 1. věta, takty 1–4 (SNKLH Praha 1959)

Prozrazuje ji už začátek první věty (*Andante con moto*) s repetovanými osminami v partu viol a druhých houslí (u Dvořáka pouze violy), čtvrtá věta (*Allegro giocoso, am non troppo*) motorickým pohybem osmin v repetovaném intervalu sekund, obecně výrazné zapojení violoncell (i dělených v tříhlas) v melodickém dění, zarámování celé *Serenády* reminiscencí první věty ve větě poslední těsně před závěrem jako nádech k závěrečné „tečce“. Druhá věta (*Allegro ma non troppo e grazioso*) osciluje mezi valčíkem menuetem se zřetelnými názvuky stylizovaného *Furiantu* (Smetana *České tance* či Dvořákovy *Furianty*). Sukova *Serenáda* je narozdíl od Dvořáka poněkud jednobarevná ve své náladě – převládá Sukova typická a nezaměnitelná lyrika. V oblasti harmonie je Suk barvitější mnohými alteracemi (u Dvořáka též, ale střídměji využíváno). Suk navazuje na Dvořákův opus 22 a

⁴⁴⁵ STEPHENSON, Kurt: *Johannes Brahms und Fritz Simrock. Weg einer Freundschaft*. Hamburg 1961.

⁴⁴⁶ *Josef Suk. Tematický katalog skladeb. Thematic Catalogue of the Works*, ed. Zdeněk Nouza – Miroslav Nový, Praha 2005, s. 64.

posouvá ještě dál individuální propracování jednotlivých hlasů, zapojuje četné sólové vstupy (viz začátek třetí věty Adagio), dělené party, plně využívá vysokých poloh houslí a vůbec možností smyčcových nástrojů vůbec. V ohledu barev a možností smyčcových nástrojů je tato *Serenáda* nejvíce propracovaná ze všech doposud jmenovaných, s náročností, jakou klademe na smyčcový kvartet (Sukovy zkušenosti jako špičkového kvartetního hráče, ač v počátku jeho kariéry, jsou zjevné). Pokud jde o žánr jako takový, Sukova lyrika připomíná jeho drobné lyrické klavírní kusy. Jakékoliv historické vazby k předchozím epochám tu nejsou patrné. Její čtyřvěté schéma, názvy a rozměry jednotlivých vět ji však ukotvují v žánru orchestrální serenády 2. poloviny 19. století, jedná o svébytné, jedinečné a nadprůměrné dílo v rámci tohoto žánru.

VIII. 12 Vítězslav Novák

Podobně jako Suk i Novák složil svou první *Serenádu* F dur op. 9 pod vlivem svého učitele A. Dvořáka. K motivaci skladby a společným studijními létům spolu s Josefem Sukem se Novák vyjádřil ve své autobiografii. Novák vzpomenu náladu, která se vážala k *Serenádám* oběma mladých skladatelů a potvrdil tak přetrvávající pouto tohoto hudebního druhu k určité náladě či atmosféře.

„Nevím věru co vzniklo dříve, zda Sukova “Píseň lásky”, nebo mé “Amoroso”. Jisto je však, že jejich původ má stejný důvod. Ze stejné nálady vznikly také naše “Serenády”, Sukova smyčcová a moje pro malý orchestr. Suk o ní pracoval právě tou dobou, já po prázdninách téhož roku.“⁴⁴⁷

...“Školního roku 1894–1895 instrumentoval jsem svoji “Serenádu” pohostinsky v Bendlově třídě, kde tento zastupoval nepřítomného Dvořáka. Byl úplným jeho opakem, příliš vlídný, takže mi vlastně vůbec nic neopravil. “Serenádu” pak potkalo dvoje štěstí: Byla na podzim provedena Kovařovicovem na Národopisné výstavě a dostala státní stipendium.“⁴⁴⁸

Později se Novák opět vrátil k hudebnímu druhu serenády a zkomponoval *Serenádu* D dur op. 36, která byla premiérována v Praze v roce 1906 (Př. 99). Její obsazení tvoří skupina

⁴⁴⁷ NOVÁK, Vítězslav: *O sobě a o jiných*, J. R. Vilímek, Praha 1946, s. 52.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, s. 75.

dřev a smyčců obohacená o čtyři lesní rohy, dva pozouny a harfu. (Pozouny zazní až ve čtvrté větě).

Andante tranquillo (♩=66)

Flauti

Oboi

Clarineti in $\left[\begin{array}{l} A \\ B\flat \end{array} \right]$

Fagotti

Corni in $\left[\begin{array}{l} F \\ F\sharp \end{array} \right]$

Arpa

Andante tranquillo (♩=66)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Př. 99 V. Novák, *Serenáda* op. 36, 1. věta, takty 1–4 (tisk Universal Edition Vídeň 1913)

„Tato Serenada zaujímá v mém orchestrálním díle postavení zcela izolované. Je mnohem koncisnější než její starší jmenovkyně z *F dur*, s charakteristikou svých vět úplně odlišnou. Lyrismus té první je mladistvě horoucí, té druhé rafinovaně galantní. Nejvíce podrobností je v obou volných větách vřele rozezpívaných. Nejvíce kontrastu je ve větách vstupních, kde proti široce traktované sonátové formě první stojí monothematické preludium druhé serenády. Pro své krajní věty bývá nazývána ironickou, což připouštím. Preludium,

*důsledně vedené v kvintách, je žertík, dokazující, že tyto proskribované intervaly mohou znít docela pěkně. Náladu té věty by asi nejlépe vystihl název “Procházka za letního večera.”*⁴⁴⁹

Tato *Serenáda* má čtyři věty a pozoruhodné jsou vnitřní věty, neboť nesou názvy Serenata: Allegro giusto a Notturmo: Lento amoroso. Přijetí Novákovy *Serenády* ve Vídni (1914, 1917) bylo vcelku příznivé, recenzenti se shodli v obdivu ke kompozičně technickému mistrovství a modernosti nikoliv za každou cenu.⁴⁵⁰

Serenáda F dur je čtyřvětá, určena pro malý orchestr (skupina dřev, čtyři rohy a smyčce). Úvod první věty (Allegro non troppo) zahajuje široce se klenoucí melodie, která postupuje od nízké po nejvyšší polohu skupin houslí nad synkopickými příznávkami horek. Tematický materiál věty vychází z úvodního tématu. Novák hojně užívá imitační práce, celý střední díl přímo tvoří fugato. Následuje návrat první části s velkým dozpěvem flétny v závěru. (tedy třídílná forma). Druhá věta (Allegretto) zachovává třídobý rytmus, krajní díly připomínají rozvernou mazurku, střední díl vede hutná, táhlá melodie. Třetí pomalá věta (Lento) začíná temným unisonem (včetně intervalu tritonu) violoncell a kontrabasů a charakteristika je pro ni všudypřítomná chromatika. Střední díl (Allegretto grazioso) uvede větu v pohyb trylkovým motivkem šestnáctin – charakterem a motivicky připomíná tento úsek Trio z druhé věty Dvořákovy *Serenády* op. 44. Poslední věta začíná opět pomalým, tichým úvodem, který vzápětí střídá ála hudba *Scherzo* (Allegro vivace). Jako Dvořák obě *Serenády* a jako Suk využívá Novák stejně návratu první části před koncem věty jako reminiscence a zpomalení závěru. Na rozdíl od Dvořáka i Suka je Novákův „návrat“ mnohem delší.

VIII. 13 Závěr

Vybrané kapitoly měly zprostředkovat vhled do hudebního druhu serenády v druhé třetině devatenáctém století. Klíčovým zjevem je osobnost J. Brahmsa, proto jsou jeho dvě *Serenády* pojednány na úvod. Jsou důležité pro pochopení – nadneseně řečeno – „znovuzkříšení“ tohoto hudebního druhu. Zejména datum jejich vzniku – rok 1859 – je doba,

⁴⁴⁹ Tamtéž, s. 145.

⁴⁵⁰ KŘUPKOVÁ, Lenka: *Ohlasy na Novákova díla ve Vídni a Berlíně v období do roku 1918*. In: Acta musicologica. Revue pro hudební vědu. 3/2005.

kdy vzniknul prostor pro nové druhy a žánry (symfonická báseň).⁴⁵¹ Mladý Brahms v souladu se svou filosofií a deklarováním postojem k tehdejšímu vývoji německé hudební tvorby vnesl na scénu orchestrální serenádu. V nich se pojila tradice „starého“ v podobě orchestrální serenády 18. století a „nového“ uchopení tohoto druhu J. Brahmem. Brahmsovy *Serenády* byly a jsou mnohdy považovány za studijní díla na cestě k symfonii, neboť je skutečností, že se tomuto druhu ve svém životě dál nevěnoval. Přesto je tento pohled velmi zúžený a nepřesný, jak vyplynulo z předchozího textu (vědomé vazby na hudbu osmnáctého století) a z nedávno publikované literatury. I v případě A. Dvořáka, R. Strausse, J. Suka byly jejich *Serenády* ranými kompozicemi, které neměly další nástupce. Orchestrální serenáda však „žila“ svým životem a nejlépe tam, kde konotace tohoto druhu dobře zapadaly – staré dobré časy ve Vídni a odraz metropole v ostatních rakousko-uherských metropolích (Budapešť, Praha). Rovněž v Lipsku mělo v osobnostech S. Jadassohna a částečně G. Henschela (jeho *Serenáda* vznikla záhy po studiích v Lipsku) své zástupce, stejně jako i v Rusku a později v Anglii.

Z výčtu vybraných skladeb vyplynula jejich rozmanitost a rozdílné pojetí. Z konceptu původních *Serenád* předcházejícího století byla zachována vícevětost a snaha o následování původního významu pojmu „serenáda“ s jejím typickým oddechovým charakterem na pomezí náročné a zábavné hudby. Pokud jde o rozměr a rozsah skladeb, zde se situace liší včetně orchestrace: některé *Serenády* jsou rozsáhlejší a využívají všech zvukových barev orchestru (Brahms, op. 11, Jadassohnovy *Serenády*), další skupina jsou *Serenády* pro smyčcový orchestr (Fuchse, Suk, Elgar) a zcela malá skupina *Serenád* pro dechové nástroje (Strauss). Často se objevují pastorální tóny (dvojice horen apod.), nekomplikovaná polyfonie. Většina *Serenád* začíná umírněně bez velkých melodických, rytmických, dynamických vzmachů a změn nálad. Nalezneme však i pochodové úvodní věty. Zdánlivě kontrastní a protikladné úvody mají své zázemí v historii druhu: mírné úvody evokují poetickou stránku podvečerních hudebních dostaveníček, pochodové úvody odkazují k dechovým divertimentům s tradičně tečkovaným rytmem.

⁴⁵¹ Carl Dahlhaus období označil polovinu století jako *eine tote Zeit*, dnes je tento názor překonaný. Viz DAHLHAUS, Carl (ed. Hermann. Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen, Tobias Pleblich): *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Gesammelte Schriften, sv. 5, Laaber 2003, s. 259–260.

IX. Hudební druhy příbuzné serenádám: *Suity a Nokturna v Dvořákově díle*

IX. 1 *Tři Nokturna B 31 a Nokturno op. 40 B 47*

V sedmdesátých letech 19. století Dvořák po počátečních pokusech⁴⁵² zkomponoval blízký druh serenádě – nokturno (*Tři Nokturna B 31*). Jedno z nich – *Nokturno Májová noc* bylo s úspěchem provedeno dne 30. března 1873 na Žofině (řídil Ludvík Slánský):

„Dvořákova nově provedená skladba „Májové nokturno“ (č. II.) jest na nejvyšš zajímavější práce, ceny bez odporu znamenité a kdyby ji byl orchestr sehrál dle přání a pokynutí skladatelových, mohl býti dojem na posluchačstvo mnohem velkolepější. Již pouhý nápis „Májová noc“ mohl jednotlivcům z orchestru – zvláště „plechům“ – býti vhodným poučením, že tu hráti si mají pouze s jemnými vánky, tudíž že musejí vybrati ty nejjemnější, nejlahodnější tony ze svého skladu a ne že ostrými zvuky protrhávati smí bez milosti něžnou tkaninu smyčcového kvartetu.

Vzdor všelijakým nesrovnalostem v provedení, jež ostatně mohl pan kapelník odstraniti pečlivějším nastudováním- a ne pouhým „přehráním“- novinky té, došla skladba Dvořákova úspěchu tak skvělého, že animované obecenstvo za bouřné pochvaly skladatele volalo.“⁴⁵³

Přednosti a zejména instrumentační kvality jmenovaných *Třech nokturen B 31* byly vyzdvíženy ještě následujícího roku v tomtéž hudebním periodiku se slovy o fantastické a originální instrumentaci.⁴⁵⁴

Mnohem větší životnost na koncertních podiích a v počtu vydání mělo *Nokturno op. 40*, které Dvořák sám upravil do několika instrumentálních verzí a uplatnil v rámci různých hudebních druhů.⁴⁵⁵ Původně bylo součástí *Smyčcového kvartetu e moll B 19*, *Smyčcového kvintetu G dur op. 77* a posléze fungovalo úspěšně jako samostatná skladba pro smyčcový

⁴⁵³ Zprávy z Prahy a venkova, Dalibor I, (14. dubna 1873), č. 14, 112–113.

⁴⁵⁴ Dalibor 2, (5. prosince 1874), č. 49, s. 389.

⁴⁵⁵ KVASNIČKOVÁ (provd. KOLÁTOROVÁ) Petra: *Antonín Dvořák's Nocturne in B major op. 40: Genesis of the Work and its Influence on Editing Solutions*, in: *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception. Proceedings of the International Musicological Conference Prague, September 8–11, 2004* (ed. J. Gabrielová, J. Kachlík), Prague 2007, s. 277–284.

orchestr (dále v úpravě pro sólové housle a klavír). *Nocturno* op. 40 s přednesovým a tempovým označením *Andante religioso* je na první poslech odlišné od jiných Dvořákových děl. Analyticky se mu věnoval již Hartmut Schick⁴⁵⁶, který upozornil na nekonečnou melodii nad prodlevou v podobě varhanního pedálu. Podobnost druhu i funkce žánru v rámci koncertního programu se projevovala tím, že *Nocturno* op. 40 znělo při podobných příležitostech nebo spolu se smyčcovou *Serenádou*. Ačkoliv se uvádí jako premiéra *Nocturna* op. 40 v obsazení pro smyčcový orchestr rok 1883 (viz následující citace z koncertu 6. ledna 1883), ve výčtu Dvořákových děl provedených lázeňským orchestrem barona Derviese v Nizze (sbormistrem byl tehdy Dvořákův přítel Karel Bendl) se vyskytuje blíže nespecifikované „Notturmo“.⁴⁵⁷ Jak *Serenáda* i *Nocturno* jistě žánrově zapadaly do lázeňských produkcí, je tedy možné, že poprvé zaznělo již v Nizze v roce 1880.

“Druhá, také řízením Dvořákovým provedená skladba jeho byla novinka „Nocturno“ pro smyčcový orchestr, výňatek to z dosud nevydaného smyčcového kvinteta. Které péro troufalo by si vylíčiti dojem, jež vykouzlití musí tento luzný hudební sen, tato zvučící báseň v každé jemnější duši již prvními svými takty? Tak skrovnými prostředky takřka vyčarovat takovouto absolutní krásu dovedli leda mistři, jakých jen málo rodívá jedině století. Asi po 10 minut zní tu v tajemném, sardinami přidušeném pianissimu jediný nonový akord na prodlevě fis v basse, a přece ani stopy po žádné unavující jednotvárnosti, tak zajímavé jest vedení ostatních hlasů. A což ono místo, kde začíná si posléze bass směleji vykračovati se synkopickým průvodem středních hlasů ! Zkrátka, jsou-li i ostatní věty kvinteta tak krásné, náleží ono k perlám, jakéž zaleskly se od časů Beethovenových snad jen pod rukou Schumannovou nebo Chopinovou. Jaká to hluboká, zvláštní řekněme dvořákovská melancholie ! Obecenstvo naslouchalo takřka nedychajíc a vyžádalo si opakování.“⁴⁵⁸

Uvedený výňatek z recenze míří nejen ke specifickému hudebnímu druhu příbuznému serenádě, ale je velmi blízko fenoménu klasického Adagia či přeneseně pomalým větám předchozího století (viz kapitola III. 4 Odkaz klasického Adagia v pomalých větách dobových *Serenád*).

„A nocturno, vyňaté za smyčcového kvintetu, má se smyčcovou serenádou největší příbuznost. Zde opojné krásy jarní noci, v sladkých citech probdělé, se odrážejí ve dvou

⁴⁵⁶ SCHICK, Hartmut: *Studien zu Dvořáks Streichquartetten*, Laaber 1990.

⁴⁵⁷ L. K: *Z Nizy*, Dalibor 2, (1880), č. 8, s. 60.

⁴⁵⁸ „ř“, *Dramatické umění a hudba, Koncert Broulíkův*, *Národní Listy* 23 (9. 1. 1883), č. 7. s. 4.

*z hloubi duše dlouze vydychujících myšlenkách hudebních, jemně kontrastujících, a závojem měsíčního světla zastřený obraz přes všechnu mírnost barev a zdrženlivost v rysech ani na okamžik nepřestává pozorovatele poutati a unášeti.*⁴⁵⁹

Recenze koncertu z cyklu tzv. Populárních koncertů opěvuje poetickým způsobem *Nokturno* op. 40 i *Serenádu* E dur op. 22 a výslovně zmiňuje jejich příbuznost. Oba druhy byly spolu zařazeny na program, který bychom jinak mohli označit jako historický koncert (Palestrina, Bach, Händel).

IX. 2 Česká suita op. 39 B 93

Suita op. 39 B 93 vznikla v březnu či spíše dubnu 1879. Lze uvažovat, že její vznik ovlivnil předcházející enormní úspěch premiér obou Dvořákových *Serenád*⁴⁶⁰. Dochovaná skica⁴⁶¹, která byla s velkou pravděpodobností první kompoziční fází *České suity* op. 39, byla datovaná 4. březnem 1879 a měla se původně nazývat „Serenáda“. Impulsem ke vzniku byla poptávka po českých hudebních novinkách pro svatojanské akademie: v roce 1879 byla skladba premiérována v rámci svatojanské akademie, název „Česká suita“, pod kterým byla uvedena v recenzích premiéry, tedy patrně souvisel se svatojanským koncertem. Při dalších provedeních byla již skladba uváděna tak, jak stálo v autografu a posléze i v prvním tisku (Schlesinger 1881): *Suita*. Podrobný rozbor s incipity skladby podal V. J. Novotný v časopisu Dalibor. Spolu s Nerudou v *Národních listech* obdobně charakterizovali dílo i skladatele. Podle Nerudy Dvořák nejlépe pochopil B. Smetanu a zejména v instrumentálním oboru je schopen napsat jakoukoliv formu: „že si hraje s různými formami hudebními jako s měkkým voskem: vše z nich udělá, cokoli mu libo.“⁴⁶² Dále Neruda komentoval Dvořákovu píli. Obdobně jako Novotný přiřknul skladbě „čistě poetický dojem“⁴⁶³ spojuje i Neruda *Suitu* s „dojemně poetickým rázem“. Novotný uvedl *Suitu* tvrzením, že Dvořák stejně jako Smetana dosáhl již svého vlastního slohu. *Česká suita* je pozoruhodná podle Novotného hlavně tím, že tak nepatrnými prostředky (malý orchestr, jednoduchost, skromnost) dosáhl skladatel takové

⁴⁵⁹ *Z koncertní síně*. Dalibor 9, (23. dubna 1887), s. 133.

⁴⁶⁰ *Serenáda* pro smyčce, op. 22, zazněla v Praze poprvé dne 10. prosince 1876. Vzápětí si ji pro první *Slovanský koncert* (17. března 1877) vyžádal V. V. Zelený. *Serenáda*, op. 44, byla úspěšně provedena a přijata 17. listopadu 1878 v rámci Dvořákova samostatného koncertu.

⁴⁶¹ B 403, uložení Muzeum Antonína Dvořáka inventární číslo S76/1528.

⁴⁶² J. N. [Jan NERUDA]: *Akademie*, *Národní Listy* 19 (18. května 1879), č. 118, s. 3.

⁴⁶³ „N“ [Václav JUDA NOVOTNÝ]: *Velká akademie pořádaná spolkem českých žurnalistů v den slavnosti svatojanské*, Dalibor 1 (20. května 1879), č. 15, s. 117.

působivosti. První věta *České suity* op. 39 (*Preludium*) je svým pastorálním tónem velmi blízká první větě Brahmsovy *Serenády* D dur op. 11 – mnohem více než obě Dvořákovy *Serenády*. Tónina D dur, „dudácká“ kvinta v basech a spřízněná pastýřská melodika. Přesto věty obou skladatelů vyznívají odlišně. Vysvětlení spočívá v naprosto rozdílné instrumentaci: u Brahmsa nad smyčcovým doprovodem s basy přednáší melodii lesní roh a následně další nástroje (klarinet atd.). Dvořák využil obdobného instrumentáře, ale zcela jinak. Basovou linii spočívající ve střídání dvou tónů hrají fagoty v oktávách zdvojené violoncelly a celek proznívá prostupující prodleva kvinty zdvojená v oktávě hornách in D, zatímco melodii vede skupina prvních houslí s hoboji.

První tři zmíněné skladby (dvě *Serenády* a *Suita*) spadají do sedmdesátých let 19. století, kdy se Antonín Dvořák etabloval v českém a záhy poté i v německém hudebním prostředí jako perspektivní mladý skladatel, zatímco *Suita* A dur op. 98 vznikla na sklonku autorova amerického období v roce 1894 nejprve v klavírní verzi (B 184) a v roce 1895 ve verzi pro orchestr (B 190). Z roku 1893 se dochovala skica *Suity* d moll (B 422), v níž skladatel plánoval čtyři věty (Allegro, Adagio, Scherzo. Presto a poslední náčrt neměl bez označení). Incipit druhé věty se shoduje s druhou větou *Sonatiny* op. 100.

S tehdejší provozovací praxí a následně s recepcí úzce souvisí vydání uvedených děl za života autora. *Serenáda* d moll op. 44 a *Suita* A dur op. 98 byly vydány u Dvořákova výhradního berlínského vydavatele F. Simrocka. Smyčcová *Serenáda* op. 22 vyšla nejprve v čtyřruční klavírní verzi u českého vydavatele E. Starého, poté i v orchestrální verzi v berlínském hudebním vydavatelství Bote & Bock a *Česká suita* op. 39 u vydavatele Schlesingera v Lipsku. Jistá rozdílnost a rozmanitost se netýká právě jen výše jmenovaného výčtu vydavatelů nebo odlišné instrumentace děl, ale i jejich recepce. Patrně nejvíc se od *Serenád* a *Suity* ze sedmdesátých děl odštěpuje *Suita* A dur op. 98. Jí je věnována předposlední kapitola této práce (IX. 3 *Suita* A dur op. 98 B 190 jako završení příbuzného hudebního druhu v Dvořákově zralém díle).

Z recenzí obou *Suit* (op. 39, op. 98b) je zřejmé, že i v případě hudebního druhu *suity* se objevovaly v recenzích podobné postřehy komentující poetický ráz, jednoduchost. *Serenády*, *nokturna* i *suity* v Dvořákově tvorbě si byly blízké svým kompozičním slohem, obsazením a třeba i společnou skladatelovou úvahou, který z těchto druhů zvolit (*Česká suita* op. 39 měla být původně *Serenádou*). Již v druhé, dechové *serenádě* krystalizovaly inspirace lidovými písněmi (viz kapitola), krátce po této *Serenádě* Dvořák zkomponoval *Slovenské*

tance op. 46. *Česká suita* op. 39 s uvedenými názvy českých tanců dokonale zapadala do programů svatojanských koncertů, jež pořádal Spolek českých žurnalistů v čele s Janem Nerudou a jejichž cílem bylo podnítit vznik českých hudebních novinek a realizovat je koncertně. Zapadala rovněž do vnější poptávky po obdobných dílech, jakými byly *Uherské tance* J. Brahmsa. Pozdní *Suita* A dur op. 98b byla vědomým návratem k tomuto hudebnímu druhu a k navázání na linii ušlechtilé jednoduchosti.

M. Zapletal v nedávno obhájené disertační práci⁴⁶⁴ věnoval celý oddíl⁴⁶⁵ Janáčkovým raným kompozicím pro smyčce, jimiž byly *Suita* (1877) a *Idylla* (1878). Autor shromáždil a interpretoval dobové kritiky k těmto dílům a shledal podobnosti s recenzemi prvního brněnského uvedení Dvořákovy *Serenády* op. 22 v dubnu roku 1877. Zhodnotil literaturu včetně Helfertových názorů a trefně poukázal na hrubé zjednodušení Helfertova dichotomického pohledu na tehdejší hudební vývoj (pokrok versus zpátečnictví). Helfertův výrok⁴⁶⁶, že suity (a jim příbuzné hudební druhy) nepatřily k tehdejším běžným formám, popírá i celá naše práce. Obě Janáčkova díla mají společného autora brněnských recenzí,⁴⁶⁷ jímž byl dirigent, skladatel, hudební kritik, pedagog a především Janáčkův přítel Berthold Žalud (1856–1886), Dvořákovu *Serenádu* op. 22 obdobným způsobem a ve stejném „tónu“ vylíčil pravděpodobně Josef Illner.⁴⁶⁸ Zapletal zevrubně rozebral Žaludovy recenze plné básnických paralel a obrazů a vynikajícím způsobem je dal do souvislosti s dobovou českou literaturou: obrazy prostředkované čtenáři Žaludem mají své kořeny v celé škále od průměrné až podprůměrné beletrie po nejvyšší kvality Máchovy poezie. Pokud jde o poetické komentáře, shledáme tedy v recenzích Janáčkových raných děl paralely s Hanslickovými recenzemi Brahmsových *Serenád* včetně dalších zde jmenovaných děl a kritiků a v tomto ohledu jsme došli stejných závěrů. Lze polemizovat s termínem „programní“, protože nám sugeruje specifický proud v hudebním vývoji reprezentovaný F. Lisztem a jeho symfonickou básní.⁴⁶⁹ Vzpomeňme též Janáčkovy názory na hudební formy:

⁴⁶⁴ ZAPLETAL, Miloš: *Vybrané problémy janáčkovské recepce*. Disertační práce, Masarykova univerzita Brno 2017.

⁴⁶⁵ Oddíl IV „Recepce a programní charakter Janáčkových suitových skladeb ze sedmdesátých let 19. století“

⁴⁶⁶ HELFERT, Vladimír: *Leoš Janáček: obraz životního a uměleckého boje*, Brno 1939, s. 342.

⁴⁶⁷ [ŽALUD, Berthold]: *Třetí letošní koncert „Besedy Brněnské. Moravská orlice* 15, (6. prosince 1877), č. 279, s. 1; *Nedělní koncert „Besedy Brněnské“*. *Moravská orlice* 16, (17. prosince 1878), č. 290, s. 2.

⁴⁶⁸ –I [ILLNER, Josef?]: *První letošní „Beseda“*, *Moravská orlice* 15, (25. dubna 1877), č. 94, s. 1.

⁴⁶⁹ Liszt vstupuje novým druhem symfonické básně do dějin žánru symfonie, která od dob vídeňského klasicismu a zejména od dob Beethovena byla ztělesněním estetického sdělení prostřednictvím tónu, byla tedy jakousi němou řečí („sprachlosen Sprache“), jenž může nastínit nevyslovitelné („Unaussprechliche“). Liszt posunuje módní pojem „poetický“ do roviny poetického obsahu, který má skladatele literárně „zastoupit“ a posluchače vést. Liszt se snaží učinit symfonickou hudbu básní – ona z pojmu inspirovaná bezpojmovost

„A což absolutní hudby nemá své poesie ? Vezměte, prosím, Dvořákovo sextetto, nebo cokoliv jiného: jaká myšlénka básnická tu projevna ? Potřebuje tato hudby lakavého titulu či programmu ? A co v ní přece poesie !“⁴⁷⁰

Je možné, že podobné básnivé obrazy vycházely ze samotné volby hudebního druhu (serenáda, suita, nokturno) a spojení s tímto druhem přinášelo určité očekávání. Vylíčené scenerie zahrad, květin a nocí za svitu luny apod. bychom nazvali (ve shodě se Zapletalem) jako hermeneutické výklady v duchu romantiků a nazírali bychom je spíše prizmatem druhu; jedná se jakési lyrické výpovědi v duchu světa Schumannových klavírních kusů.

IX. 3 *Suita A dur op. 98 B 190* jako završení příbuzného hudebního druhu v Dvořákově zralém díle

...“a myslím, že jsem napsal v této suitě pro klavír a v písních to nejlepší, co jsem až do nynějška udělal v této oblasti“⁴⁷¹ ...

Tímto dopisem ze dne 20. dubna 1894 představil A. Dvořák svému výhradnímu vydavateli Simrockovi nové skladby. *Suita A dur op. 98* vznikla na jaře roku 1894 jako pátá skladba Dvořákova amerického pobytu, skici⁴⁷² jsou Dvořákem datovány v rozmezí 18.–22. února, autograf⁴⁷³ 24. února až 1. března 1894. Dne 27. února 1894 odepsal skladatel s radostí svému příteli A. Göblovi⁴⁷⁴ a zmínil se mezi jiným, že právě dokončuje suitu pro piano. V dalším dopise oznámil J. Tragymu⁴⁷⁵ termín návratu do Čech a jako důkaz své pilnosti uvedl výčet skladeb, které napsal (Smyčcový kvartet F dur op. 96, Smyčcový kvintet Es dur op. 97, Sonatina op. 100, *Suita A dur op. 98*, *Biblické písně op. 99*). V dubnu 1894 začal Dvořák vyjednávat se Simrockem o vydání *Suity A dur op. 98*. Vyjednávání se opozdilo kvůli

(„Unbegriflichkeit“) zde dojde svého výrazu.; viz EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Dichtung, Symfonie, Programmusik. I. Symphonische Dichtung*, v: Archiv für Musikwissenschaft 29 (1982), seš. 4, s. 226.

⁴⁷⁰ [JANÁČEK, Leoš], *Obsah a forma díla hudebního* (dokončení), Hudební Listy I (9. března 1885), č. 13, s. 50.

⁴⁷¹ Ibidem, s. 260–262

⁴⁷² Jedná se o celkem tři skici v Amerických skicářích č. 2–4, uložené v Muzeu Antonína Dvořáka, inventární číslo S76/1674-1676.

⁴⁷³ Autograf uložený v Muzeu Antonína Dvořáka, inventární číslo S76/1615.

⁴⁷⁴ *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty. Kritické vydání*, ed. Milan Kuna a kol., sv. 3, Praha 1989, s. 250–252.

⁴⁷⁵ Ibidem, s. 254–255.

havárii parníku o více než měsíc a nakonec se realizovalo ke konci roku 1894. Před odjezdem do Čech plánoval Dvořák v dopise adresovaném Simrockovi setkání v Karlových Varech a sdělil mu, že rukopisy Sonatiny, *Suity* a písní bere s sebou. Setkání se neuskutečnilo, o čemž se svědčí Dvořákova omluva v dopise ze začátku června⁴⁷⁶; v listu Dvořák dále slíbil zaslat uvedené tři kompozice velmi brzy poté, co je prohlédne. Dne 28. června⁴⁷⁷ poslal Dvořák průvodní lístek spolu s balíkem, ve kterém byla mj. *Suita*. Dne 19. července konstatoval skladatel v dopise adresovaném Simrockovi podstatné okolnosti:

„*Suitu vracím s malými změnami a odstraněnými chybami.*“⁴⁷⁸

Ke sklonku srpna dochází mezi Simrockovým vydavatelstvím a Dvořákem k vážné roztržce, jejímž důvodem je nedorozumění s Dvořákovým honorářem⁴⁷⁹, kterou smírným návrhem vyřeší definitivně až ke konci září sám Simrock. Další zprávy, které by lépe dokumentovaly přípravu tisku, se nedochovaly.⁴⁸⁰ V lednu následujícího roku 1895 Dvořák tuto pětivětou kompozici s původním opusovým číslem 101 (autograf) instrumentoval pro orchestr.

Na rozdíl od prvních dvou *Serenád* op. 22 a 44 a *České suity* D dur op. 39 je u *Suity A dur* op. 98b situace méně typická v několika ohledech. Již dobou vzniku se mívá s třemi jmenovanými kompozicemi o téměř dvacet let. V devadesátých letech 19. století byl Dvořák již etablovaným, věhlasným skladatelem toho času působící v Americe a měl za sebou nespočet skladeb a úspěchů, tedy zkušeností. Dvořák ve skladbě zpracoval jiné inspirační zdroje, byl v jiné fázi svého života a své kariéry. Zásadním rozdílem je, že *Suita A dur* vznikla původně v klavírní verzi a teprve posléze ji skladatel instrumentoval pro orchestr – autograf *Suity A dur* nebyl autorem dokončen a orchestrální verze díla vyšla na rozdíl od klavírní verze až po autorově smrti. První tři díla, příbuzná zejména svým vznikem spadajícím

⁴⁷⁶Ibidem, s. 265–267.

⁴⁷⁷Ibidem, s. 272–273.

⁴⁷⁸Ibidem, s. 277–278.

⁴⁷⁹Korespondence mezi oběma stranami probíhala 20. srpna, 25. srpna, 2. září, 5. září, cca 10. září 1894, viz *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty. Kritické vydání*, ed. Milan Kuna a kol., sv. 7, Praha 1999, s. 236–238, 244–246; Ibidem, sv. 3, Praha 1989, s. 281–283, 285–288; dále též koncepty dopisů kol. 4. září 1894, ibidem, sv. 4, Praha 1995, s. 302–308.

⁴⁸⁰Hudební prameny rovněž nejsou kompletní: mimo skic máme k dispozici autograf/čistopis a první tisk. Zmíněný autograf nebyl tiskovou předlohou – důkazy jsou nejen absentující poznámky a příписы obvykle doprovázející materiál, který byl tiskovou předlohou, ale především celé „patro“ kompozice v oblasti dynamiky a artikulace. Z dopisu 19. července 1894 je navíc zřejmé, že Dvořák provedl změny a odstranění chyb – v autografu však není ani jediná jakákoliv korektura.

do druhé poloviny 70. let, byla často uváděna a měla dobré ohlasy. *Suita* A dur zazněla v orchestrální verzi až po autorově smrti. Její klavírní verze nebyla přijata zcela bez výhrad.

John C. Tibbets⁴⁸¹ upozornil na dvě významná a opomíjená Dvořákova klavírní díla, jimiž mínil *Suitu* A dur a *Humoresky* op. 101. Následně psal o rozporu v hodnocení skladby samotným skladatelem a jeho životopisci. Předložil výčet kritických hlasů včetně názoru O. Šourka: banálnost, dílo malého ducha, založení skladby na nahodilých motivech. Snad jen Clapham vyjádřil podobný názor v neutrálním a místy i pochvalném tónu. Skladbu považoval za prostou a neokázalou, její zpracování je místy neumělé, nepředstírané a často svým způsobem okouzlující, příležitostně jsme vyvedeni z míry neočekávanou modulací⁴⁸². Šourek zasadil *Suitu* do období, v němž se Dvořák odklonil od monumentálních forem a příklonem k drobnějším formám se vrací k nitru, *Suita* je mu vyjádřením stesku po domově.

*„Toto drobné dílko skutečně nemůže býti ve svém významu i hodnotách srovnáváno s předcházejícími americkými skladbami Dvořákovými. Nezdá se míti jejich myšlenkové síly a nemá také jejich spontánního rozmachu v práci a stavbě. Ale právě zase v té své prosté intimitě a v té skromnosti svého projevu je to dílo pravé dvořákovské půvabnosti a originality. I v upřímnosti svých nálad, i v thematických myšlenkách, jež převážně podržují si ještě „americký“ ráz, i konečně v podrobnostech práce skladebné, z nichž mnohá mohla se zroditi právě jen v mysli geniově. Idylický poklid duše, zaměstnávající se jen nejniternějšími svými touhami i radostmi, je ve suitě vyjádřen s krásnou přesvědčivostí“.*⁴⁸³

Šourek se ve svých analýzách zaměřil na stručný nástin formy, uvedení nálady skladby a její možné vlivy. Přestože v Dvořákově životopisu popsal *Suitu* jako skladatelovo vyjádření stesku po domově, v pojednání o Dvořákových skladbách orchestrálních⁴⁸⁴ zmínil výslovně vliv americké hudby. Vymezuje *Suitu* A dur op. 98 vůči *České suitě* D dur op. 39 tvrzením, že její taneční skladby mají ráz kosmopolitní. Náladu celého opusu Šourek vystihnul jako dílo „milé idylické bezstarostnosti s nádechem romantické roztouženosti“, vzpomeňme interpretaci dobových *Serenád* v recenzích.

⁴⁸¹ TIBBETS, John C.: *Dvořák's Piano Works Opus 98a and Opus 101*, in: *Dvořák in America. 1892–1895*. (ed. John C. Tibbets) Oregon 1993, s. 267–278.

⁴⁸² CLAPHAM, John: *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*, London 1966, s. 149 – 150.

⁴⁸³ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo A. Dvořáka* III, 1. vydání, Praha 1930, s. 186–191.

⁴⁸⁴ ŠOUREK, Otakar: *Dvořákovy skladby orchestrální*. Praha 1944, s. 58– 62.

Suita A dur op. 98 má stejně jako první *Serenáda op. 22* a *Česká suita op. 39* pět vět s obdobným řazením a ražením pomalých a rychlých vět, pozoruhodné je, že se názvy vět klavírní verze liší od verze pro orchestr. Shoda panuje v prvních, mírných větách, pomalých čtvrtých a rychlých posledních větách. Druhé a třetí věty mají taneční vzory u prvních dvou opusů, odlišnou – velmi energickou a rozhodnou druhou větu má právě *Suita A dur*, zatímco její třetí věta je klidnější, bližší třetí větě (Sousedské) z *České suity op. 39*. Šourek ji označil za polonézu. Charakteristické je využití tečkovaného rytmu a s ním spojený určitý dojem obřadnosti, avšak s rytmickým základem polonézy se příliš neshoduje.

	<i>Serenáda E dur op. 22</i>	<i>Česká suita D dur op. 39</i>	<i>Suita A dur op. 98 (pro klavír)</i>	<i>Suita A dur op. 98b (pro orchestr)</i>
1.	Moderato	Preludio (Pastorale). Allegro moderato	Moderato	Andante con moto
2.	Tempo di Valse	Polka. Allegretto grazioso	Molto vivace	Allegro
3.	Scherzo. Vivace	Sousedská (Minuetto). Allegro giusto	Allegretto	Moderato (alla Pollaca)
4.	Larghetto	Romanza. Andante con moto	Andante	Andante
5.	Finale. Allegro vivace	Finale (Furiant). Presto	Allegro	Allegro

Tabulka 10

Lépe se lze ztotožnit se Šourkovým tvrzením, že čtvrtá věta Andante je tklivou ukolébavkou. Pátá věta (2/2, a moll Allegro) podle Šourka zakončuje *Suitu* hybnou, rytmicky živou a jemně vypointovanou gavotou. Základní téma (a moll) i jeho obměna v A dur má „typicky americký nádech“. Začátek věty roste s prvním tématem „ve vášnivě rozbouřenou gradaci“, nástup druhého tématu mění náladu výrazem „toužně zasněným“. Dvořák „zarámoval“ *Suitu* úvodním tématem skladby jako u obou *Serenád*.

Př. 100 A. Dvořák, *Suita A* dur op. 98b, 2. věta, takty 61-64

Př. 101 A. Dvořák, *Serenáda* E dur op. 22, 2. věta, takty 79-83

Již citovaný J. Tibbets provedl důkladnou analýzu reflektující i dosavadní literaturu, některé jeho příklady však považujeme za problematické. Autor si všiml tematických podobnosti v rámci Dvořákova díla (Téma první věty op. 98 *Moderato* – melodický obrys čtyřtónového sestupu - je v obrysu podobné úvodní melodii *Poetických nálad* op. 85, které zkomponoval o pět let dříve; třetí věta je příbuzná s *Humoreskou* op. 101 č. 7). Druhou větu přirovnal ke scherzu Dvořákovy Symfonie G dur op. 88 č. 8. Mínil-li autor třetí větu symfonie *Allegretto grazioso* – *Molto vivace* je mu oporou v tomto tvrzení zřejmě jen obrys sestupné melodie (avšak ve třetí větě této symfonie začíná naopak vzestupem akordu) a mollová tónina – nálada se velmi liší. K této symfonické větě lze podotknout, že má v určitých aspektech obecně serenádový charakter – lze v ní slyšet sentimentální valčík. Druhá věta ze *Suity* je však zcela jiného charakteru, zcela postrádá tento sentimentální opar a působí rozhodně, až divoce. Uvedené příklady (Př. 100 a Př. 101) dokumentují nápadnou příbuznost

středních částí druhých vět Dvořákovy *Serenády* op. 22 a *Suity* op. 98: melodický obrys je takřka stejný, rytmický též, harmonie včetně prodlevy v basech, stejná tónina a zejména nálada, lyričnost (dolce), totožná instrumentace a umístění ve větě a cyklu. Při tolika shodách lze uvažovat, zda tímto Dvořák naprosto vědomě neodkázal k první *Serenádě* (téma zároveň ve funkci reminiscence). Ke čtvrté větě *Suity* měl autor cenné postřehy, když analyzoval varírování jako kompoziční prostředek a nejasné tonální centrum. Pátá věta je stejně jako pro Šourka „americká“ a přebírá od něj též přiřazení k tanci gavota (stejně jako vidí v třetí větě polonézu). Kriticky se stavíme k označení formy první věty coby ronda, neboť v základním rozložení se jedná o třídílnou formu s návratem a variantnost úvodního tématu rámci krajních vět není dostatečným důkazem pro tvrzení o rondu. Poukazuje spíše na rozmanitost variant a procesu varírování jako taktového, který se projevuje v celé skladbě – vzpomeňme na Schönbergův pojem rozvíjející se variace („Entwickelnde Variation“) vyanalizovaný na Brahmovi. Ve třetí větě, kterou shodně s autorem považujeme za rondový typ, autor poukázal na zastavení středu věty (jako kdybychom byli dle autora v samém srdci *Suity*) a na mizející melodii po vzoru Schumanna. Nepřesně však uvedl, že úvodní melodie je zkrácena, též „ztrácející“ se melodie a její znovuobjevení v taktu 73 je zavádějící. Ve skutečnosti se ve větě exponují tři témata (A dur s typickým tečkovaným rytmem, fis moll, cis moll – téma střední části populární sedmé *Humoresky* op. 101) a po uvedení třetího tématu (cis moll) se navrácí téma první (rondo) a zazní vcelku, tzn. celá osmitaktová perioda.

Př. 102 A. Dvořák, *Suita* op. 98, 3. věta, takty 63-66. Příklad ukazuje doznění úvodního tématu v jeho původní podobě a jeho proměnu poté.

Autor, i když poněkud nepřesným popisem, upozornil na zásadní proměnu úvodního tématu, která se dle jeho slov v kouzelném oparu přeměnila do své mollové varianty jako magické chvíle ztvárňující až nesnesitelnou touhu. Spolu s autorem souhlasíme, že se jednalo o přerýv a zásadní změnu nálady ze slavnostního, ač scherzového charakteru (úvodní téma připomíná klasickou humoresku) v lyrickou, intimní výpověď a že tímto způsobem skladatel zdánlivě „pozastavil“ spád skladby (Př. 102). Tímto způsobem pracoval i ve své *Serenádě* op. 22, vzpomeňme reminiscenci na lyrickou čtvrtou větu (*Larghetto*) ve větě páté, finální (*Allegro vivace*), v níž vytvořil dojem zpomalení času, či jakéhosi bezčasí. Následně po periodě takto proměněného úvodního tématu nastoupí druhé téma v podobné náladě a stejné tónině. S druhým tématem (dvě periody, tzn. šestnáct taktů) se objevil i pohyb v podobě triolového doprovodu. Tento „rozpohybovaný“ úsek dospěl k návratu úvodního tématu ve své původní podobě a uzavření celé věty. Proces zklidnění před samotným závěrem je patrný v obou Dvořákových *Serenádách* (první věty).

Pozoruhodný tektonický moment přináší dle našeho soudu i první věta, v níž před příchodem středního dílu s kontrastním tématem (staccatované šestnáctiny) dochází k obdobné proměně úvodního tématu – téma zazní v jiném kontextu, pozměněné dynamice, harmonii a sazbě a vytváří čtyřtaktový úsek, jehož role v rámci věty není jednoznačná – jde o návrat tématu či další přechodový úsek? (Podobně tomu bylo u první věty Brahmsovy druhé *Serenády* A dur op. 16). Po skončení středního dílu pak návratový díl začíná opět touto čtyřtaktovou „proměnou“, avšak zase v jiné instrumentaci: namísto hoboju a fagotů smyčcová sekce. Jako v případě Brahmsa vnímá posluchač úsek jako odlišný a jiný, ačkoliv se v něm exponuje stejný tematický materiál.

Pokud jde o „americké“ vlivy je otázkou stejně jako v případě vlivů „českých“ a „slovanských“, kde přesně vězí, kde je jejich počátek či konec. Je jím samotná kompozice či následné přivlastnění si vybraných prvků k dané kultuře v dalším životě díla (dobové recenze, literatura). Dvořák prokazatelně využil ve srovnání s oběma *Serenádami* a *Českou suitou* op. 39 více synkop a pentatoniky. Michael Beckermann⁴⁸⁵ poukázal na jednotný rys v podobě jisté státnosti a nehybnosti docílené stálým opakováním krátkých frází a skromnějším tonálním plánem. Toto je nejzjevnější ve čtvrté větě, kde právě posuny v barvě a dynamice v každé další repetici melodie vyjadřují různé nuance charakterů a nálad. Mohla by to být odpověď, kterou našel skladatel v otevřených, rozlehlých amerických prériích? Beckerman se odvolal na Dvořákovy dojmy po příjezdu do Spillville, které napsal E. Kozánkovi:

*„Je to zde divné. Málo lidu a mnoho prázdných míst. Jeden sedlák od druhého třebas 4 míle vzdálen, zvláště v prériích (já tomu říkám Sahara), nic než veliké lány polí, luk – a to je vše, co uvidíte. Člověka nepotkáte (zde jen jezdí) a jste rád, když uvidíte v lukách a v lesích ty nesčíslné řady dobytka, který neustále v zimě v létě je v širých polích a pase se. Dojit chodí mužští zrovna do lesa a na luka, kde krávy se pasou. atak je to zde vše velmi divoké, někdy až velice smutné, člověk by si zoufal.“*⁴⁸⁶

Ve *Suitě* je určitý nevýslovný pokoj, klid, dokonce smutek, stojíme mimo čas, všechn pohyb vpřed je zastaven, sami rozjímáme v jakémisi vytržení – dle Beckermana jde o obrazy Dvořákova vnitřního světa v Americe. Táže se, co zde vlastně utváří suitu a odpovídá si, že to je sbírka souvisejících obrazů. Beckermanovy postřehy jsou v mnohém trefné, avšak závazné

⁴⁸⁵ BECKERMAN, Michael B.: *New Worlds of Dvořák: Searching in America for the Composer's Inner Life*. New Norton 2003, s. 154–155.

⁴⁸⁶ A. Dvořák ze Spillville v dopise adresovaném Emilu Kozánkovi do Kroměříže dne 15. září 1893 *Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty. Kritické vydání*, ed. Milan Kuna a kol., sv. 3, Praha 1989, s. 206–207.

přiřazení těchto kompozičních postupů k vnějškovým a místním inspiracím zůstává hypotézou. Pokud jde o zhudebnění klidu (téměř religiózního), máme mnoho příkladů v Dvořákových dílech a z okruhu příbuzných druhů je dobrým příkladem již pojednané *Nokturno* op. 40.

Orchestrace *Suity* využívá plného orchestru ve třech větách: tedy mimo zdvojených dřev i celou žesťovou skupinu a bicí nástroje. Občas je sazba velmi řídká – jako např. když hoboj poprvé přednáší téma čtvrté věty nad sordinovanými smyčci, nebo ve střední části poslední věty. Jindy žesť, pikola a triangel zdobí fráze a dodávají jim lesku. Hustější orchestrální sazba se objevuje jen při několika příležitostech – vzrušenější plochy v druhé a poslední větě a ve finále. Ačkoliv je instrumentace velmi věrná vzhledem k původní klavírní sazbě, Dvořák přidal několik detailů a úprav – tom-tomové efekty s tympány, víření bubnů a činely. Ve srovnání se jmenovanými oběma *Serenádami* a *Českou suitou* je tedy obsazení jiné plné. Vývoj jde k většímu nárůstu a barevnosti: smyčce v *Serenádě* E dur op. 22, dechy (dřeva a rohy s žesťů) podpořené violoncellem a kontrabasem v *Serenádě pro dechové nástroje* op. 44, komornější orchestr v případě *České suity* op. 39 obohacený anglickým rohem či alternujícím basetovým rohem (oproti dechové *Serenádě* jsou zde flétny, ale i trubky a tympány) až k plnému orchestru *Suity* A dur op. 98b. Pozoruhodný kontrast představuje lyričnost klavírní podoby *Suity* A dur a naopak využití celého spektra barev orchestru v její orchestrální verzi.

Ve sborníku z roku 1912 se Karel Hoffmeister zabýval *Suitou* A dur a v úvodu vymezil tuto skladbu vůči suitovému druhu a vystihnul, že v případě tohoto díla je vazba ke druhu v obecné rovině, v uspořádání, počtu vět a jejich rázu. Srovnáme-li však např. s dechovou *Serenádou*, v níž jsou patrné mozartovské inspirace, vidíme zde volbu hudebního druhu skladby (suitsa) jako volnější formy bez větších vazeb na tradice. Celkový vývoj tohoto druhu v 19. století ukazuje ještě větší rozmanitost, než tomu bylo u serenád (antikvující suity ala Griegova *Suita Z časů* Hobergových op. 40, taneční suity, suity z baletní hudby apod.) Zdá se tedy, že suita byla Dvořákovi volnějším a nezatíženým druhem.

„Suitsa, op. 98, spadá vlastně částečně, jaksí per nefas sem, v obor hudby komorní. Nepřimyká se ani útvarům starší suity taneční osmnáctého věku, ani neprohlubuje svůj tón v ráz komorní po způsobu suity moderní. Je suitou v nejširším toho slova smyslu, podávajíc volnou řadu pěti skladeb z části více komorního, z části náladového a zas tanečního rázu, příbuzných jen tóninou, zaokrouhlených reminiscencí na thema věty první v kodě věty

*poslední, blízkých sobě ovšem i slohem. Nějakých dalších zřetelů k architektonice celku skladba, zdá se mi, že nejeví: je tu změna, střídání různých nálad a forem, jinak bez vytčeného pevnějšího, nutného plánu. Povstala právě volným seřaděním svých třídilných piec: preludia s jeho šestiaktovým thematem a čipernou, po česku v taneční notě si dupající střední větou; jakéhosi scherzo, zas takty po šesti seskupujícího, opět dvořákovsky jiskrného a zvonivého ve větě hlavní a schubertovsky něžného ve vázaném zpěvu svého tria; svérázné jakési polonézy; volného andante, vřele a toužebně v exotickém aeolském modu nyjícího; gavoty, zase známého zvonkového zvuku a vysoko rostoucí do plné síly z počátečního filigránního dvojhlasu, s půvabnou, hravou musettou, ale bez obvyklého da capo, nahrazeného zmíněným částečným opakováním preludia. Opus lehčího rázu, nesoucí ale v té lehkosti průzračné, plynné práce a v té poutavé, zřetelné přístupnosti znak svého mistra, třeba neneslo v sobě kus jeho duše a jeho srdce.*⁴⁸⁷

Tibbetsovy i Beckermannovy závěry byly formulovány ke konci 20. století. Oba autoři, každý jinak a po svém, došli od analýzy díla po kompoziční stránce až k výkladům na prahu poezie podobně jako tomu bylo za Dvořákova života i po něm (a jak se stalo i v líčení *Serenád* jiných skladatelů v dobovém tisku a literatuře). V tomto směru se hudební druh suity a serenády 19. století příliš nelišily. Neodmyslitelně k těmto druhům patří a dokumentují vzájemnou interakci samotného díla a psaní o díle.

⁴⁸⁷ HOFFMEISTER, Karel: *Antonína Dvořáka klavírní dílo*, in: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho hudbě a životě. Praha 1912, s. 195—207.

X. Závěr

Návrat k úvodním statím této práce má připomenout nejen položené otázky, ale konfrontovat závěry této práce s dosavadními shrnutími v literatuře. Dobrým příkladem je již pojednávané, rozsáhlé heslo T. Schippergese (MGG).⁴⁸⁸ Autor hesla vynesl Roberta Volkmanna jako důležitou osobnost pro hudební druh orchestrální serenády v 2. polovině 19. století. Lze se shodnout na jeho významnosti, avšak prostor určený *Serenádám* R. Volkmanna je nadsazený vůči ostatním. Problematické je označení *Serenády* J. Suka a E. Elgara jako příklady děl se symfonickou dimenzí. Uvažování nad problémem, kam vlastně orchestrální serenáda patří (je to komorní či orchestrální hudba), se snažíme zodpovědět v následujících odstavcích této závěrečné kapitoly. Autorovu poslední kategorii hesla (MGG) „méně homogenní skupiny děl“ lze charakterizovat jako skupinu děl, jejichž společným znakem je, že se nedala zařadit do jiné kategorie. Řazení a označení tohoto řazení poukazuje na dva problémy, na něž upozornila i tato práce: otázka jednoty či nedostatku jednoty orchestrálních serenád a dále otázka úrovně zpracování badatelského tématu. Je obtížné orchestrální serenády třídit do kategorií, zvláště z důvodu, že se jimi badatelé příliš nezabývali. K jednotě lze podotknout, že ji nelze hledat pouze na základě analýzy kompozičních prostředků a nelze ji nazírat bez přihlídnutí ke spicifikům tohoto druhu: bez skrytých a tradovaných významů spojených s tímto druhem a bez odezvy v dobové kritice a literatuře.

Spojení a návaznost na hudbu předchozího století je další neoddelitelnou součástí tohoto hudebního druhu. Byla více či méně zjevná i v případě orchestrálních *Serenád* dalších skladatelů (kapitola VIII. Kontext...), hudební kritika tuto skutečnost reflektovala. V době hledání nových hudebních směrů, druhů a forem, vnesl koncem padesátých let 19. století německý skladatel J. Brahms na koncertní podia druh orchestrální serenády. Z dobových pramenů víme, že studoval předchozí vzory v podobě děl J. Haydna a W. A. Mozarta a obě jeho *Serenády* v sobě tedy svým způsobem spojovaly „staré“ s „novým“.⁴⁸⁹ K hudbě předchozí epochy se hlásili skladatelé sami a hudební kritici a autoři dobových článků tyto

⁴⁸⁸ SCHIPPERGES, Thomas: *Serenade – Serenata*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. vyd. (L. Finscher), sv. 8, 1998, s. 1307–1327.

⁴⁸⁹ KOLÁTOROVÁ, Petra: *Staré, či nové v Serenádě op. 44 Antonína Dvořáka*. in: Staré a Nové. Staré jako východisko, či překážka. Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských programů, Praha: Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, 2016, s. 357–363.

názvuky hudební minulosti ochotně vposlouchávali. Úcta ke vznešené tradici se projevila v pomalých větách inspirovaných kultem Adagia v dílech tehdy již „kanonizovaných“ klasiků (J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven). S tímto neodmyslitelně souviselo naplnění a následování původního významu (či jakýchsi významových polí) serenády. V textech většiny recenzí jakoby jejich autoři chtěli umocnit dojem z hudby a nasměrovat fantazii posluchačů prostřednictvím poetických komentářů, které líčily v obrazech serenádové atributy jako podvečer, měsíční záři, zahradu, lásku, touhu, květy apod. Oboustranně tak přistupovali skladatelé ke svým tvůrčím počínům vybaveni touto sdílenou představou.

Tematická vazba serenád spolu s volností vlastního tvaru, tedy kombinace určitého s neurčitým, vytvořila pro skladatele nový prostor. Ačkoliv si někteří ze skladatelů orchestrální serenád v 19. století hledali své vzory v minulosti, nebyl tento hudební druh zatížen jako jiné druhy diktátem ideálního a třeba i idealizovaného vzoru (Beethovenovy symfonie). Narozdíl od reprezentativních druhů symfonie či o něco později smyčcového kvartetu poskytoval tento druh skladateli větší svobodu. O serenády se nevedly ideové spory a samotný původní účel serenád coby hudebních podvečerních zastaveníček předurčil tomuto druhu oscilaci mezi závažnou a oddechovou záležitostí. Vyřčenému odpovídají osudy Dvořákových *Serenád* na koncertních podíích: zejména smyčcová *Serenáda* byla prováděna v lázeňských střediscích (Nizza, Karlovy Vary), v Anglii byla premiérována dámským orchestrem Mr. Moberly's String Orchestra apod.

Pozoruhodné je sepětí druhu s některými vyjádřeními kritiků v dobových recenzích. Básnický laděné výpovědi dotvářely v tisku doznělou hudbu v duchu raně hermeneutických výkladů počátku 19. století. Přední vídeňští kritici (Ambros, Hanslick) komentovali tento hudební druh v recenzích *Serenád* jako takový a vymezili jej vůči jiným hudebním druhům. Hanslickův výraz pro serenádu „die Symphonie des Friedens“ měl dokonce následnou odezvu a další kritici jej zmiňovali ve svých recenzích.

V předložených analýzách jsme sledovali kompoziční prostředky a postupy nejen s ohledem na jedinečnost analyzovaného díla, ale se zřetelem k charakteristice hudebního druhu orchestrální serenády. Vykrytalizovala nám sledovaná témata, jimiž bylo úsilí o ušlechtilou jednoduchost, zvláštní postavení serenády mezi orchestrální a komorní hudbou. V detailnějším pohledu jsme studovali motivicko-tematickou práci, periodicitu a symetrii, polyfonii a cyklické provázání. Cílem bylo upozornit na místa, jevy či parametry záměrně

volené s ohledem na druh orchestrální serenády. Poznámky k metricko-rytmické struktuře přesahují do širších úvah nad Dvořákovým zacházením se strukturou skladby v plynutí času.

V oblasti formování a formem jednotlivých vět, v zásadě nedochází k výrazným změnám ve srovnání s jinými hudebními druhy. Dá se říct, že tato oblast je poměrně tradiční: v naprosté většině převládá písňová forma, někdy kombinovaná se sonátovými prvky (evoluční proces blízký sonátovému „provedení“). Třídílná forma ABA je u první věty smyčcové i dechové *Serenády* (*Moderato* z op. 22, *Moderato quasi Marcia* z op. 44), čtvrté věty (*Larghetto*), Da capo forma ABA u druhých vět (*Tempo di Valse* z op. 22 a *Tempo di Menuetto* z op. 44). Sonátové prvky (evoluční práce s tématem, hlavní a vedlejší téma v expozici a repríze) lze spatřit v malé míře u třetí věty *Andante con moto*. U některých vět jde o kombinaci rondo se sonátovou formou (*Scherzo. Vivace* z op. *Serenády* E dur 22): několikerý návrat hlavního tematického materiálu připomíná rondo, ale charakter těchto návratů je odlišný, střed skladby je velmi blízký provedení a ve třetí třetině jej naopak můžeme vnímat jako reprízu. V případě poslední věty smyčcové *Serenády* (*Finale. Allegro vivace*) je tomu obdobně. *Allegro molto*. Princip třídílnosti je vlastní všem větám, střední díl je vždy odlišný a kontrastní, ať už přichází s novým tematickým materiálem či využívá stávajícího.

Se snahou o jednoduchost úzce souvisí periodičnost a symetrie v utváření menších i větších celků. Všechna témata jsou latentně periodická, ale Dvořák s touto kategorií zachází tvořivě tak, aby předešel dojmu schematičnosti. Tato skutečnost se více promítla do první smyčcové *Serenády*. Příkladem je vložený takt na počátku první věty, nebo druhá věta, která namísto osmitaktové periody členěné na 4 a 4 začíná tématem rozloženým do desetitaktové periody na 5 a 5. S podobnými postupy se shledáme i u Brahmsovy *Serenády* d dur op. 11. V dechové *Serenádě* Dvořák využil klasických osmitaktových period častěji. Pohled na menší celky či mikrostrukturu skladby ukazuje mnohdy vnitřní členění po dvoutaktových jednotkách (*Tempo di Menuetto*). Výseky z tematického materiálu ve formě menších motivů spojují celou strukturu, fungují nejen jako součást expozice tématu a jeho následného quasi evolučního vývoje, ale též v roli spojovacích ploch. I tento jev proměny funkce tematického materiálu vyplynul z analýzy Brahmsovy *Serenády* A dur op. 18.

Polyfonie je integrální součástí vět a dokonce některých samotných témat, objevuje se ponejvíc v jednoduché formě dvojhlasého kánonu. Třetí věta (*Scherzo. Vivace*) a pátá věta smyčcové *Serenády* (*Finale. Allegro vivace*) začíná dvojhlasým kánodem. Kánonické

předvedení tématu je dalším způsobem, jak jednoduše vystavěné téma ozvláštnit, dostat do pohybu a zahustit strukturu založenou na prostém tématu. Oběma Dvořákovým *Serenádám*, zvláště té první, je vlastní dialogický princip realizovaný buď výše zmíněným kánonem, nebo obdobnou volnějším dvojhlasou imitační sazbou – dvojhlas představuje hudební rozhovor či rozmluvu. Stejným způsobem zacházel s polyfonií R. Fuchs ve své první *Serenádě* D dur op. 9, zatímco např. P. I. Čajkovskij v úvodní větě své *Serenády* C dur op. 48 zvolil pro krajní části homofonní sazbu (úvod připomíná starobyrou suitu) a střed tvoří fuga. U Dvořáka a Fuchse byla jednoduchá polyfonie ve formě dvojhlasé imitační práce vtělená přímo do struktury skladby. Časté užití menších tematických motivů v sekvenčních sledech a nekomplikovaných volných kánonech souviselo patrně s tím, že menší motiv usnadňuje a přináší větší variabilitu a ohebnost.

Vztah jednotlivých vět k celku podpořil skladatel reminiscencemi na předchozí věty, které jsou umístěny před závěr věty. Reminiscence zde nepředstavují pouze stejný tematický materiál a vzpomínku na předchozí části. Dvořák reminiscencemi ovlivnil plynutí času, v průběhu věty přinášejí pozastavení a ohlédnutí zpět. V případě reminiscence na čtvrtou větu umístěnou ve větě páté (*Serenáda* op. 22) jsme již upozornili na dojem jakéhosi bezčasí podpořený úspornou sazbou, až atomizací (střídání dvou tónů) melodie a rytmu. Nejen že melodie vynikne, ale posluchač vnímá, že přichází v jiné situaci, z jiného prostoru, jako bychom se dočasně vzdálili přítomnosti.

Pokud jde o zformování a provázání serenádového cyklu op. 44, všechny čtyři věty začínají shodně vzestupnou kvartou, Dvořák pracoval s tečkovaným rytmem v hlavních (úvodních) tématech tří vět, v poslední větě je tečkovaný rytmus integrován jen jako součást reminiscence první věty. V závěrečné větě lze sledovat práci s rytmickými modely jako důležitým parametrem jakési „vícepásmovosti“ tak, jak ji analyzoval v případě Dvořákova *Requiem* op. 89 Milan Slavický.⁴⁹⁰

Práce s časem a pohybem v rámci vět souvisí i s jistou dramatičností – vzdáleně poznáváme principy vlastní dramatickému umění (opera apod.). Dvořák umně pracoval s plynutím času a s jeho občasným záměrným zastavením i zrychlením. Typické je oddálení samotného závěru vložení buď výše zmíněné reminiscence, nebo náhle klidnějšího úseku.

⁴⁹⁰ SLAVICKÝ, Milan: *Dvořák – un homme de construction ? Un construction structurelle en son Requiem*, Hudební věda 42 (2005), č. 3–4, s. 255–264

Tímto způsobem zvýšil a vystupňoval napětí a očekávání závěru. Již zmíněné „parenteze“ neboli vsuvky fungují podobným způsobem. Dvořák užíval i kompozičních prostředků augmentace a diminuce. U *Suity* A dur op. 98b jsme v případě třetí věty upozornili na efekt pozastavení průběhu docílený proměnou tématu a tónorodu.

Patří Dvořákovy *Serenády* mezi komorní, či orchestrální druh hudby? Dvořák měl za sebou v roce 1875 několik skladeb v komorním, symfonickém, vokálním žánru. Kromě smyčcových kvartetů a raného kvintetu je třeba zmínit hlavně *Smyčcový kvintet* G dur op. 77 B 49 s kontrabasem, který bezprostředně předcházel smyčcovou *Serenádu*. V tomto kvintetu měl tedy skladatel totéž obsazení jako v *Serenádě*, avšak pochopitelně nikoliv po skupinách nástrojů. Pozoruhodné je i to, že v původní podobě měl netypicky pět vět včetně *Nokturna* H dur (úplně poprvé se objevilo *Nokturno* jako jedna z vět *Smyčcového kvartetu* e moll B 19; později bylo vyňato z kvartetu i kvintetu a hrálo se samostatně). V *Serenádě* op. 22 využil totéž předivo pěti smyčců, ale nemusel se omezit na jeden nástroj ve skupině. Dvořák v průběhu celé *Serenády* dělil nástroje na první a druhou skupinu, dokonce i dál v rámci již rozdělených skupin. V některých případech postavil v rámci jedné skupiny vícehlasý doprovod a proti němu sólový hlas (violoncello I 62–69, Př. 103).



Př. 103 A. Dvořák: *Serenáda* E dur op. 22, 1. věta, 66–68; party violoncell. V tomto úseku si skupina violoncell „vystačí“ sama, tvoří tříhlasou sazbu a podílí se na imitačních odpovědích jak ve vrchním, tak ve spodním hlase

Dá se říct, že Dvořák vytěžil v *Serenádách* oba hudební druhy – smyčcový komorní i symfonický: místy propracoval jednotlivé nástrojové skupiny k nárokům odpovídajícím smyčcovému kvartetu, jinde počítal se zvukem unisona celé nástrojové skupiny (symfonický žánr). Oscilace mezi oběma těmito druhy a rozmanitost, kterou průnik těchto možností nabízí, je nová a vidíme v ní přínos spjatý s tímto specifickým hudebním druhem, jakým je orchestrální serenáda.

V případě *Serenády pro dechové nástroje* op. 44 volil Dvořák promyšleně obsazení a zvuk v duchu *Serenád* osmnáctého století. Osobitým způsobem proměnil klasický vzor,

v průběhu věty pak tento vzor postupně opouštěl a zpátky se k němu vracel. Ctil a přizpůsobil se tomuto vzoru volbou nástrojů, jejich poloh, jejich vzájemnými kombinacemi. Dvořák tak vytvořil dílo, které si s odstupem doby dovolujeme označit jako „neoklasicistní“.

Soupis literaturey

Monografie, studie, edice

AGAWU, Kofi: *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York 2008

AHRENS, Christian: (přel. Irene Zedlacher), *Technological Innovations in Nineteenth-Century Instrument Making and Their Consequences*, vol. 80, Orchestra Issue (léto 1996), č. 2, s. 332–340

Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty. Ed. Milan Kuna et al., sv. 1–10, Praha 1987–1999

Antonín Dvořák. Serenáda op. 22. Partitura. Kritické vydání podle skladatelova rukopisu. Společnost Antonína Dvořáka. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha 1955

Antonín Dvořák. Tragická ouvertura B 16a (ed. Ludmila Šmídová), Etnologický ústav AVČR, v. v. i. Praha 2016

BARTOŠ, Josef: *Antonín Dvořák. Kritická studie*, Praha 1913

BASTLOVÁ, Eliška: *Collectio operum musicalium quae in bibliotheca Kinsky adservantur*, In: *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series* vol. VIII, Praha 2013

BECKERMAN, Michael B.: *New Worlds of Dvořák: Searching in America for the Composer's Inner Life*. New Norton 2003

BIBA, Otto: *Brahms und das Wiener Musikleben in seiner Zeit*, in: *Johannes Brahms: Quellen–Text–Rezeption–Interpretation*. Internationaler Brahms Kongreß, ed. F. Krummacher, M. Struck, C. Floros, P. Petersen, Hamburg 1997, s. 65

Billroth und Brahms im Briefwechsel, (ed. O. Gottlieb-Billroth), Berlín 1935

BOYER, JOHN, W.: *Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement, 1848–1897*, University of Chicago Press 1981

BRÁFOVÁ, Libuše: *Rieger, Smetana a Dvořák*, Praha 1910

BRANDA, Eva: *Representations of Antonín Dvořák: A Study of his Music through the Lens of Late Nineteenth-Century Czech Criticism*, University of Toronto, 2014

Briefe von und an Josef Joachim (vyd. Johannes Joachim und Andreas Moser). 3. sv., 1869–1907, Berlin 1913

BRINKMANN, Reinhold (přel. Peter Palmer): *Late Idyll: the Second Symphony of Johannes Brahms*, Harvard University Press, 1995

- BRODBECK, David: *Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum*, *Journal of the American Musicological Society*, 60, č. 1 (jaro 2007), s. 71–132
- BRÜSTLE, Christa: *Mozarts Cassationen, Serenaden und Divertimenti: Aspekte ihrer Terminologie, Funktion und Stilistik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 65 (2008), sešit 2, s. 85–102
- BURGHAEUSER, Jarmil: *Antonín Dvořák. Thematický katalog, bibliografie, přehled života a díla*, Praha 1996
- BURGHAEUSER, Jarmil: *Smetanův vliv na Dvořákův tvůrčí vývoj*, *Hudební věda* 32 (1995), č. 1, s. 9–19
- CLAPHAM, John: *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*, London 1966
- CLAPHAM, John: *Dvořák*, London 1979
- Clara Schumann-Johannes Brahms Briefe aus den Jahren 1853–1869*, ed. Berthold Litzmann, 2 sv. Leipzig 1927
- CRANE, A. Susan: *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*. Ithaca 2000
- DAHLHAUS, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Bd. 6, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber Verlag, Müller-Buscher 1980
- DAHLHAUS, Carl: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in einzeldarstellungen. Erste Folge*. Bern 1973, s. 840–895
- DAHLHAUS, Carl: *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 23 (1966), seš. 2, s. 110–124
- DAHLHAUS, Carl: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in einzeldarstellungen. Erste Folge*. Bern 1973
- DAHLHAUS, Carl (ed. Hermann. Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen, Tobias Plebuech): *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, *Gesammelte Schriften*, sv. 5, Laaber 2003, s. 259–260
- DÖGE, Klaus: *Dvořák. Leben. Werke. Dokumente*. Mainz 1991
- DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty* (přel. Hana Medková, odb. rev. Jan Kachlík), 2. přepracované a dolněné vydání 1997, Vyšehrad Praha 2013
- EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Dichtung, Symfonie, Programmusik. I. Symphonische Dichtung*, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1982), seš. 4, s. 223–233
- FEDDERSEN, Peter: *Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation*, in: *Čajkovskij-Studien*, sv. 8, Mainz 2006.
- FRISCH, Walter: *Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century*. *Essays for Joseph Kerman*, *19th-Century Music* 7 (3. dubna 1984), č. 3, s. 271–281
- GABRIELOVÁ, Jarmila: *Jak spolu hovoří skladatelé: Antonín Dvořák (Symfonie č. 6 D dur op. 60) a Johannes Brahms (Symfonie č. 2 D dur op. 73)*, in: *Komunikace a izolace v české*

kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 21. Symposia k problematice 19. století, Plzeň, 8–10. března 2001, KLP Praha 2002

GABRIELOVÁ, Jarmila: *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka (Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl)*. Univerzita Karlova Praha 1990

GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda II. Dodatky/rejstříky*, přel. David Mik., Praha 2011

GEIRINGER, Karl: *Brahms and Henschel: Some hitherto unpublished letters*, The Musical Times and Singing-class Circular, sv. 79 (březen 1938), č. 1141, s. 173–174

GOEHR, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992

GRASS, Thomas – DEMUS, Dietrich : *Das Bassethorn: seine Entwicklung und seine Musik*, Norderstedt 2002

HANDSTEIN, Jörg: *Dunkler Glanz und bittersüße Schönheit. Wie die Klarinette Wolfgang Amadé Mozart durch sein Leben begleitet hat*, in: Mozart! Die Seiten der Deutschen Mozart-Gesellschaft, 2015, s. 6–8. < https://issuu.com/crescendo/docs/c02_15_seite59-74 > [cit. 6. 4. 2016]

HANSLICK, Eduard: *Aus dem Concertsaal: Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870

HANSLICK, Eduard: *Dokonalý antiwagnerián Eduard Hanslick. Paměti. Fejetony. Kritiky* (ed. Jitka Ludvová), Praha 1992, s. 278

HARRANDT, Andrea: *Robert Fuchs*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. vyd. (L. Finscher), Personenteil, sv. 7, 2002, s. 223–225

HELPERT, Vladimír: *Leoš Janáček: obraz životního a uměleckého boje*, Brno 1939

HELLSBERG, Clemens: *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Zürich – Wien – Mainz 1992

HENSCHEL, Georg Sir: *Musings and Memoires of a Musician*. New York 1919, s. 288–290

HERZFELD, von Viktor: *Robert Volkmann (1818-1883)*, The Musical Quarterly 1 (červen 1915), č. 3, s. 345

HOFFMEISTER, Karel: *Antonína Dvořáka klavírní dílo*, in: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho hudbě a životě. Praha 1912, s. 195–207

HSU MENSTELL, Dolores: *Ernst Kurth and His Concept Music as Motion*, Journal of Music Theory 10 (jaro 1966), č. 1, s. 10

CHVÁLA Emanuel: *Z mých pamětí hudebních. Vzpomínky na hudebníky. IV Čeští modernisté*, s. 19–20, rkp., uloženo v Českém muzeu hudby, signatura G 6470

CHVÁLA, Emanuel: *Symfonické skladby Dvořákovy*, in: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě. Praha 1912, s. 152

[JANÁČEK, Leoš], *Obsah a forma díla hudebního (dokončení)*, Hudební Listy I (9. března 1885), č. 13, s. 50

- Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, I, Berlin 1908
- Johannes Brahms: Life and Letters* (vybrala a komentovala Styra Avins; přeložili Styra Avins a Josef Eisinger), Oxford University Press, 1997, s. 587
- Josef Suk. Dopisy. O životě hudebním i lidském*, ed. J. Vojtěšková, Praha 2005, s. 55, dopis č. 40
- Josef Suk. Tematický katalog skladeb. Thematic Catalogue of the Works*, ed. Zdeněk Nouza – Miroslav Nový, Praha 2005
- KACHLÍK, Jan: *Hledání autenticity. Dvořákovy Moravské dvojzpěvy a historie jejich vydávání*. Etnologický ústav AV ČR v. v. i. Kabinet hudební historie, Praha 2009.
- KALENSKÝ, Boleslav: *Antonín Dvořák: jeho mládí, příhody a vývoj k usamostatnění*, in: Antonín Dvořák. Sborník statí o jeho díle a životě, Praha 1912
- KOHLHASE, Thomas: *Die Streichserenaden von Dvořák und Čajkovskij*, in: Čajkovskij-Studien 2, Mainz 1996
- KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon. A–Z*, Frankfurt am Main, 1802
- KOLÁTOROVÁ, Petra: *Hobojista Arnošt König a jeho působení v pražském hudebním životě*, Hudební věda 49 (2012), č. 3, s. 267–288
- KOLÁTOROVÁ, Petra: *Instrumentační umění v Dvořákově Serenádě pro dechové nástroje, op. 44*, Hudební věda 53 (2016), č. 1, s. 55–73
- KOLÁTOROVÁ, Petra: „*Naše pout'*“ *Svatojanské hudební akademie Spolku českých žurnalistů na pozadí proměn svatojanského kultu v letech 1878–1885*, Hudební věda 50 (2013), č. 3–4, s. 271–298
- KÖNIG, Jindřich: *Hobojista Arnošt König (1838–1915). Věrnost pražské konzervatoři – vzpomínka pravnuka*, Hudební rozhledy 63 (2010), č. 1, s. 50–51
- KOVÁŘOVÁ, Zdena: *Serena*, in: Slovník literární teorie, Praha 1984
- KŘUPKOVÁ, Lenka: *Ohlasy na Novákova díla ve Vídni a Berlíně v období do roku 1918*. in: Acta musicologica. Revue pro hudební vědu. 3/2005
- KUNA, Milan: *Antonín Dvořák a Rusko*, Hudební Rozhledy 30, č. 9, s. 386–392
- KVĚT, J. M.: *Mládí Antonína Dvořáka*, Praha 1943
- KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik und Ihre Krise in Wagners Tristan*, 3. vydání, Berlín 1923
- KVASNIČKOVÁ (provd. KOLÁTOROVÁ) Petra: *Antonín Dvořák's Nocturne in B major op. 40: Genesis of the Work and its Influence on Editing Solutions*, in: The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception. Proceedings of the

International Musicological Conference Prague, September 8–11, 2004 (ed. J. Gabrielová, J. Kachlík), Prague 2007, s. 277–284

LÉBL, Vladimír – LUDVOVÁ, Jitka: *Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895*, Hudební věda 17 (1980), č. 2, s. 99–138

LEESON, Daniel N., ZASLAW, Neal: *Vorwort*, in: Wolfgang Amadeus MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Ensemblemusik für größere Solobesetzungen. Werkgruppe 17: Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente, Band 2*, Bärenreiter, Kassel – Basel – London 1984, s. XI–XIII

LEESON, Daniel N.: *gran Partitta*, Bloomington 2009

LENDEROVÁ Milena – JIRÁNEK Tomáš – MACKOVÁ Marie: *Z dějin každodennosti. Život v 19. století*. Praha 2013

LUYKEN, Lorenz: *Robert Volkmann*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd. (L. Finscher), Personenteil, sv. 17, 2007, 211–213

LUYKEN, Lorenz: *Am Rande – R. Volkmann in Budapest*, in: *Professionelle Musikausbildung und Internationalität*, vyd. L. Luyken/St. Weiss, Hannover 2006, s. 114–132

MAYR, Anton, *Erinnerungen an Robert Fuchs*, Graz 1934

MCCOLL, Sandra: *Richard Wallaschek: Vienna's Most Uncomfortable Music Critic*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, seš. 29 (červen 1998), č. 1, s. 41–73

MELVILLE-MASON, Graham: *Dvořák and the Basset Horn*, *Czech Music. Journal of the Dvořák Society* 13 (1987), č. 1, s. 5–8

MICHL, Josef: *Z Dvořákovy školy*, *Hudební revue* (1911), s. 490–493

MUSGRAVE, Michael: *Brahms's First Symphony: Thematic Coherence and Its Secret Origin*, *Music Analysis* 2 (červenec 1983), č. 2, s. 120

MUSGRAVE, Michael: *Years of transition: Brahms and Vienna 1862–1875*, in: *Companion to Brahms*, Cambridge University Press 1999

MUSGRAVE, Michael: *Einleitung*, in: Johannes Brahms. *Serenaden*. Nr. 1 D-Dur für grosses Orchester Opus 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester Opus 16, München 2006

NOHL, Ludwig: *Die geschichtliche Entwicklung der Kammermusik und ihre Bedeutung für den Musiker*, Braunschweig 1885

NOTLEY Margaret: *Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna*, *19th-Century Music* 17, č. 2 (podzim 1993), 107–123

NOTLEY, Margaret: *Late-Nineteenth-Century Chamber Music and the Cult of the Classical Adagio*, *19th-Century Music*, sešit 23, č. 1 (léto 1999), s. 33–61

- NOTLEY, Margaret: *Volksconcerte in Vienna and Late Nineteenth—Century Ideology of the Symphony*, Journal of the American Musicological Society 50, č. 2/3 (léto–podzim 1997), 421–453
- NOVÁK, Vítězslav: *O sobě a o jiných*, J. R. Vilímek, Praha 1946
- OTTLOVÁ, Marta, POSPÍŠIL, Milan: *K otázce českosti v hudbě 19. století*, Opus musicum 11 (1979), č. 4, s. 101–103
- OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Slovo prostředkující hudbu: K pražským fejetonům Augusta Wilhelma Ambrose*, in: Komunikace a izolace v české kultuře 19. století, Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 8. – 10. března 2001, Praha 2002, s. 421–429.
- O. Š. [Otokar ŠOUREK]: *Povrchní hudební „věda“*, Hudební revue 8, (červen 1915), č. 6, s. 249
- PANG, Pui Ling: *Capturing the Instability of Genre: Brahms's Serenade and the „generic Web“*, The Chinese University of Hong Kong 2008
- PASCALL, Robert: *Robert Fuchs, 1847-1927.*, in: *The Musical Times*, seš. 118, č. 1608 (únor 1977), s. 115-117
- PLATT, Heather: *Probing the Meaning of Brahms's Allusions To Haydn*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, sv. 42, (červen 2011), č. 1, s. 33–58.)
- RYCHLÍK Jan a kol., *Moderní instrumentace*, Panton Praha 1968
- SALLAGAR, Walter H.: *Wiener Holzblasinstrumente*, Tibia. Magazin für Freunde der Alter und Neuen Bläsermusik 3 (1978), č. 1, s. 1–6
- Sborník *Leoš Janáček o lidové písni a hudbě*. Praha 1955
- SCHICK, Hartmut: *Studien zu Dvořáks Streichquartetten*, Laaber 1990
- SCHIPPERGES, Thomas: *Serenade – Serenata*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vyd. (L. Finscher), sv. 8, 1998, s. 1307–1327
- SCHÖNBERG, Arnold (usp. Ivan Vojtěch): *Dílo Franze Liszta a jeho podstata*, v: *Styl a idea, Arbor vitae* 2004, 173
- SCHÖNBERG, Arnold: *Brahms, the Progressive, Style and Idea*, New York 1950
- SLAVICKÝ, Milan: *Dvořák – un homme de construction ? Un construction structurelle en son Requiem*, Hudební věda 42 (2005), č. 3–4, s. 255–264
- SLAVÍKOVÁ, Jitka: *Kontakty Antonína Dvořáka s Anglií*. Disertační práce. Praha 1989
- STAVĚLOVÁ, Daniela: *Minet*. in: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska II*. Praha: Mladá fronta 2007
- STEPHENSON, Kurt: *Johannes Brahms und Fritz Simrock. Weg einer Freundschaft*. Hamburg 1961
- SYCHRA, Antonín: *Estetika Dvořákovy tvorby*, Praha 1959

ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Díl 1, 2. vyd., Praha 1922, s. 205; 3. vyd., Praha 1954, s. 232–237

ŠOUREK, Otakar: *Dvořákovy skladby orchestrální*, Praha 1944

ŠTĚDRONSKÁ Markéta: *Die Klavierkammermusik von Antonín Dvořák. Studien und Vergleiche mit Werken von Brahms*. Tutzing 2010

ŠTĚDRONSKÁ, Markéta: *A. W. Ambros and F. P. G. Laurencin: Two Antiformalistic Views on the Viennese Musical Life of the 1870s ?*, *Musicologica Austriaca* (13. listopadu 2015), viz <http://cs.wikipedia.org/>. [cit. dne 16. března 2017]

The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception. Proceedings of the International Musicological Conference Prague, September 8–11, 2004 (ed. J. Gabrielová, J. Kachlík), Prague 2007

Thematic and Bibliographical Catalogue of P. I. Čajkovskij's Works (Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского) vyd. Polina Vaidman, Lyudmila Korabelnikova, Valentina Rubtsova, Moskva 2003

TIBBETS, John C.: *Dvořák's Piano Works Opus 98a and Opus 101*, in: *Dvořák in America. 1892–1895*. (ed. John C. Tibbets) Oregon 1993, s. 267–278

TYLLNER, Lubomír: *Folklórní inspirace v díle Antonína Dvořáka. Uměl český skladatel zapsat tanec furiant ?* *Opus musicum* (říjen 2012), s. 6–15

UNVERRICHT, Hubert/ EISEN, Cliff: *Serenade*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vyd. Ed. Stanley Sadie, sv. 23, London 2001, s. 112–113

URBAN, Otto: *Česká společnost 1848–1918*. Praha 1982

VAILLANCOURT, Michael: *Brahms and the Historical Sublime*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46 (červen 2015), č. 1, s. 73–94

VAILLANCOURT, Michael: „*Sinfonie—Serenade*“ and the Politics of Genre, *The Journal of Musicology* 26, č. 3 (léto 2009), s. 379–403; VAILLANCOURT, Michael: *Brahms and the Historical Sublime*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46 (červen 2015), č. 1, s. 73–94

VEJVODA, Zdeněk: *Menuet v české lidové hudbě: analýza a hudební typ*, *Český lid* 103 (2016), s. 597–622

VOLKMANN, Hans: *Robert Volkmann. Musiker–Biographien*, sv. 33, Lipsko 1915

WILDHOLM, Gregor: *The Vienna Horn- a historic relict successfully used by top orchestras of the 21. century*, in: *Forum Acusticum Budapest 2005, 4th European Congress on Acoustics*, Budapest 2005, s. 441–445

YOSHIDA, Hiroshi: *Eduard Hanslick and the Idea of Public in Musical Culture: Towards a Socio—Political Context of Formalistic Aesthetics*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 32, č. 2 (prosinec 2001), s. 179–199

ZAPLETAL, Miloš: *Vybrané problémy janáčkovské recepce*. Disertační práce, Masarykova univerzita Brno 2017

ZICH, Jaroslav: *Instrumentace dechové serenády Antonína Dvořáka*, in: *Živá hudba*. Sborník hudební fakulty Akademie múzických umění, sv. 4, Praha 1968, s. 65–71

Recenze

„A“: *Z Jindřichova Hradce*, Dalibor 2 (1. ledna 1880), č. 1, s. 1

Allgemeine Deutsche Musik Zeitung 5 (29. listopadu 1878), č. 48, Berlin, s. 404

AMBROS, August Wilhelm, *Feuilleton*, Wiener Zeitung, příloha Wiener Abendpost (17. listopadu 1874), č. 264, s. 2108

Berichte. Leipzig, Allgemeine Musikalische Zeitung 9 (1874), s. 763

BOGEL, B.: *Correspondenzen*. Leipzig, Neue Zeitschrift für Musik (9. února 1877), sv. 73, č. 7, s. 72

BYRON Adams: *Elgar and the Persistence Memory*, in: *Edward Elgar and his Word*, New Jersey 2007

Concert-Revue, Blätter für Theater, Musik und Kunst 8 (10. prosince 1862), č. 99, s. 398

Concerts and Opera. Mr. Moberly's String Orchestra. Musical Opinion and Music Trade Review 16 (1. června 1893), č. 189, s. 522–523

Correspondenzen. Leipzig, Neue Zeitschrift für Musik (16. března 1877), č. 12, sv. 73, s. 124

Dalibor 2, (5. prosince 1874), č. 49, s. 389

Dalibor 1 (10. května 1879), č. 14, s. 114

Dalibor 2 (10. května 1880), č. 14, s. 110

Dalibor 5 (14. ledna 1883), s. 18–19

Dalibor 6 (28. února 1884), č. 7, s. 70

Dalibor 14, (4. března 1892), č. 12, s. 94

Dalibor 14 (7. května 1892), č. 25, s. 195

Dalibor 15 (11. března 1893), č. 17 a 18, s. 136

Dalibor 15 (14. ledna 1893), č. 8, s. 59

Dalibor 27 (14. ledna 1905), č. 6, s. 48–49

□ [?]: *Das philharmonische Concert brachte [...]*, Blätter für Musik, Theater und Kunst 8 (28. ledna 1862), č. 9, s. 34

Dramatické umění a hudba, Národní Listy (24. ledna 1883), č. 20

- Drobné zprávy. Dvořák ve Vídni.* Dalibor 1 (20. října 1879), č. 30, s. 241
- Drobné zprávy.* Dalibor 2 (20. února 1880), č. 6, s. 47
- Drobné zprávy,* Dalibor 4 (1. února 1882), č. 4, s. 31
- Drobné zprávy,* Dalibor 6 (7. března 1884), č. 9, s. 89
- Drobné zprávy, Dalibor 7 (28. prosince 1885), č. 48, s. 473*
- Ed. H [Eduard Hanslick]: *Feuilleton*, Die Presse 15 (10. prosince 1862), č. 337, s. 1
- Ed. H. [Eduard HANSLICK]: *Feuilleton*, Neue Freie Presse (3. ledna 1878), č. 4797, s. 2
- „f“: *Recensionen. Anton Dvořák, op. 22. Serenade f. Streichorchester und vierhändig. Berlin bei Ed. Bote & Bock*, in: Neue Berliner Musikzeitung 33 (22. května 1879), č. 21, s. 163–165
- [o], *Feuilleton*, Dalibor 16 (23. prosince 1893), č. 7, 50–52
- Feuilleton*, Karlsbader Badenblatt (3. června 1879), č. 29, s. 1
- Florestan“, *Concerte*, Wiener Sonn-Monntags- Zeitung 10 (18. listopadu 1872), č. 97, s. 4
- Florestan [?]: *Concerte*, Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 16 (1. ledna 1878), č. 1, s. 3
- [gy]: *Z koncertní síně*, Dalibor 7 (14. prosince 1885), č. 46, s. 461
- HANSLICK, Eduard: *Feulleiton*. Neue Freie Presse (18. listopadu 1874), č. 3675, s. 1
- HANSLICK, Eduard: *Feuilleton*, Neue Freie Presse (5. března 1901), č. 13121, s. 1
- HANSLICK, Eduard: *Feuilleton*, Neue Freie Presse. Morgenblatt (3. ledna 1878), č. 4797, s. 2
- HANSLICK, Eduard: *Feuilleton*, Neue Freie Presse (28. prosince 1866), č. 836, s. 2
- Hda [HEJDA, František Karel ?]: *Z koncertní síně*, Dalibor 16 (3. března 1894) 17–18, 131–132
- HELM, Theodor: *Wien*, Musikalische Wochenblatt X (31. října 1879), č. 45, s. 520.
- JIRÁK, Karel Boleslav: *Komorní koncert*, Smetana 5 (21. května 1915), č. 9, s. 131
- J. N. [Jan NERUDA]: *Akademie*, Národní Listy 19 (18. května 1879), č. 118, s. 3
- „K“: *Erstes Concert des Prager Conservatoriums der Musik zum Vortheile des Professores Pensionfondes*. Prager Tagblatt (24. prosince 1877) č. 356 (příloha), s. 4
- „K“, *Das Concert*, Prager Tagblatt č. 292, Beilage zum Prager Tagblatt (21. října 1879), č. 292, s. 5
- Kleine Kronik*, Wiener Sonn-und Montangs-Zeitung 16 (7. října 1878), č. 79, s. 3

- Koncert Dvořákův*, Pokrok (22. listopadu 1878), č. 284, s. 4
- Koncert A. Dvořáka*, Světozor 12 (22. listopadu 1878), č. 47, s. 586
- Koncerty*, Dalibor 27 (14. ledna 1905), č. 6, s. 48–49
- KRETZ., Frant.: *Z Brna*, Dalibor 5 (28. března 1883), č. 12, s. 118
- KRETZSCHMAR, Hermann: *Kritik*, Musikalische Wochenblatt 6 (1. ledna 1875), č. 1, s. 4
- L. K.: *Z Nizzy*, Dalibor 2, (1880), č. 8, s. 60
- Leipzig*, Musikalisches Wochenblatt 2 (17. února 1871), č. 8, s. 121
- Leipzig*, Signale für die Musikalische Welt 34 (leden 1876), č. 3, s. 36
- Leipzig*, Signale für die Musikalische Welt 34 (únor 1876), č. 9, s. 134
- LVOVSKÝ, Břetislav: *Dopisy. Ze Lvova*. Dalibor 5 (21. března 1883), č. 11, s. 111
- MANDYCZEWSKI, Eusebius: *Music in Vienna*, The Musical Times (1. dubna 1901), s. 257
- Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde 15 (7. února 1884), č. 7, s. 91
- Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde 13 (21. prosince 1882), č. 52, s. 623
- Musikalische Wochenblatt 6 (26. března 1875), č. 13, s. 11
- Musikalien-und Büchermarkt*, Musikalisches Wochenblatt 8 (14. prosince 1877), č. 51, s. 709
- „N“ [Václav Juda NOVOTNÝ]: *Velká akademie pořádaná spolkem českých žurnalistů v den slavnosti svatojanské*, Dalibor 1 (20. května 1879), č. 15, s. 117
- Neue Zeitschrift für Musik, sv. 74. (15. listopadu 1878), č. 47, s. 490
- NOORDEN, Carl von: *Recensionen: Brahms, Serenade in D-dur... Op. 11*, Deutsche Musik-Zeitung 2 (1861), s. 117
- P. I. Tschairowsky. Briefwechsel mit N. F. von Meck*, ed. Bowen, Catharine Drinker, Lipsko 1951,
- [P]: *Literatura a umění*, Národní Listy (16. prosince 1876), č. 347, s. 3
- PAUMGARTEN, Hans: *Feuilleton*, Wiener Zeitung (10. prosince 1882), č. 283, s. 6
- Prager Abendblatt (13. června 1874), č. 136, s. 3
- Prager Abendblatt, Beilage zur Prager Zeitung (19. února 1874), č. 43, s. 2
- r [ILLNER, Josef?]: *První letošní „Beseda“*, Moravská orlice 15, (25. dubna 1877), č. 94, s. 1

- [R.H]: *Feuilleton. Musik*, Wiener Zeitung, Abendblatt (10. března 1863), č. 56, s. 222
Různé zprávy. Dalibor 12 (5. dubna 1890), s. 134
- „ř“, *Dramatické umění a hudba, Koncert Broulíkův*, Národní Listy 23 (9. 1. 1883), č. 7. s. 4
- Signale für die Musikalische Welt (květen 1879), č. 34, s. 544
- Signale für die Musikalische Welt (květen 1879), č. 35, s. 560
- Signale für die Musikalische Welt (květen 1879), č. 36, s. 574
- Signale für die Musikalische Welt 37 (květen 1879), č. 32, s. 512
- SLAWITZKY, *Komponist: Feuilleton*, Karlesbader Badenblatt (29. června 1879), č. 52, s. 1
- SPENGLER, Julius: *Anton Dvořák's Serenade*, Allgemeine Musikalische Zeitung (14. dubna 1880), č. 15, s. 232–233
- Světobzor 11 (23. března 1877), č. 12, příloha, s. 142
- [S]: *Wien*, Neue Zeitschrift für Musik (23. ledna 1863), sv. 58, č. 4, s. 30
- „S“: *Wien*, Neue Zeitschrift für Musik (26. června 1863), sv. 58, č. 26, s. 227–228
- SHELLE, Eduard: *Concerte*, Die Presse 27 (18. listopadu 1874), č. 317, s. 3
- SCHUBRING, Adolf: *Die Schumann'sche Schule IV. Johannes Brahms*, Neue Zeitschrift für Musik 56 (1862), s. 111
- SCHUH, Willi (přel. Mary Whittall): *Richard Strauss: A chronicle of the early years 1864–1898*. Cambridge University Press 1982
- SCHÜTZ, Max: *Feuilleton. Regentage in Ischl*, Pester Lloyd (19. říjen 1880), s. 2–3
- Signale für die Musikalische Welt (únor 1877), č. 16, s. 244
- Stuttgart*, Neue Zeitschrift für Musik (1. února 1867), sv. 63, č. 6, s. 50
- Stuttgart*, Neue Zeitschrift für Musik, sv. 63 (8. února 1867), č. 7, s. 59
- „ter“: *Hudba*, Národní Listy 25 (24. února 1885), č. 54, s. 3
- „ter“: *Hudba. Koncert Ant. Dvořáka*, Národní Listy 32 (1. května 1892), č. 121, s. 4
- The Guildhall School of Music*. The Musical Standard (8. listopadu 1884), s. 270
- Theater, Kunst und Literatur*, Neues Fremden Blatt 5 (16. prosince 1869), č. 346, s. 5
- Theater, Kunst und Literatur*, Morgen-Post 28 (6. října 1878), č. 274, s. 3
- Theater, Kunst und Literatur*. Erste Beilage zum Prager Tagblatt (28. prosince 1879), č. 359 (Beilage), s. 6–7
- Umění, věda a osvěta. Koncerty*. Čas 29 (14. května 1915), č. 329, s. 4

Wien, Neue Zeitschrift für Musik (4. února 1870), sv. 66, č. 6, s. 57

Wien, Neue Zeitschrift für Musik 50 (21. března 1884), s. 142

[v. Br.]: *Feuilleton*, Wiener Zeitung, Abendblatt (10. prosince 1862), č. 238, s. 1130.

[Václav Juda NOVOTNÝ]: *Německý posudek o skladbě Dvořákově*, Dalibor 1 (10. června 1879), č. 17, s. 135

[Václav Juda NOVOTNÝ]: *Drobné zprávy*, Dalibor 1 (1. června 1879), č. 16, s. 128

Wien, Neue Zeitschrift für Musik (4. února 1870), sv. 66, č. 6, s. 57

Wien, Musikalische Wochenblatt 7 (21. července 1876), č. 30, s. 399

„ý“: *Listy z venkova. Chrudim*, Dalibor 1 (1. května 1879), č. 13, s. 102

šifra „ý“ : *Svato-Václavský koncert ve prospěch Národního divadla*. Dalibor 3 (1. října 1881), č. 28, s.

ý [Václav Juda NOVOTNÝ]: *Koncert skladatele Ant. Dvořáka*, Národní listy 18 (20. listopadu 1878), č. 281, s. 3

„Z“ [Vladimír Václav Zelený]: *Koncert A. Dvořáka*, Světozor 12 (22. listopadu 1878), č. 47, s. 586

ZELENÝ, Václav Vladimír: *Po třech letech. Přehled české hudební produkce*. Dalibor 1 (1. ledna 1879), č. 1, s. 3

Z ciziny. Vídeň, Dalibor 1 (20. ledna 1879), č. 3, s. 25

Z koncertní síně. Dalibor 9, (23. dubna 1887), s. 133

Z koncertní síně. Dalibor 9, 1887, s. 133

Z koncertní síně, Dalibor I (1. listopadu 1879), č. 31, s. 247–248

Zprávy z Prahy a venkova, Dalibor 3 (29. května 1875), s. 177

„Z“ [ZELLNER, L.A.]: *Kunstnotizen*, Blätter für Musik, Theater und Kunst 4, (13. března 1863), č. 21, s. 74

[Z.]: *Leipzig*, Neue Zeitschrift für Musik (20. prosince 1878), č. 52, s. 536

[*]: *Z koncertní síně*, Dalibor VII (21. prosince 1885), č. 47, s. 461

Znaimer Wochenblatt 26 (22. května 1875), č. 21, s. 4–5

Znaimer Wochenblatt 26 (12. června 1875), č. 24, s. 3, 8

Z Pešti-Budína, Dalibor 3 (9. ledna 1875), č. 2, s. 7

Zprávy z Prahy a venkova, Dalibor I, (14. dubna 1873), č. 14, 112–113

Zürich, Musikalisches Wochenblatt 2 (12. května 1871), č. 20, s. 316

Zürich, Musikalische Wochenblatt 8 (12. října 1877), č. 42, s. 567

[ŽALUD, Berthold]: *Třetí letošní koncert „Besedy Brněnské. Moravská orlice* 15, (6. prosince 1877), č. 279, s. 1

[ŽALUD, Berthold]: *Nedělní koncert „Besedy Brněnské“ . Moravská orlice* 16, (17. prosince 1878), č. 290, s. 2

Soupis příkladů

Př. 1 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 1. věta, takty 1–2	60
Př. 2 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 1. věta, takty 8–10	61
Př. 3 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 1. věta, takty 31–32	62
Př. 4 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 1. věta, takty 58–60	63
Př. 5 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 1–5	65
Př. 6 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 10–13	65
Př. 7 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 161–167	66
Př. 8 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 10–13	67
Př. 9 A. Dvořák: Klavírní kvintet A dur, op. 81, 3. Věta, takty 1–3	67
Př. 10 A. Dvořák: <i>Serenáda</i> E dur, op. 22, 2. věta, takty 37–39	68
Př. 11 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 98–102	68
Př. 12 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 142–144	69
Př. 13 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 169–173	70
Př. 14 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 3. věta, takty 87–91	72
Př. 15 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 3. věta, takty 116–119	72
Př. 16 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 3. věta, takty 120–126	73
Př. 17 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 3. věta, takty 128–130	73
Př. 18 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 3. věta, takty 312–318	75
Př. 19 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 4. věta, takty 1–6	75
Př. 20 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 4. věta, takt 16–18	76
Př. 21 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 4. věta, takt 39	77
Př. 22 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 4. věta, takt 44	77
Př. 23 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 4. věta, takt 58–59	78
Př. 24 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 4. věta, takty 98–100	79
Př. 25 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 4. věta, takty 28–31	79
Př. 26 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 4. věta takty 76–77	80
Př. 27 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 4. věta, takty 88–90	80
Př. 28 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta, takty 1–5	81
Př. 29 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta, takty 30–34	82
Př. 30 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta, takt 134	83
Př. 31 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta, takty 149–151	84
Př. 32 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta, takty 158–164	84
Př. 33 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta, takty 236–240	85
Př. 34 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta, původní zrušená podoba, po Vi-de následuje v pozdější edici takt očíslovaný jako 86	86
Př. 35 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta, takty 343–345	87
Př. 36 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 1. věta takty 84–85	88
Př. 37 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta takty 391–392	88
Př. 38 R. Fuchs <i>Serenáda</i> op. 9, začátek 1. věty	91
Př. 39 A. Dvořák <i>Serenáda</i> op. 22, 1. věta, takty 1–2	91

Př. 40 R. Fuchs, <i>Serenade</i> op. 9, 1. věta, takty 44–45.....	92
Př. 41 R. Fuchs, <i>Serenade</i> op. 9, závěr 1. věty.....	92
Př. 42 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur, závěr 1. věty.....	93
Př. 43 R. Fuchs, <i>Serenade</i> op. 9, 2. věta, takty 1–4.....	94
Př. 44 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 1–5.....	94
Př. 45 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 71–74.....	95
Př. 46 R. Fuchs, <i>Serenade</i> op. 9, 2. věta, takty 41–44.....	95
Př. 47 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 161–167.....	95
Př. 48 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 3. věta, takty 1–3.....	96
Př. 49 R. Fuchs, <i>Serenade</i> op. 9, 3. věta, takty 1–3.....	97
Př. 50 R. Fuchs, <i>Serenade</i> op. 9, 5. věta, takty 1–7.....	97
Př. 51 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 5. věta, takty 1–5.....	98
Př. 52 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 1. věta, takty 6–8.....	101
Př. 53 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 1. věta, takty 15–16, 27–28.....	102
Př. 54 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 1. věta, takt 29, 35.....	102
Př. 55 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 1. věta, takt 43 1. věta, takt 52–53.....	103
Př. 56 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 1. věta, takty 68–69.....	104
Př. 57 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 1. věta, takt 81–84.....	105
Př. 58 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 2. věta, takt 1–2.....	106
Př. 59 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 2. věta Trio, takty 69–76.....	108
Př. 60 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 4. věta, takty 15–20.....	110
Př. 61 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 4. věta, takty 88–92.....	111
Př. 62 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 4. věta, takty 150–158.....	112
Př. 63 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 4. věta, takty 10–11.....	112
Př. 64 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, takty 172–178.....	113
Př. 65 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, takty 9–12 v <i>Meno mosso</i>	114
Př. 66 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 4. věta, takty 226–229.....	114
Př. 67 W. A. Mozart, <i>Serenáda</i> B dur, K 361 (370a), 3. věta, takty 1–5.....	122
Př. 68 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 3. věta, takty 1–4.....	123
Př. 69 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 3. věta, takty 29–32.....	123
Př. 70 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 3. věta, takt 40.....	123
Př. 71 W. A. Mozart, takt 17 Př. 72 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> ...3. věta, takty 83–84.....	128
Př. 73 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 3. věta, takt 66.....	129
Př. 74–75 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 3. věta, takt 85.....	130
Př. 76 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 3. věta, , takty 98–99.....	130
Př. 77 faksimile V. V. Zelený píše J. Zubatému, dne 16. listopadu 1877.....	133
Př. 78 J. Brahms, <i>Serenáda</i> D dur, op. 11, 1. věta, takty 1–8.....	156
Př. 79 J. Brahms, <i>Serenáda</i> A dur, op. 16, 1. věta, takty 1–10.....	158
Př. 80 J. Brahms, <i>Serenáda</i> D dur, op. 11, 1. věta, 1–11.....	159
Př. 81 J. Brahms, <i>Serenáda</i> D dur, op. 11, 1. věta, takty 1–8.....	161
Př. 82 J. Haydn, <i>Symfonie</i> D dur č. 104, 4. věta, takty 1–6.....	161
Př. 83 J. Brahms, <i>Serenáda</i> A dur, op. 16, závěr 1. věty.....	163
Př. 84 J. Brahms, <i>Serenáda</i> A dur op. 16, 2. věta, Trio.....	164

Př. 85 J. Brahms, <i>Serenáda</i> A dur op. 16, 4. věta, takty 9–11	165
Př. 86 A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 2. věta, takty 1–2	166
Př. 87 J. Brahms, <i>Serenáda</i> A dur op. 16, 3. věta, takty 1–4	167
Př. 88 I. Brüll, <i>Serenade</i> op. 29, 1. věta, takty 1–4	168
Př. 89 I. Brüll, <i>Serenáda</i> E dur op. 36, takty 1–6	169
Př. 90 R. Vollkmann, <i>Serenade</i> F dur op. 62, takty 1–7	172
Př. 91 R. Volkmann, <i>Serenade</i> F dur, op. 63, 2. věta, takty 1–2	174
Př. 92 R. Volkmann, <i>Serenade</i> F dur, op. 63, 4. věta, takty 1–3	174
Př. 93 S. Jadassohn, <i>Serenade</i> op. 42, 3. věta, takty 1–8	177
Př. 94 S. Jadassohn, <i>Serenade</i> op. 42, 1. věta, takty 1–4	178
Př. 95 G. Henschel, <i>Serenade</i> op. 23, 4. věta Adagio patetico – Allegro, takty 1–4	180
Př. 96 R. Fuchs, <i>Serenade</i> op. 51, 4. věta, takty 1–4	182
Př. 97 P. I. Čajkovskij, <i>Serenade</i> op. 48, 2. věta, takty 1–6	184
Př. 98 P. I. Čajkovskij, <i>Serenade</i> op. 48, 4. věta, takty 1–8	185
Př. 99 op. 20, E. Elgar, <i>Serenade</i> op. 20, 1. věta, takty 1–4	187
Př. 100 J. Suk, <i>Serenáda</i> op. 6, 1. věta, takty 1–4	189
Př. 101 V. Novák, <i>Serenáda</i> op. 36, 1. věta, takty 1–4	191
Př. 102 A. Dvořák, <i>Suita</i> A dur op. 98b, 2. věta, takty 61–64	203
Př. 103 A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 2. věta, takty 79–83	203
Př. 104 A. Dvořák, <i>Suita</i> op. 98, 3. věta, takty 63–66	205
Př. 105 A. Dvořák: <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 1. věta, 66–68	213

Soupis tabulek

Tabulka 1	70
A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, 3. věta, takty 57–66, schéma znázorňuje motivické štěpení	
Tabulka 2	90
R. Fuchs, <i>Serenáda</i> D dur op. 9 a A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, porovnání rozvrhu jednotlivých vět	
Tabulka 3	108
A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 2. věta, Trio, schéma vnitřní motivické struktury související s proměnami hudebního metra	
Tabulka 4	109
A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 2. věta, Trio, schéma znázorňuje motivické štěpení	
Tabulka 5	109
A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 2. věta, Trio, schéma znázorňuje motivické štěpení	
Tabulka 6	111
A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 4. věta, schéma znázorňuje motivické štěpení oblasti druhého tématu (Polka)	
Tabulka 7	115
A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, 4. věta, schéma znázorňuje motivické štěpení oblasti	
Tabulka 8	126
3. věty z: W. A. Mozart: <i>Serenáda B dur</i> , K 361 (370a) a A. Dvořák, <i>Serenáda pro dechové nástroje</i> op. 44, přehled zvukových pásem	
Tabulka 9	176
S. Jadassohn, <i>Serenade</i> č. 1 op. 42 a A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, porovnání rozvrhu jednotlivých vět	
Tabulka 10	202
A. Dvořák, <i>Serenáda</i> E dur op. 22, <i>Česká suita</i> D dur op. 39, <i>Suita</i> A dur op. 98 (pro klavír), <i>Suita</i> A dur op. 98b (pro orchestr), porovnání rozvrhu jednotlivých vět	