

MIROSLAV ČERNÝ

SMYČCOVÝ KVARTET D DUR ANTONÍNA DVOŘÁKA

UPRAVENÁ ČÁST Z DISERTAČNÍ PRÁCE „DVOŘÁKOVA CESTA K REALISMU“.

Svou kandidátskou disertační prací pokouším se přispět k objasnění málo pro-
bádaného raného úseku Dvořákova života a tvoření. Třebaže typický Dvořákův sloh
i vztah ke skutečnosti se zformoval až v podmínkách sedmdesátých let minulého
století, v době výrazného poklesu revoluční vlny i aktivity politické v celé české
společnosti, snažím se dokázat, že tento jeho sloh i celý umělecký postoj nemohl
se vytvořit ve své konkrétní podobě, než právě na základě vývoje let šedesátých.
Vždyť tehdy, na jejich konci dopracoval se Dvořák v době vrcholícího hnutí maso-
vých lidových táborů politických i aktuální odpovědi na společenské a politické dění.
Vidím ji právě v kvartetu D dur, o němž pojednává tento publikovaný fragment.
Avšak právě tento vztah k společenskému dění, už vydobytý a v další tvorbě, zvláště
v první opeře s národně osvobozeneckou tematikou, t. j. v Alfredu dále udržovaný,
je po mém soudu i klíčem k pochopení Dvořákovy reakce na nové společenské
podmínky, v nichž se definitivně zformoval jeho tvůrčí profil.

Tato publikovaná část mé práce je výňatkem z 11. kapitoly druhého jejího oddílu,
který je zároveň oddílem ústředním. V něm se probírají Dvořákova díla let šede-
sátých jako historické prameny. Zdůrazňuji to proto, že netoliko je to přístup
k skladbám poněkud odlišný od běžné literatury ne pouze dvořákovské, ale většiny
monografií skladatelských zjevů. Většinou totiž se skladby popisují s úmyslem sezná-
mit s nimi veřejnost, nebo se vykládají na základě předchozího objasnění životopisného, ale i v obou případech skladba je cílem výkladu. Postup, kterého užívám,
hledí z ní učiniti východisko, a to nikoli jen k poznání slohu a hudebního obrazu
a jeho metody, jak nutně činívá estetika, ale nad to i poznání ryze historického.
Z díla, jeho tvaru i vnější podoby hledím vysoudit maximum odpovědí. Proto uvá-
dím i množství různých hypotéz, jejichž nosnost vyzkouší teprve konfrontace vzá-
jemná i s ověřenými skutečnostmi skladatelova života i tvorby. Postup tento je
vynucen jednak nedostatkem obvykle užívaných historických pramenů pro tuto
etapu Dvořákova života a tvoření, chce však být i pokusem o hledání nových cest
pro podobný obor muzikologické práce. Vycházejí z přesvědčení o dialektické jed-
notě obsahu a formy hledím ověřit možnosti hledání rysů podmiňujících obsah i vý-
pověď v díle obsaženou v jeho struktuře i vyčíst z grafické a ryze vnější podoby díla
aspoň něco z historie jeho vzniku. Publikovaná část vykazuje všechny tyto znaky
a může být tedy po mém soudu ukázkou metody a podkladem k diskusi o ní.

Z textu práce je převzata bez podstatných změn jen část střední této podoby studie, část věnovaná vlastnímu hudebnímu rozboru díla. Partie vstupní musila být upravena, protože první úsek zmíněné kapitoly mé práce zabývá se vnější kritikou i otázkami vročení nejen kvartetu *D dur*, ale i druhých dvou spjatých s ním stejným osudem. Bylo tedy třeba vybrat a přeskupit její materiál tak, aby osvětloval jen problematiku kvartetu *D dur* a ostatní pokud možno vypustit. Závěr uveřejněné studie je pak shrnutím problematiky a výsledků celé práce, ovšem viděných z hlediska kvartetu *D dur*. Je to jakýsi výtah závěrečného oddílu práce maximálně zhuštěný a pro tuto publikaci zcela nově napsaný. I tak z jeho povahy vyplývá, že mnohá tvrzení nejsou dost dokumentována a na první pohled ani z problematiky kvartetu *D dur* nevyplývají. Avšak v takových případech jde většinou o poznatky, které bylo nutno uvést, protože osvětlují celkové souvislosti, vysvětlují i některé rysy v kvartetu ne tak do popředí vystupující, ale přítomné a pro celkové hodnocení a historické zařazení nikoli bezvýznamné. To se týká především poznatků a konstatování o Dvořákově „novoromantismu“, ale vyhnout se zcela těmto tvrzením bylo nemožné, mělo-li být ukázáno klíčové postavení kvartetu v Dvořákově vývoji, které není zdaleka dáno jen tím, že je to první skladba „slovanská“, jak možno soudit z výkladů Šourkových, ale i tím, že je to mezník v Dvořákově vztahu ke skutečnosti politické.

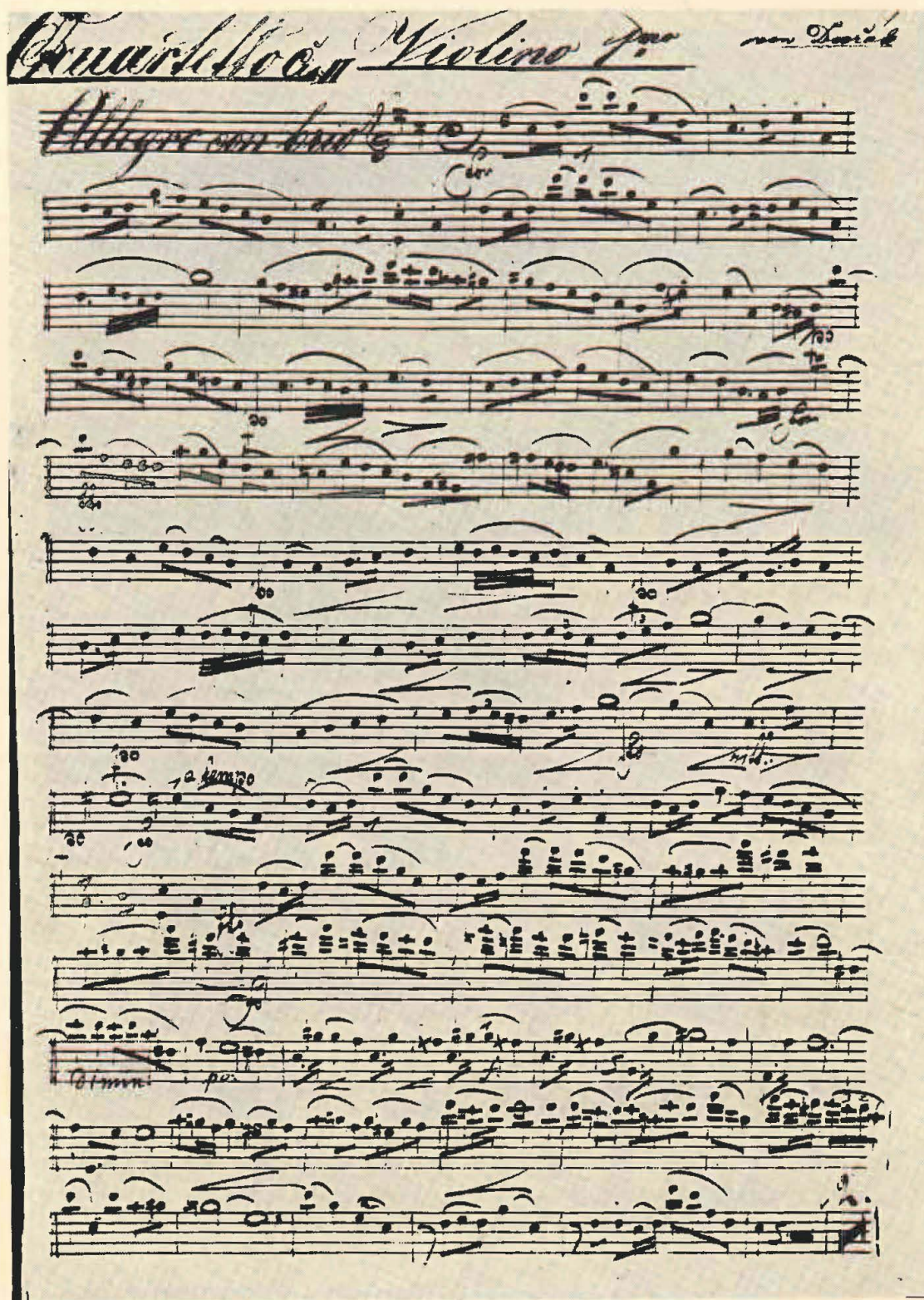
V chronologické řadě děl Antonína Dvořáka zela do nedávna povážlivá mezera v druhé polovině let šedesátých, a to mezi rokem 1865, kdy naposled datovány jsou dvě písně z října toho roku, a rokem 1870, kdy opět poprvé datována je opera *Alfred*. Objev několika orchestrálních skladbiček z prvních měsíců 1867¹⁾ zaplnil ji teprve před osmi lety, alespoň zčásti. Do této mezery třeba však vřadit při nejmenším jeden z tří smyčcových kvartetů, které byly v druhém desetiletí našeho věku objeveny v zachovaných rozpisech hlasů v pozůstalosti MUDr. Františka Tysového. Dva z nich, kvartet *D dur* a kvartet *e moll*, přešly odtud do majetku bývalé nakladatelské firmy Neubertovy a v držení jejích majitelů jsou dodnes.²⁾

Rukou skladatelovou nepochybně je psán kvartet *e moll*, jehož hlasy jsou též podepsány a datovány, a to prim 22. 12. 1870, viola pak 30. a violoncello 29. prosince téhož roku. Kvartet *D dur* však ani dat ani podpisů nemá a též označení autora je provedeno velmi nenápadně a neosobně „von Dvořák“ v pravém horním rohu první strany drobným písmem,³⁾ jak ukazuje připojená fotografie (viz obr. I.). Už tento způsob označení

¹⁾ Jsou uloženy v hudebním oddělení Národního musea.

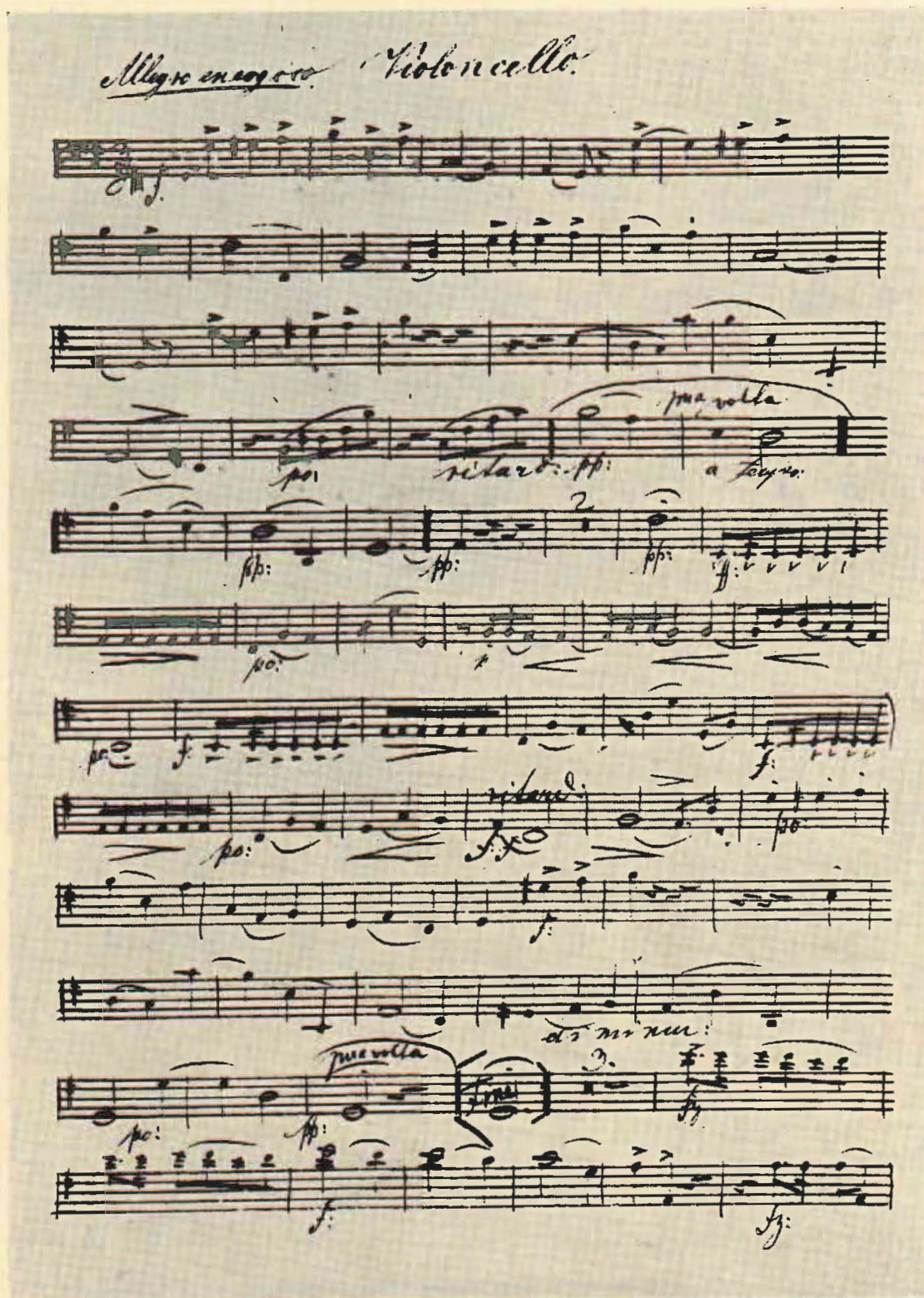
²⁾ Za zapůjčení těchto hlasů děkuji panu Frant. Neubertovi, který mi je v rodinném archivu ochotně vyhledal koncem r. 1958, ač před tím platila delší doba za nezvěstná a ani majitelé o nich nevěděli. Spartace kvartetu pořízená po jejich objevení je chována v pozůstalosti skladatele, nebyla však dosud revidována a nemohla tedy sloužit za spolehlivý obraz díla.

³⁾ Na partu violy a violoncella je v označení autora pouze zkratka v.



Obr. I.

První stránka houslového partu I. věty Dvořákova kvartetu D dur.



Obr. II.

První stránka violoncellového partu III. věty Dvořákova kvartetu D dur.

(Pravděpodobně psáno rukou Dvořákovou.)

autorství, skladatelem jinak neužívaný, svědčí pro to, že nejde o rukopis Dvořákův. Neplatí to ovšem pro hlas celý, jak se dále ukáže při rozboru písna.

O všech těchto kvartetech, k nimž třeba přiřadit ještě třetí — *B dur* — s nímž se dědicové dr. Tysového přihlásili až počátkem třicátých let, praví tradice, potvrzená i synem dr. Františka Tysového⁴⁾ a zachycená O. Šourkem, že byly dr. Tysovským nalezeny v notovém archivu bývalého ředitele pražské konservatoře Antonína Bennewitze, který dožíval svůj odpočinek v Doksech. Tato skutečnost vrhá i světlo na historii vzniku kvartetů a jejich další osud. Že žádný z nich nebyl veřejně proveden lze soudit z toho, že v dobovém tisku, který sledoval tehdejší ne právě bohatý hudební život velmi pečlivě, nenalzáme o tom ani nejmenší zmínky. Datování hlasů kvarteta *e moll* dovoluje soudit, že skladatel je pořídil a odevzdal Bennewitzovi asi počátkem roku 1871. V té době právě uskutečnila se Bennewitzova snaha ustavit v Praze opět stálé kvartetní sdružení, které ve složení Bennewitz, Gerstner, Kopecký a prof. Hegenbart vystoupilo po prvé na koncertě v Umělecké besedě 28. listopadu 1870.⁵⁾ Lze tedy soudit, že pro toto kvarteto pořídil Dvořák hlasy kvartetu *e moll* — a pravděpodobně jej i zkomponoval — a spolu s ním odevzdal Bennewitzovi nepochybně i hlasy kvartetu *D dur* a možná i *B dur*. Z faktu, že hlasy u Bennewitze zůstaly, plyne pak i závěr, že tyto kvartety jím byly k provozování přijaty. Avšak pro to najdeme i důkaz další, který svědčí dokonce, že kvartet *D dur* byl snad dokonce přehrán a to za přítomnosti skladatele. Lze tak soudit z některých komposičních změn — v podstatě redukce obsazení melodických úseků dvěma nástroji, které snad při provedení zněly příliš silně.⁶⁾ Těžko lze totiž míti za to, že tyto změny byly provedeny bez vědomí skladatelova a dokonce snad až v tomto století po objevu hlasů kvartetu.⁷⁾ Povaha jejich je však taková, že musíme spíše předpokládat, že byly učiněny na základě zvukového dojmu. Že by totiž už po napsání hlasů a ještě k tomu cizí rukou, skladatel při korektuře tyto zvukové redukce provedl pouze na základě čtení partitury, nezdá se mi být dost pravděpodobné,

⁴⁾ V Praze na odpočinku žijícím býv. úředníkem ministerstva národní obrany drem B. Tysovským.

⁵⁾ Srv. referát dr. L. Procházky v Národních listech z 3. 12. 1870, nově též přetištěný v Nedbalově výboru Procházkových kritik a článků „Slavná doba české hudby“, SNKLHU 1958, str. 244.

⁶⁾ V takttech 177—8 první věty je z poloviny vyškrábán part vno I., který ve vrchní oktávě zdvojoval sekund a nahrazen pausou. Podobně v takttech 683—4 byly v primu původní půlové noty vyškrábány a nahrazeny čtvrtovou a pausami. Dále jsou v hlasech provedeny některé opravy tužkou, a to hned v taktu 2. vno I., 44. vno II. Též ve III. větě jsou tužkou přepisovány repetice a některé drobné opravy v partu vno I. a II. v takttech 25, pak 87. Pro možnost, že revisi neprováděl sám skladatel, svědčí i přípisek v partu vno I. u taktu 252 IV. věty, kde je opakování předepsáno německou poznámkou „z we i m a l“, ač to možná pochází už od písaře.

⁷⁾ Není totiž známo, že by tehdy bylo provedeno.

zvláště proto, že zdvojování melodické linky v oktávách a nadto ještě ve středních hlasech, kde muselo působit ještě nápadněji, je v kvartetu velmi časté. Jevily by se proto jako velmi libovolný projev rozmaru, kdybychom nepředpokládali právě to, že se k nim skladatel odhodlal na základě zvukového dojmu, který neodpovídal zcela jeho představě, nebo ještě spíše přímo na radu kvartetistů. Je ovšem možno, že tyto úpravy neprovedl ani skladatel, ale sami hráči — z tvarů paus totiž těžko lze ruku poznat — ale jak jsem již řekl, sotva bez dohody s autorem. Ovšem i v tomto případě nutno korekci zvukovým dojmem předpokládat.

Pramenná cena dochovaných hlasů tohoto kvartetu není však jen v tom, že dovolují vyslovit tuto celkem dosti odvážnou hypotézu. Možná z nich vyčíst i závěr další, že nebyla asi totožná doba vzniku kvartetů *D dur* a *e moll*. Data na hlasech kvartetu *e moll* nepochybně označují dokončení jeho rozpisu jsou sice pouze mezníkem ante quem pro jeho vznik. Tvarová shoda tohoto kvartetu s violoncellovou sonátou *f moll* dochovanou ve fragmentu v pozůstalosti skladatelově a označenou opusovým číslem 10.⁸⁾ a nad to i sousedství opusových čísel — kvartet nese číslo 9. — svědčí ovšem pro těsnou blízkost obou děl. Obě jsou totiž koncipována v jediném celku a volná věta kontrastní — v kvartetu dokonce rozdělená na dvě části — je vložena doprostřed sonátové koncepce věty první, před jakési druhé provedení. Protože pak sonáta je ve svém dochovaném zbytku⁹⁾ datována 4. lednem 1871, což je interval od ukončení hlasů kvartetu velmi krátký, a nelze i při velké plodnosti Dvořákově a rychlosti jeho tvoření¹⁰⁾ předpokládat, že ji zkomponoval ze 4–5 dnů, můžeme soudit, že práce na obou dílech do sebe zasahovala. To pak zdá se též vysvětlovat skutečnost, že Dvořák, který v této době sotva oplýval finančními prostředky, si dal kvartet *D dur* rozepsat. Zároveň však vyplývá z toho i další důsledek, že tento kvartet vznikl určitě dříve. Pro to svědčí i jeho označení jako *kvarteto druhé*, kdežto kvartet *e moll* je označen jako *třetí*. Proto klade jej i za kvartet *D dur* již O. Šourek.¹¹⁾ Na otázku, kdy tento kvartet vznikl, se však Šourek přesněji odpovědět nepokusil. A přece myslím, že je to možné. Řekl jsem již, že hlasy tohoto kvartetu nepocházejí z ruky Dvořákovy; Šourek pokládá Dvořáka za pisatele dvou listů třetí věty.¹²⁾ Podle některých zvláštností — jakkoli je na notopisu určení ruky dosti obtížné a dynamická znaménka a jiné úryvky písma mohou nadto pocházet z ruky Dvo-

⁸⁾ Viz Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka I.*, 3. vydání, str. 120.

⁹⁾ Zachoval se pouze violoncellový part.

¹⁰⁾ Plodnost Dvořákovu tu ostatně vyzdvihují soudobé životopisy jako znak typický (např. jeden z prvních — brožurka J. Zubatého z r. 1885). Konečně ke kompozici kvartetu *e moll* z roku 1874 stačilo mu pouze 10 dnů. Srv. Šourek, *Život a dílo AD, I.* 3. vyd. str. 211.

¹¹⁾ *Život a dílo AD I.*, 2. vyd., str. 68.

¹²⁾ Tamže, 3. vyd., str. 110.

řákovy který si kvartet patrně korigoval — můžeme toto konstatování doplnit a zpřesnit tak, že zápisy hlasů nesou znaky čtveré ruky,¹³⁾ při čemž zhruba se předěly kryjí s hranicemi vět. Ne už tak přesně, ale přece jen do jisté míry odpovídají pak tyto předěly i různosti papíru, z něhož se stávají tyto sešity o 17 či 18 listech přibližně 410×348 mm.¹⁴⁾ Podrob-

¹³⁾ Ponecháme-li stranou rozdílné formy písmen v znaménkách a předpisech dynamických a agogických, kde je sice hodně kolísání tvarů a způsobů psaní, ale zase i mnoho shod pramenících podle všeho skutečně z toho, že mnohé tyto značky pocházejí z ruky Dvořákovy, jak se na citovaném místě domnívá O. Šourek, resultuje z toho, že si Dvořák hlasy korigoval buď při přehrávání, nebo předem. Určit však jednotlivé pisatele je i tu téměř nemožné, protože i Dvořákův rukopis není pevně ustálen a kolísá v tvarech, např. markantně u písmena *d* i ve způsobu psaní dynamických značek jak typu *fo* a *po*, tak i *f* a *p*.

Nejnápadnější je ale rozdíl v otvírání řádků. Se samozřejmou výjimkou počátku vět a oddílů, kde jsou klíče i předznamenání, zahajuje věta první důsledně řádky jen dvojčarou bez klíčů a posuvek, věta druhá vypisuje klíče i předznamenání, a to zvláštního tvaru zejména klíče basového. Věta třetí zahajuje řádky dvojčarou a předznamenáním, věta čtvrtá pak zase klíči i předznamenáním, a to psaným velmi ozdobně a úhledně. Klíč basový je tu psán obloučkem směřujícím doleva (dnes je běžný směr opačný), způsobem to, který nalézáme v rukopisech Dvořákových jako běžný, tak i v I. a III. větě tohoto kvarteta. Ovšem stínování a celý způsob psaní prozrazuje rukou jinou.

Patrný jsou i odchylky méně nápadné v tvaru not více či méně pečlivě psaných, stupní sklonu pomocných linek i v tvaru písmen. Např. v předpisech tempových liší se zřetelně tvary písmene *A*, avšak zmíněné již kolísání vede mne k tomu, že nepokračuji ve velmi komplikovaném rozboru písma, který by ostatně stejně sotva mohl vést dále, než ke konstatování odlišnosti písma jednotlivých vět, jež mám za prokázané uvedeným znakem nápadným. Sotva lze předpokládat, že by jeden písař, zvláště bez většího časového odstupu natolik měnil způsob psaní. Připomínám ovšem, že v kvartetu *e moll*, psaném nepochybně Dvořákem, je i v tomto způsobu otevírání řádek patrné kolísání, jež je tu však vedle jistého, i nevelkého časového intervalu (*prim* byl psán do 22. 12. a shoda, kterou mám na mysli, přiřazuje k němu i *sekund* a *viola* a *violoncello* až v posledních dnech téhož měsíce, tedy asi po týdnu) vysvětlitelné i věcně. Hlasy *violy* a *violoncella* mohou měnit a též mění klíče a vypsání klíče má pro hráče smysl, kdežto u hlasu houslového tomu tak není, a proto se zde Dvořák omezil na psaní posuvek, klíče *C* a *F* však vypisoval. Praxe psaní třetí věty kvarteta *D dur* souhlasí s tímto principem v tom, že rovněž píše předznamenání a nikoli klíče, a to ovšem ve všech hlasech, protože *viola* ani *violoncello* klíč nemění. Zato ve všech hlasech se nepravdělně objevují klíče i na počátku stránek, což právě souhlasí s ohledem na hráče, který je při úspoře písma rozhodující a možno jej — a tedy i část podle tohoto principu psanou — Dvořákovi přisoudit. To je také vše, co vedle málo průkazných shod písma může mluvit pro Šourkův názor, že zde se uplatnila i ruka skladatelova.

¹⁴⁾ Hlas *primu* (sešit o 18 listech) tvoří 6 listů zahrnutého hladkého papíru 14řádkového, na němž je napsána celá I. věta, pak 2 listy stejně, ne-li ještě více zahrnutého papíru, ale drsného. 12řádkového, a to s počátkem věty druhé, 2 listy bělejšího papíru našedlého 12řádkového, s dokončením věty druhé a počátkem třetí, 2 listy hnědého papíru čtrnáctiřádkového jako na počátku s dokončením věty III., a konečně 6 listů bělavého, našedlého papíru shodného s oním koncem věty II. a počátkem III., které tvoří zcela samostatný oddíl s větou IV. opatřenou i jakýmsi listem titulním s ozdobně nadepsaným názvem nástroje a vůbec psanou ozdobnějším písmem.

Hlas *sekundový* je složen stejně jako *prim*, toliko s tím rozdílem, že samostatný celek věty čtvrté tvoří jen 5 listů. Hlas *violový* o 18 listech celkového počtu tvoří 12 listů hnědého 14řádkového papíru, shodného s počátkem předchozích dvou hlasů, na nichž je napsána netoliko věta první, ale i celá věta II. a III., přičemž odchylky písma jsou stejné jako u všech vět ostatních. I počátek II. věty nese znovu označení *partu*, jako u obou houslí. Věta IV. má papír i písmo jako *prim* a hlasy ostatní.

Part violoncellový má 6 listů první věty obdobných *primu*, pak celá II. a část věty III. je psána na bělavém zašedlém papíře jako v *primu* konec věty II., ale ruka i úprava souhlasí

nou vnější kritikou lze dospět dokonce k velmi pravděpodobné historii vzniku hlasů, kde chvat je jediné uspokojivým vysvětlením toho, že Dvořák dal si toto své dílo rozepsat, a to dokonce nikoli písáři jedinému, ale hned třem, což svědčí pro to, že hlasy byly pořízeny na nějaký vnější podnět, tedy možnost provozování. Mohla to být nejpravděpodobněji táž možnost, která dala podnět snad i ke vzniku kvartetu *e moll*, nebo aspoň určitě ke vzniku jeho hlasů — tedy pravděpodobně v ustaveném kvartetě Bennewitzově, kteréžto mínění potvrzuje i osud materiálu. Předpokládejme tedy, že Dvořák byl zaujat komposicí kvartetu *e moll* a snad i violoncellové sonáty, a neměl už při svém zaměstnání čas provést rozpisy sám.¹⁵⁾ Připustíme-li tuto možnost a vylučujeme-li, že oba kvartety vznikly současně, pak musíme tento kvartet pokládat za starší, vzniklý rozhodně před komposicí Dvořákovy první opery, jež vyplnila dobu od jara do posledních dnů září 1870.¹⁶⁾ Citace písně „Hej Slované“, která je hlavním melodickým

s primem. Konec věty III. je opět na dvou listech zahnědlého papíru, a věta IV. odpovídá přesně hlasům ostatním svými 5 listy. Shrneme-li, co se z tohoto popisu vyčíst dá, je patrné, že v poměru rukou a papíru je jistý řád. Naprosto samostatnou je věta IV., která ve violoncelle obsahuje i zárodek samostatné paginace, a jednotná je i věta první. V obou případech lze předpokládat, že tyto věty byly rozpisovány samostatně zcela nezávisle na sobě. Tak započata je i věta druhá, ale písáři buď neměl dostatečnou zásobu papíru, nebo z jiných důvodů sáhl po papíru, na nějž psal i písáři věty IV. A později snad — soudím tak z toho, že na témž papíru dokončuje pak poslední písáři (podle Šourka skladatel sám) i větu III. (shodné dvojlisty ve všech hlasech) — použil i papíru písáře věty první. Kdyby nehrozilo nebezpečí hypotetičnosti už přílišné, mohlo by se říci, že skladatel, donucen dát rozepsat své dílo asi ve velkém chvatu, zadal je najednou třem písářům, mezi něž rozdělil partituru. A to je závěr, o jehož potvrzení nám v podstatě šlo při tomto popisu. Svůj úkol splnili dobře a snad i dosti rychle písáři věty první a čtvrté — ten možná ještě dříve — zato písáři vět středních buď se loudal, nebo neměl dosti papíru a skladatel mu dodal zbytek papíru po písáři věty IV. a pak i první. Ale musel nakonec sám se chopit pera a dopsat si větu třetí, přičemž pokračoval bezprostředně v práci písáře věty druhé, jen na nové stránce a pak dokončil práci na papíře zbylém po první větě. Plyne z toho i pořadí, v jakém byly hlasy psány, a to vno I., a II., pak vcl a naposled vla, což odpovídá i pořádku vzniku hlasů kvarteta *e moll*. Uvádím to i na důkaz, jak daleko lze dospět při ryze vnější kritice rukopisu, třebaže jde o hypotézu, která zní až fantasticky, ale je nejvýše pravděpodobná, i když dokázána asi nikdy nebude.

Na základě podrobné vnější kritiky hlasů kvartetu, které jsem právě věnoval tolik místa, je nutno ovšem poopravit tvrzení Šourkovo o účasti skladatele na vzniku těchto hlasů. Připustíme-li účast jeho ruky — a mám za to na základě všeho, co bylo uvedeno, že je to správné — pak musíme říci, že si Dvořák rozepsal celou třetí větu. A nikoli jen její dva listy (jsou to asi ony zahnědlé papíry, které jsou ve všech hlasech stejné s dokončením třetí věty, které měl O. Šourek na mysli), protože jak uvedeno v poznámce předchozí, způsob psaní i ruka je v celé větě táž a pro Dvořákovu ruku by mimo jiné svědčil i tvar prostého, ale energického písma v tempovém předpisu „Allegro energico“. Tvary písmen jsou tu patrně „dvořákovské“. (Viz obr. II.)

¹⁵⁾ I když snad nakonec nějakým selháním tohoto plánu byl donucen se na nich podílet a pro kvartetu nové — *e moll* — si je provést.

¹⁶⁾ Viz data na partituře, která dokončení jednotlivých aktů datující 26. květnem, 7. červencem a 28. zářím 1870. Při tom jde i tu nepochybně o data dokončení instrumentace, které předcházely nutně skici a snad i klavírní výtahy, takže doba předpokládaná chronologickým seznamem Němcovým, totiž od jara 1870 do konce září, jak o ní bylo již hovořeno (viz O. Šourek, Ant. Dvořák, HMUB, 2. vyd., str. 210) je minimální a její počátek bude možná nutno posunout značně zpět, čehož je si vědom i O. Šourek (srv. Život a dílo AD I., 3. vyd., str. 100, kde cituje i data dokončení).

materiálem III. věty, dovolí pak — uvážíme-li, že v letech 1868 a 1869 vrcholilo masové české národně osvobozené hnutí velkými lidovými tábory,¹⁷⁾ položit vznik kvartetu *D* dur právě do této doby. A při tom snad skutečnost, že už na jaře v roce 1869 připravoval Bennewitz vznik stálého pražského smyčcového kvarteta,¹⁸⁾ umožňuje zúžit toto období na jaro 1869.¹⁹⁾

Jak a proč se hlasy těchto kvartetů dostaly k A. Bennewitzovi možno hledati i jinou cestou. Tou je pak zjištěná skutečnost, že v letech sedmdesátých se A. Dvořák účastnil soukromých kvartetních produkcí v domě a za účasti smíchovského průmyslníka a významné pražské osobnosti i ve světě hudebním — Josefa Portheima.²⁰⁾ V těchto produkcích hrával prim právě Bennewitz. Třebaže si J. Portheim vedl o těchto produkcích podrobné zápisy — za léta nashromáždily se jich dokonce čtyři objemné svazky, které však jsou dnes nezvěstné²¹⁾ (v nich zaznamenával se nejen repertoár, ale i účinkující), nemůžeme zatím účast Dvořákovu zde přesně zjistit. Nebrání nám však nic předpokládat, že Dvořák v portheimovském paláci hrával už koncem let šedesátých. Není dokonce vyloučeno, že právě portheimovské kvarteto inspirovalo jej k tvorbě v tomto žánru, a že pro ně, aspoň některé z těchto tří kvartet bylo myšleno. Je-li pak doba vzniku kvartetu *B* dur ještě problematičtější²²⁾ a kvartet *e* moll dlužno klást do roku 1870, kdy podnět mohl vyjít z činnosti utvořeného kvarteta Bennewitzova, je inspirace z domácích produkcí Portheimových nejpravděpodobnější právě u kvartetu *D* dur. Pak by ovšem předpoklady souvislosti mezi vznikem těchto děl a veřejnou činností Bennewitzovou — u kvartetu *D* dur tedy s jeho neúspěšným pokusem na jaře 1869 — nebyly tak jednoznačné.

¹⁷⁾ Odvolávám se na studii J. Purše, *Tábory v českých zemích v letech 1868—1871* (Československý časopis historický, roč. VI., 1958, čís. 2—4, který právě do roku 1869 klade vrchol vlny tohoto hnutí).

¹⁸⁾ Srv. zmínku J. Brambergera v *Dějínách konservatoře*, v jubilejním sborníku *Das Konservatorium f. Musik in Prag 1811—1911*, str. 135.

¹⁹⁾ Domněnky, naznačené v Němcově seznamu i v Šourkově velké monografii (*Život a dílo AD I.*, str. 110), jako možnost, či alternativa, nabývají tak podstatně na určitosti při konfrontaci s širším historickým děním. Nový to důkaz, jak se starší dvořákovské literatury jeho podceňování nevyplácelo.

²⁰⁾ Srv. O. Šourek, *Život a dílo AD I.*, 3. vyd. str. 178, kde se dovolává i stati Rudolfa svob. pána Procházky v knize *Das romantische Musik Prag* (Erben, Zatec 1914), v kapitole *Aus den Erinnerungen des Herrn v. Portheim*. Na str. 65—7 podává některé informace o těchto přehrávkách, které se konaly každou neděli, i o čtyřech svazcích zápisků z nich.

²¹⁾ Zmíněný Procházkův popis těchto zápisků je jediný, co o nich dnes víme. Podle zjištění inž. Maštalíře, který je s O. Šourkem hledal, obsahuje portheimovská pozůstalost, patřící dnes ke knihovním fondům hudební fakulty AMU, pouze noty. Zpracována, ani přístupna dosud není.

²²⁾ Dochovaný materiál žádný opěrný bod neskýtá a ani O. Šourek nedospěl k závěru uspokojivému. O vnitřní důvody se v tomto případě na rozdíl od kvartetu *D* dur nelze bezpečně opřít, protože mohly by být hledány pouze v logice vývojové linie Dvořákova slohu. Ta však se nám bude jevit tak, jak skladby za sebou seřadíme.

Ovšem bylo by pak pravděpodobnější, že by se hlasy Dvořákových kvartet našly v pozůstalosti Portheimově a nikoli u Bennewitze, leč že by je později přijal pro kvarteto své. A tak nakonec přece jen za pravděpodobnější pokládám možnost prvou, že aspoň podnětem k pořízení opisu hlasů kvartetu *D dur* bylo utvoření kvarteta Bennewitzova. To by také vysvětlovalo uspokojivěji chvat, s nímž byly hlasy pořízeny, jak jej lze vysoudit z čtveré ruky na nich zúčastněné, ač i při kombinaci obou hypotes, že totiž kvartet byl napsán pro produkce Portheimovské, a teprve později převzat Bennewitzem, bychom jej vysvětlit dovedli. Ovšem při rozhodování o pravděpodobnosti těchto hypotes musí padnout na váhu i to, že pro společnost u Portheimů, která rozhodně patřila k německé části Prahy (ač nepodařilo se mi zjistit zda Josef Portheim byl stoupencem centralistů, či nikoli) byl by kvartet s výraznou citací české vlastenecké písně, kterou divadelní cenzor v r. 1867 zakázal,²³⁾ poněkud příliš revoluční. To Bennewitzovi, který sice také nepatřil k vlasteneckým kruhům českým, ale pohyboval se i v Umělecké besedě a spolupracoval se Smetanou,²⁴⁾ vadilo už asi méně. Než nakonec byla v politické situaci let sedmdesátých tato citace možná jedním z důvodů, které spolurozhodly, že kvartet veřejně proveden nebyl.

Připustíme-li však přece, že tento kvartet byl napsán pro kroužek portheimovský, nebo aspoň pod vlivem jeho existence (hledám možnost provedení díla, protože i u jiných děl z období let šedesátých lze vysledovat, že vznikala tehdy, když pro uplatnění toho kterého žánru v nějaké formě veřejného, či aspoň jako v tomto případě soukromého provedení byla možnost,²⁵⁾ znamená to, že ovšem úzkou vazbu na veřejnou činnost Bennewitzovu předpokládat netřeba. Znamená to ovšem i to, že Dvořák už u Portheimů hrál koncem let šedesátých, pro což však bezpečného důkazu nemáme, pokud nám nemohou dát odpověď zmíněné už anály těchto produkcí. S touto možností nutno však počítat proto, že o záměru Bennewitzově uskutečnit kvartetní produkce už v roce 1869 se Dvořák ani dovědět nemusil. I to je pravděpodobné, třebaže Praha byla tehdy mnohem menší a styky mezi hudebníky, a to dokonce i bez rozdílu příslušnosti k národnímu táboru, byly velmi živé. Zmínil jsem se už o spolupráci Smetanově s Bennewitzem a Hegenbartem v době jeho kapelnictví. Tady je ovšem cesta, kterou by zpráva o Bennewitzových záměrech k Dvořákově

²³⁾ Pozastavuje se nad tím ve svém fejetonu z března 1867 J. Neruda (Léta persekuce I., Kvasnička a Hampl, DJN XV., Praha 1924, str. 85).

²⁴⁾ Hrál s ním tria v komorních produkcích.

²⁵⁾ První komorní skladby započal Dvořák tvořit v době, kdy kvartetní solée v Praze na počátku let šedesátých se těšila značné oblibě a do I. symfonie se pustil patrně koncem r. 1864 (dokončena 24. března 1865), kdy z iniciativy Smetanovy pokusila se Umělecká beseda uskutečnit v Praze symfonické koncerty.

sluchu mohla doletět. Při těchto kombinacích je ovšem tolik možností téměř stejně pravděpodobných — vždyť musíme vzít v úvahu i to, že na jaře 1868 slavilo v Praze triumfy proslulé Florentinské kvarteto²⁶⁾ a Dvořáka mohl podnítit k volbě kvartetního žánru právě ohlas jeho vystoupení — že pokud se nenajdou další prameny, které by do těchto otázek vnesly určitější světlo, nebudeme moci vykročit z kruhu hypotes. Ba možno je rozmnožit ještě o tu — hledáme-li cesty, které zprostředkovaly Dvořákův styk s Bennewitzem — že mohla tu sehrát určitou úlohu i Bennewitzova choť, významná zpěvačka E. Miková - Bennewitzová, která za Smetanovy éry působila na českém divadle. A tak nakonec rozhodujícím činitelem pro pokus datování zůstane přece jen kritika vnitřní, rozbor hudebního obsahu díla. A bude to právě použití písně „Hej Slované“ v jeho III. větě, které je po mém soudu dostatečným důvodem, abychom jeho vznik položili do druhé poloviny roku 1868, nebo do para 1869, do doby posledního vzednutí vpravdě revoluční vlny²⁷⁾ národně osvobozovacího boje v tomto období velkých lidových táborů. Netřeba se přitom bát jakési snad obdoby definice kruhem, že totiž na základě časové shody předpokládáme, že se v díle odrazila určitá vnější skutečnost a zároveň tento odraz pokládáme za důkaz časové shody. Hudební rozbor, zvláště zkoumání III. věty, ukáže, že sotva jde o náhodný ohlas melodie. Byla-li však tato melodie vlastenecké písně využita tak jako zde, a souhlasí-li s tím celkový charakter i ostatní hudby kvarteta, netřeba o obsahovém záměru pochybovat a časová shoda, která byla jeho podmínkou, je už nasnadě.

Obraťme tedy pozornost k hudbě kvartetu. Je to skladba čtyřvětá, která svými 713, 385, 461 a 638 takty nedosahuje sice úplně rozsahu a rozlehlosti koncepce žánru symfonického, převyšuje však daleko starší skladatelova díla komorní.²⁸⁾ Vnucuje se nad těmito čísly otázka, jaký myšlenkový náboj tato koncepce nesla, zda jeho závažnost je její rozlehlosti úměrná.²⁹⁾ A je-li tomu tak, zda přirozeně odpovídá této závažnosti a tomuto rozmachu v své podstatě intimní žánr komorní, či zda spíše by se hodila k ní forma symfonická, před níž dal skladatel přednost komornímu obsazení snad jen proto, že se zde nabízela větší možnost provedení. Pak ovšem

²⁶⁾ Srv. referát dr. L. Procházky v Národních listech ze 17. 4. 1868, rovněž přetištěný v cit. výboru *Slavná doba české hudby* str. 242—3.

²⁷⁾ Srv. cit. studii Puršovu v ČCH VI., zde str. 671—2, a J. Arbesa „Barikádníci“, Dílo J. Arbesa sv. 27., SNKLHU 1959, str. 40.

²⁸⁾ Kvintet op. 1 v I. větě původní podoby 309, v II. 111 a ve III. 344 taktů, kvartet op. 2 pak ve svých 4 větách 460, 215, 148 a 447 taktů.

²⁹⁾ Vždyť i v posledních kvartetech Beethovenovi k vyjádření koncepcí v komorní hudbě jistě nejmonumentálnějších a nejhlubších stačilo např. v op. 131 celkem 1521 taktů a v op. 132 dokonce jen 1163 taktů.

museli bychom vznik tohoto díla spojovat s takovou možností a mělo by to mimořádný význam jak pro poznání Dvořákova myšlenkového světa, tak i chronologie jeho vývoje. Odpověď v daném případě není nikterak snadná a lze k ní směřovat jen přes analýsu tematického materiálu a způsobu jeho zpracování.

Podle vnějších rysů posuzována, odpovídá koncepce jednotlivých vět i jejich vzájemný poměr zvyklostem tradičním. Přihlédneme-li však blíže už jen k tematům prvé věty, je nápadná jejich variační výstavba. Tím je dána spřízněnost se staršími díly Dvořákovými, počínaje již kvartetem op. 2, bez ohledu na to, zda se v nich variační princip uplatňoval jako síla konstruktivní, či destruktivní, zda soustřeďoval myšlenkovou náplň a sceľoval hudební proud i upevňoval stavbu, či zda působil jako síla odstředivá proti sonátovému principu, který Dvořákovi dávala tradice. Nový rys v tomto kvartetu je však v tom, že — aspoň zpočátku — se variační princip uplatňuje uvnitř stavebného principu periodicity, jemuž je podřízen. Na první pohled periodické thema je totiž vytvořeno ze čtyř obměn jediného dvoutaktového motivického základu, jejichž vzájemná posloupnost není však řízena zákonitostí postupu variačního rozvoje, ale podřízena periodické symetrii a vzájemnému odvážení podle vztahu předvětí a závětí. Tabulka, která podává analytické rozčlenění thematu, dokazuje to dostatek názorně [viz př. 1]. Při této výstavbě thematu je zachována i v podstatě kostra harmonická vytvořená z postupného sledu všech tří základních harmonických funkcí. V lichých člancích thematu [př. 1a) a 1c)], jehož výstavba by se dala označit schématem $a\ b\ a\ c$, opakuje se důsledně. Záměna tónického kvintakordu sextakordem ve 3. článku nepadá při tom na váhu. V člancích sudých je obměna akordy zástupními II. a VI. stupně. Souvislost melodická je patrna nejen z rytmické kostry, ale i z melodického obrysu intonace, která je podstatou těchto čtyř článků tematických, z nich každý je otevřen rozběhem obalovým s jedním, nebo více střídavými tóny obklopujícími tón základní, pak prudce vzestupným obloukem s rozvinutou částí sestupnou a vyrovnanějším, plynulým melodickým vyzněním, jímž je melodický oblouk nad dominantou. Ptáme-li se po obsahové stránce, tu nemůžeme s jistotou říci do jaké míry uvědomělý záměr vedl skladatelovo pero, stejně jako to nelze říci o uvědomělosti spojení stavby a principu variačního, protože ani genese myšlenek, ani subjektivní vůle skladatelovy neznáme a nemůžeme se jich s bezpečností dovolat.³⁰⁾ Lze

³⁰⁾ Zmínil jsem se již, že nemáme po ruce jakékoli náčrty, které by daly nahlédnout do genese díla i myšlenek a odhalily snad v procesu krystalisace hudebního tvaru záměr skladatelův. Není však možno se opřít ani o analogii s pozdějším způsobem Dvořákova tvoření, kdy máme již zjištěno, že themata Dvořákova se rodila i z drobných okamžitých nápadů, jak to prokázal u symfonie d moll správným rozšiřováním anglické poznámky A. Sychra — viz Estetika Dvořákovy symfonické tvorby, str. 285.

však poukázat alespoň na možné souvislosti, které nabývají aktuálnosti, uvědomíme-li si, že Dvořák tehdy už znal Wagnera.³¹⁾ Ostatně připomínám i to, že v první Dvořákově opeře, která vzniká nepochybně nedlouho po tomto díle, jak zdůrazňuje Šourek, se objevují stejné Wagnerovské názvy.³²⁾ Jde totiž o skutečnost že u Wagnera se často setkáme s podobnými rysy melodické stavby s častými prvky obalovými i podobně patetický prudce vzedmutými oblouky melodickými při zobrazení postav a situací heroických.³³⁾ Je tu však ještě jeden rys, stejně, ba ještě více hypotetický, ale i na ten je možno poukázat: souvislost, nebo snad aspoň příbuznost s tím článkem melodie písně „Hej Slované“, která je myšlenkovou osou věty třetí, k němuž patří slova „*ještě naše slovanská řeč žije*“ a „*pokud naše věrné srdce pro náš národ bije*“, ovšem v té podobě, v jaké je s melodickou ozdobou spodním střídavým tónem Dvořák ve svém kvartetu použil. Zde ještě více postrádáme znalost genese myšlenkového materiálu kvartetu, neboť pro důkaz museli bychom vědět, že myšlenka opřít se o tuto oblíbenou píseň byla prvotní, nebo aspoň současná se zrodem myšlenky první věty. Avšak víme-li, jak dovedl Dvořák i dodatečně ve variačním procesu spojovat prvky původně si snad cizí, jak dovedl na příklad vyvíjet varianty spojující znaky dvou různorodých prvků a zprostředkující tak mezi nimi,³⁴⁾ nemůžeme ani tuto možnost souvislosti jako klíč k obsahovému výkladu přehlédnout. Nemůžeme ji přehlédnout tím spíše, že konec konců poukazuje k témuž obsahovému záměru jako možná souvislost první, a že tento záměr, vyjádřit nějak heroickou odhodlanost, sebevědomí a sílu byl velmi pravděpodobný, protože šlo o city a emoce v české národní pospolitosti té doby velmi silně zastoupené. Vždyť jde o dobu vzedmuté vlny lidových táborů — předpokládám, že kvartet skutečně vznikl

³¹⁾ Dovedl jsem už v dřívějších kapitolách své práce, že Dvořák patrně poznal na scéně německé opery pražské, na jejíž představení podle různých svědectví za studií na varhanické škole chodíval, Wagnerovy rané opery, které byly od 50. let na jejím repertoáru. (Srv. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, Th. 3., 471.) Dost pravděpodobně zainteresoval mladého hudebníka o Wagnerovo dílo i Aptův Cäcilien-Verein, kde Dvořák s A. Čechem (viz jeho vzpomínku v knize „Dvořák ve vzpomínkách a dopisech“) hrál violu. Neúčastnil-li se tu Dvořák některých wagnerovských produkcí, mohl se tu snadno dostat k notovému materiálu. A konečně nelze přehlédnout i koncerty Wagnerovy 1863, třebaže přímá účast Dvořákova na nich není tak prokázána, jak má za to ve své velké monografii O. Šourek. Víme sice, že se jich účastnil divadelní orchestr, ale dobový tisk mluví tak především o orchestru německé opery. Zda byl posílen členy i orchestru divadla prozatímního, nepodařilo se mi prokázat. A pak nelze vyloučit, že i v knihovně Benálově nechyběl aspoň nějaký klavírní výtah wagnerovský, takže netoliko znalost, ale i studium Wagnerova díla můžeme v této době předpokládat.

³²⁾ Viz Šourek, Život a dílo AD I., 3. vyd., str. 103 a dále.

³³⁾ Jako příklad by snad nejlépe bylo uvést melodii sborové scény z 2. aktu Tannhäusera „Freudig begrüßen wir die edle Halle...“, kl. v. 3. Ausg. der Original-Verleger, str. 153.

³⁴⁾ To možno dokázat jak v kvartetu B dur, tak v kvartetu e moll, kde se s podobnou praxí setkáváme zvláště v provedení, tak konečně i v tomto kvartetu, kde důkazem mohou být příklady 2, 7b, 12, 13, 17.

v roce 1869, pro což postačily předpoklady obecnější, jako citace písně sama —, kdy stačila jen jediná výzva z úst kteréhokoli politika a v Čechách byla revoluce,³⁵⁾ a kdy i u těch, na něž doléhal úřední tlak persekucní nejbezprostředněji vyvolával spíše pocit sebevědomí, než depresi.³⁶⁾ A nejinak asi bylo i u Dvořáka, třebas u něho politické vědomí a uvědomění poslání umělce musíme teprve dokazovat. Konečně je-li správné a oprávněné hledat u Beethovena východisko ke konkretisaci jeho hudby srovnáním s hudbou francouzské revoluce a u Smetany se slavnostním pochodem a slavnostním sborem, pak nutno připustit i možnost pokusit se vykládat dílo Dvořákovy, aspoň v dané historické etapě touto cestou, zvláště když i psychologický účín musel by se s tímto teoreticky vykonstruovaným výkladem vcelku shodovat.³⁷⁾

To lze však říci toliko k základům intonace, která je úhelným kamenem tohoto kvartetu. I když je možno zaujmouti k její charakteristice, jak jsem ji podal a doložil, stanovisko jakkoli zdržlivé, nelze přehlédnout pro výhrady k ní, jak s touto intonací skladatel dále pracuje. Vracím se k tomu, co jsem řekl o podřízení její variační transformace zákonům periodicity. Nelze-li tu záměrnost skladatelova počínání dokázat, je třeba aspoň zvážit výsledek, který ve své vnitřní vyváženosti sotva mohl být náhodný, i když z toho nevyplývá důkaz bůhvíjaké domyšlenosti a pomyšlenosti čistě rozumové estetického záměru. Po této stránce příznačná je i práce s druhým taktem v dalších člancích melodických. Čtvrtý takt totiž má za melodii spodní tercový hlas k melodii taktu druhého, tam přednášený violoncellem [srv. 1a) a 1b) NB], takt šestý vrací se k melodii taktu druhého [1 c)], ale přináší ji výzdobu melodickými tóny po způsobu cifrování, chromatickým těžkým průchodem a akordickým tónem vyplňujícím kvintový skok. Chromatický průchod, přinášející ostrou disonancí zvětšené primy značné napětí i do harmonie, objevuje se i v hlase doprovodném — v sekundě. Konečně tento závěrový obrat komplikovaný nejen metrickým posunem při rozšíření posledního článku ze dvou na tři a půl taktu, melodickou ozdobou, která odhaluje jeho podstatu a kostru nápěvnou v rozloženém dominantním trojzvukovém sledu tercie, kvinty a primy, ale i har-

³⁵⁾ Podrobně i s doklady dokazuje to citovaná studie J. Purše.

³⁶⁾ Možno se tu odvolat na fejetony Nerudovy, který s ironií a humorem líčí dobu tu v redakcích, kde sice nebylo veselo, ale také nechyběl dostatek optimismu a vzdoru. Dýchá to na nás nejen z obsahu, ale i z tónu celých jeho „Vzpomínek z výminku“. Srv. „Léta persekuce“ III., DJN XIX., cit. vyd. u Kvasničky a Hampla, str. 59nn.

³⁷⁾ Chybí mi ovšem ověření živým uměleckým provedením a kolektivním přijetím díla, které jako společenské kritérium praxe teprve vylučuje subjektivnost v interpretaci obsahové. Nedokonalé přehrání na klavíru, tím méně pak představa opřená o čtení partitury, nemůže je nahradit. Soudy tedy na základě čtení, mohou mít při vši pravděpodobnosti, podloženost a ověřitelnost přec jen platnost do značné míry hypotetickou.

monicky, vloženou druhou dominantou, objevuje se i v článku čtvrtém [př. 1d)]. A stejná setrvačnost a jednota jako v tomto vyznění — a ostatně i v harmonické kostře — je i v hlavě motivu, kde jde zase o rozpínání a stupňování napětí v intonačním oblouku. Článek první má skok sextový, druhý kvartový. Avšak ve hlase je v něm, a to nejen v první exposici, ale i při dalších opakováních v taktu 3/4 i některých dalších, stopa po opravě z původního e^2 . V této původní podobě by tento článek poukazoval ještě výrazněji k souvislosti s připomenutým místem z třetí věty [př. 1b), zvlášť označená nota]. Článek třetí rozpíná tento oblouk až na oktávu a čtvrtý po tomto maximu intervalovém stupňuje jeho napětí tím, že má vlastně dva vrcholy, první rytmickometrický, daný protažením a synkopováním noty g^2 a druhý výškový opět v oktávovém tónu. V tom je však naznačeno i těžiště dalšího dění, v dlouhém úseku naprosto převládajícího a v celé větě při nejmenším na rovni stojícího kontraposici themat, a tedy myšlenkovému konfliktu, základu to principu sonátového.

Variační vývoj thematu, či přesněji jeho základního prvku — intonačního jádra — se soustřeďuje, jak právě naznačeno, na proměny napětí v jeho hlavě, ať proměnami tvaru jeho intonačního oblouku, tak proměnami harmonického podbarvení. Jde však o víc než o pouhou barvu, raději bych mluvil o proměnách harmonického smyslu, či podstaty, neboť harmonie je důležitou složkou struktury. Čeština však nemá vhodný termín, který by vyjadřoval to, co ruské „pereosmyslenie“,³⁵⁾ což po mém soudu nejlépe vystihuje podstatu věci. V této harmonické variaci uplatňuje se jednak relace modulačního plánu a vzájemný vztah jednotlivých tónin, jednak — a to ještě výrazněji — proměna harmonickofunkční platnosti jednotlivých tónů a tím i celé melodie a jejího smyslu. Co mám tu na mysli ukáže hned bezprostřední pokračování věty. Motivické jádro je hned po doznění thematické periody položeno ve své třetí variantě [viz 1c)], do spodní paralely, harmonickým podkladem je však zprvu subdominanta a i ostatní použité funkce nereprodukuje melodický vztah k výchozímu článku [viz 1e)]; od melodického rozšíření novým navazujícím pokračováním oblouku, při tom už abstrahují, ač i to je další důležitá složka variační práce. Jiný její moment je pak patrný z dalších dvou taktů, kde se kříží prvky hlavy a vyznění [srv. 1e) a 1f)]. Výraznější případy podobné variační kontaminace různých prvků, na kterou jsem již ostatně upozornil na počátku, nalezneme v dalším průběhu věty v provedení, na př. v taktech 294–305 a j. [viz př. 2], kde se slučují prvky hlavní a vedlejší myšlenky. Analytický rozpis prvních třiceti taktů, uvedený v př. 1, ukazuje i další ještě způsoby variačního těžení z thematu volnějším rozvíjením a pokračováním

³⁵⁾ Termín užívaný jak B. Asafjevem, tak i novější sovětskou muzikologií.

jeho prvků i novou kombinací takto získaných variet, při čemž se hudební proud stále vzdaluje od svého východiska [srv. 1g) 1i) 1j) 1g) 1h) 1ch)]. Tím je i směr i prostředky variačního vývoje naznačen. Sledovat jej ve všech detailních formách nepřineslo by po mém soudu už mnoho podstatného. (Jistý obraz o nich poskytne př. 3). Spokojím se tedy upozorněním na několik variant s výraznějším obsahovým odlišením, kterých není mnoho a objevují se až v značně pozdějším průběhu věty. První z nich je pak beze sporu poněkud elegicky zbarvená epizoda -- timbre nástroje hraje tu úlohu významnou -- sólové violy, přejatá pak v ritardandu -- zvolnění kompensuje barvu za týmž cílem obsahovým -- primem v taktech 62–69 [viz př. 3e)]. O. Šourek pokládá ji za samostatnou myšlenku přechodnou, ač souvislost s variačním rodokmenem hlavního thematicu je přes rozšíření a smysl harmonický zcela zřetelná.³⁹⁾

Tento variační vývoj -- jako zvláštní případ tematické evoluce -- neprobíhá však v jediném nepřetržitém progresivním proudu, nýbrž v jakýchsi vlnách. Vrací se po určitých nepravidelných úsecích k svému východisku, když jakoby vyčerpал možnosti vývoje v jednom směru, aby pokračoval směrem jiným. Na příklad první vlna směřovala, jak ukazoval i př. 1, do oblasti subdominanty a spodní paralely. Druhá vlna vrhá se po třetím článku skokem do terciové paralely vrchní, ovšem zase jen melodicky, harmonie setrvává v hlavní tónině v taktech 37–38 [viz př. 3a)], odkud se rozvíjí další široký variační proud. Později nejsou ani návraty dovedeny až k východisku, ale jen k některé, výraznější souvislosti projevující formě, odvozené, jako je tomu příkladně po citované elegicky zbarvené variantě taktů 62–69, kdy se proud vrací do původního rušného a vypjatého proudu, ale k variantám hodně vzdáleným, z nichž bližší se objevují až po dosti dlouhém dvacetitaktovém úseku. Tehdy je také teprve legitimována varianta, bezprostředně po onom náladovém ztemnění nastupující, jako člen základního variačního řetězu. Pokud jde o tento princip návratu a vln, nelze ovšem bezpečně prokázat, do jaké míry byl uvědomělý a sledoval jistý záměr snad obsahový, a do jaké míry šlo o prostou slepou uličku invence, která se zcela živelně vrací k východisku, když ztrácí půdu pod nohama. Obojí možnost možno stejně dobře připustit, neboť Dvořák nebyl ještě skladatelem tak zkušeným, aby i tento svůj kompoziční prostředek ovládal dokonale ve všech jeho nuancích i obsahové platnosti. Tomu se učil zde a doučil mnohem později, při čemž se uplatnil nesporně vliv moravské lidové písně, jak na něj podnětně upo-

³⁹⁾ Život a dílo AD I, 2. vyd., str. 69. V rozborech (Dvořákovy skladby komorní) uváděno mylně v houslovém klíči a přeneslo se i do 3. vydání Život a dílo AD.

zornil A. Sychra.⁴⁰⁾ Objevuje-li se již zde využití tohoto variačního rozvoje i v periodickém tvaru analogického způsobu a principu, jakým jsou budovány melodie „monothematických“ lidových písní, jak je mohl Dvořák znát nejen ze sbírek a zpěvníků své doby,⁴¹⁾ ale již ze svého rodného kraje, kde byly podobně stavěné písně dosti časté,⁴²⁾ pak je to přes významnost a nápadnost použití v thematu spíše výjimka potvrzující pravidlo, ta je však celým dalším rozvojem věty spíše negována, než rozvíjena. Také lze bez obav, že přehlédneme něco podstatného, tvrditi, že variace týká se většinou tvaru a vnitřního napětí, není však konkretisována žánrově, takže i jednotlivé odstíny obsahové v záplavě a chaotičnosti svého sledu utonou. I z toho soudím, že zde možno viděti teprve hledání a zkoušení půdy i nosnosti principu, které může býti odrazem jistých obsahových a světonázorných tendencí skladatele. Může se však objektivně zcela bezpečně dostávat do těchto obsahových poloh toliko v sociálním kontextu, subjektivně jsouc pouze projevem hledání tvaru.

Charakteristickým znakem věty je i velká pestrost a pohyblivost harmonická, která místy přechází až v neurčitost, neboť buď lze určitý úsek vykládat ve dvou tóninách — ovšem za předpokladu širšího pojmu tonality, která pracuje s mimotonálními akordy k akordům doškálným a alterací — nebo se tóniny střídají tak rychle, že se žádná neustálí. K této harmonické pestrosti jako její důsledek spíše než vědomý záměr obsahový, který by se odvolával na estetickou platnost starých církevních tónin, patří i lydické a frygické odstíny v zbarvení themat. Vcelku pak k charakteristice harmonické stránky třeba ještě říci, že převládají v ní relace tercové nad kvintovými, t. j. dominantními, čímž se Dvořákův harmonický projev přihlašuje výrazně k proudu romantickému a novoromantickému, stejně jako již v širším pojetí tonality a alterací. K této charakteristice jako její další dotvrzení patří i to, že velmi brzy opouští hlavní tóninu skladby a přechází do tónin a harmonií dosti vzdálených. Už první úsek je ukončen durovým akordem na VII. stupni v 31. taktu, jehož napětí je pak zlomeno do dominanty připravující nový nástup thematu. Objevuje se pak i zde zastírání a zahušťování harmonií různými průchodnými, průtažnými i střídavými tóny, postupně rozváděnými, které je rovněž příznačným rysem romantického harmonického projevu.⁴³⁾

⁴⁰⁾ Referát na Mezinárodní konferenci o díle Antonína Dvořáka v Praze v květnu 1954, Hudební rozhledy, roč. VII., str. 546 nn.

⁴¹⁾ Tak jednou z nich je např. Ach synku, synku, EN č. 12.

⁴²⁾ Viz Homolkova sbírka, např. C 110 aj., uloženo v kabinetu pro etnografii a folkloristiku ČSAV v Praze.

⁴³⁾ E. Kurth, Romantische Harmonik, str. 46 nn. a 112.

Druhé thema, které nastupuje i vzhledem k značně širokým proporcím věty hodně opožděně, má charakter intonace písňové až popěvkové a je melodicky značně klidnější a chudší [viz př. 4]. Podloženo je charakteristickým již pro Dvořáka melodicko-harmonickým obloukem, postupujícím přes průchodnou septimu k VI. stupni, jak jsme jej poznali na výrazných místech op. 2 i I. symfonie. Třebaže se toto thema tváří zpočátku vsutku periodicky i ono se odhaluje jako výsledek i předmět variace, a to zase základního krátkého melodického útvaru, výrazné hlavy. Nadto toto thema se dlouho neudrží, jakmile se stává předmětem variačního rozvoje, postupně se vytrácí a zprvu ve středních hlasech a později pak i výrazněji v krajních, hlásí se prvky prvního thematu. Tím přechází věta nepozorovaně bez zvláštního předělu v provedení.

Tento přechod je tak ponenáhlý, bez zřetelnějšího švu, že možno dokonce položit si otázku, zda provedení začíná bezprostředně po uvedení vedlejší myšlenky, tedy asi v taktu 163, kdy se objevuje ve viole varianta hlavního thematu, signalisovaná už v konci předcházejícího taktu diminuovanou a nivelisovanou šestnáctinovou figurou s jeho melodickým obrysem v sekundu. Či zda začíná až později, kdy druhé thema prošlo ještě znova v druhých hlasech i s určitým variačním vývojem, byť ten spočíval toliko v tom, že dovětkové takty jsou uváděny v poloze, vzhledem k prvnímu uvedení o kvintu vyšší, a případně s melodickým zjednodušením. Proti tomu však mluví skutečnost, že už v této části se uplatňují výrazné znaky, charakterisující i další hudební fakturu provedení. Je to redukce počtu reálných hlasů oktavovým zdvojováním, i příliš nápadné exponování prvků a variant hlavního thematu, jehož střídání s thematem vedlejším už v exposici muselo by vyvolat dojem předčasného vybití napětí kontrastu. Ten je však zdůrazňován nejen připomínkou hlavního thematu před jeho první exposicí, ale i změnou tempa — předpis „Meno“, při dalších uváděních pak časté „dolce“ a pod. — a v důsledku toho i výrazu. Teprve v dalším průběhu provedení dochází k zeslabení tohoto kontrastu a jeho překonání jednak kontrapunktickým sloučením prvků, ale především sloučením variačním, t. j. kombinací, či zkřížením rysů obou themat, jak jsem na to již upozornil [viz př. 2]. K překonání a oslabení tohoto protikladu přispívá ovšem i žánrová proměna druhého thematu, které nabývá rysů pochodových. Tím sbližuje se i obsahově s energicky rozmáchlým thematem hlavním, v jehož rytmisaci a v spřízněnosti i s thematem druhé symfonie lze vystopovat i jisté příbuznosti s útvary polkovými. Popřeny ovšem jsou v exposici dramatickou synkopou, uplatňují se však tehdy, když z rytmického útvaru jeho počátku se vyvíjí sekvencovým jeho opakováním doprovodná figura [viz př. 3q)]. Tato variace themat ve směru proměny žánrového charakteru a jich slučování, spolu s připomenutou

již redukcí reálných hlasů, již lze přisuzovat ten smysl, aby reduplikací a oproštěním od zbytečného kontrapunktického pletiva podtrhla určité myšlenkové a motivické prvky i jich skupení, jsou hlavním tvarovým a myšlenkovým přínosem provedení. V oblasti harmonické, vzhledem k pestrosti a bohatství exposice i v tvarových proměnách thematického materiálu, přináší už pouze kvantitativní stupňování, nikoli však obohacení principiální. Závěrečná část jeho vyznačuje se pak ještě hojnými fanfárovými a pochodovými útvary tečkovaných rytmů [viz př. 5] a obalovou variantou hlavy prvního thematu [viz př. 3n)], poprvé naznačenou už v závěru skupiny hlavního thematu v exposici.

Reprisa nastupující taktem 382, tedy něco málo za polovinou věty, uvádí — na samém začátku s harmonickou obměnou — 79 taktů exposice, tedy část variačního vývoje prvního thematu, po níž se hudební proud obrací do nových variant s hojným uplatněním tónin s bé a střídáním — v průběhu ještě nápadně stupňovaným a zřejmě využívajícím obsahového kontrastu — rodu a barvy mollové s durovou. Teprve po tomto „druhém provedení“, které zřejmě patří rovněž k oblíbeným a pro první tvůrčí fázi Dvořákova vývoje typickým znakům jeho sonátových koncepcí, zabírajícím rozsáhlý úsek více než 140 taktů, vrací se věta i k thematu druhému, opět tempově výslovně odlišenému — „Poco meno“ v taktu 603. Je tu však sloučeno kontrapunkticky s prvky hlavního thematu. V dalším proudu převažuje práce imitační a uplatňuje se výrazněji okruh tónin subdominantních, prostředky to, které už i v starších skladbách Dvořákových i v jeho vzorech uplatňují se jako prostředky monumentalisace. Není proto důvodu, aby táž funkce nebyla jim přisouzena i zde. Proud je ku konci věty několikrát přerván fermátami s funkcí zřejmě dramatisující i stavebnou, signalisující nástup kody, která ovládána prvky hlavního thematu a intonacemi pochodovými větu v konečném ztišení uzavře.

Přehlédneme-li závěrem této charakteristiky celou první větu kvartetu, nemůžeme si nepovšimnouti, že v celé její výstavbě jeví se natolik určitý řád, že nelze jej připisovat pouhé náhodě a živelnosti. Na důkaz tohoto tvrzení poukazuji na příklad na vyvážení obou provedení, využití — byť i to nebyl rys nejpodstatnější — žánrových proměn, či poměr stavebního principu sonátového a odstředivého principu variačního, jehož vlnám možno právě pro tento předpokládaný řád připisovat i jistý smysl obrazný. Že by to vše v té podobě, jak se to v této větě jeví, byl výsledek jen pouhé náhody a ryzí živelnosti, mám za předpoklad zcela absurdní, i když ani opak, totiž důslednou promyšlenost není možno předpokládat. Proto ani v obsahovém výkladu nemínil jsem jít nikde k nejzazším důsledkům, které se nabízejí. Že však máme před sebou obraz a výraz emocí a citů v jádru optimistických, upínajících se k vysokému ideálu, v němž s větší,

či menší určitostí cítil skladatel společně s národní pospolitostí zápasící o národní emancipaci, možno říci s jistotou téměř naprostou. I když nebudeme dále konkretisovat a hledat dílčí odrazy v hudební struktuře díla, což by patrně vedlo k násilným myšlenkovým „krátkým spojení“. Třetí věta s citací, které jsem se již několikrát dovolával, dává k tomu plné právo. Že jsou tu užity i slohové prvky „romantické“ a „novoromantické“, což možno dokonce konkretisovat a zúžit na wagnerovské, ač bych byl v tomto ohledu raději střízlivější než O. Šourek,⁴⁴⁾ je pak rovněž zcela přirozené, a ostatní věty i druhá dvě díla téhož žánru — kvartety *e moll* a *B dur* — potvrzují to rovněž nade vší pochybnost.

Druhá věta volná je tradičně a ve shodě i s dřívější praxí Dvořákovou psána v mollové paralele, tedy v *h moll*. Přesto, že možno z ní vyslouchat jisté melancholické zbarvení, v pravém slova smyslu široce sklenutá zpěvná věta to není. I tempo má poměrně živé a v jejím materiálu se kmitnou i motivy, které mají velmi blízko k stavebným kamenům věty první [viz př. 6 NB]. Vlastní stavební kameny jsou tu dvě themata rozvíjená a obměňovaná variačně do širokých neperiodických a nepravidelných odstavců, jak rozvojem a kombinací svých vlastních elementů, tak, a to spíše, nastavováním a rozvíjením v nové melodické útvary. Tento variační princip se jen velmi přibližně a volně podřizuje trojdílnosti formy, obě themata se ku konci věty vracejí v základní poloze, ale o doslovnou repri-su zdaleka nejde.

Věta vrcholí kontrapunktickým sloučením obou themat a přechodem jednoho v druhé [př. 7b)].

To je nesporně hlavní projev tendence po její vnitřní myšlenkové organizaci. Ta se však projevuje mimo to i v třetí variantě hlavního thematu, ukončené před fermátou a nástupem thematu druhého týměž dovětkem, kterým končila jeho podoba prvotní, třebaže se zcela novým kontrapunktem primu k vůdčí myšlence od něho hodně vzdaluje [viz př. 6b)]. Tím však výčet projevů myšlenkového soustředění, které se staví proti odstředivému, rozpoutanou fantasií nesenému proudu variačnímu, končí. V této souvislosti ovšem třeba připomenout, že i počátek druhého thematu [viz př. 7a)] — přibližně čtyři takty — je téměř neproměněný, stejně jako jeho příznávkový doprovod. Ten vytrácí se teprve při pozdějších návratech,⁴⁵⁾ ale objevuje se opět při návratu posledním. Tím však není popřen ani oslaben fakt, že hnacím principem v této věci je volný rozlet fantasie, proje-

⁴⁴⁾ Šourek, *Život a dílo AD I.*, 3. vyd., str. 110 nn. Wagnerovské vlivy zde O. Š. výslovně konstatuje, avšak blíže nekonkretisuje. Mám za to, že přímé reminiscence nejsou tak evidentní, ale rozhodující je tendence celého novoromantismu, prostředkovaná je nám i Smetanou, jenž právě v tomto ohledu mohl mít na Dvořáka přímý, byť i jen bezděčný vliv,

⁴⁵⁾ Takty 48 n., 59 n., 76 n., 101, 105, 109, 137, 177, 220, 255, 285 a 295, 342.

vující se v nových a nových variantách i modulačně stále více vzdálených východisku.

Proti těmto odstředivým silám, uvolněným ve větě druhé, přináší věta třetí nápadnou soustředěnost. A sotva jen proto, že působí tu vědomí tanečního původu věty scherzové a že tanec si i v historickém vývoji vynutil periodicitu a přehlednou formu. Tato věta je budována, jak jsem se již několikrát zmínil, z citace a rozvedení melodie písně „Hej Slované“. Možno této skutečnosti přičítat význam obsahový, či zaujala tato píseň Dvořáka pouze hudebně a do kvarteta se dostala tedy jaksi jen náhodou? Vyloučit tento ryze hudební interest ovšem nelze. A kdyby neměl jiného významu, tedy zajisté aspoň spolurozhodoval o oblibě této melodie s jejím jarým rázem, kořenícím v polských tanečních a revolučních zpěvech⁴⁶⁾, které právě jak svou taneční vervou, tak revolučním posláním došly v české společnosti obrozenské nesmírně živého ohlasu a přezněly proto i do rodící se písně dělnické.⁴⁷⁾ Obojí tato stránka nepochybně působila silně i na Dvořáka. Připomínám znovu, že prožil silnou vlnu polonofilskou, kterou do českého divadla zprostředkovala polská pěvkyně H. Zawiszanka, kromě jiného i svými důvěrnými přátelskými styky s H. Pustowojtownou, již přisuzoval význam už Kalenský,⁴⁸⁾ i to, že sotva rok dělí vznik tohoto kvartetu — jsou-li správné předpoklady o době jeho kompozice — od chvíle, kdy skladatel byl přímým účastníkem studování a uvedení Moniuszkovy „Halky“ za přítomnosti samého skladatele.⁴⁹⁾

Blízký styk s polskou národní hudbou, k němuž se tu mladý skladatel dostal, neodrazil se pak toliko mnohem později v jeho „slovanské“ tvorbě, jak jsem na to již upozornil, ale přinesl své ovoce i zde. Připomeňme si, že charakteristickým rysem polských mazurů je, že pohyblivý přízvuk ustaluje se na melodickém vrcholu, často pak jsou ostře akcentovány všechny tři doby taktu a v rychlém pohybu je nejostřejší přízvuk na třetí době.⁵⁰⁾ A k jakým výsledkům vede analýsa frázování a melodické artikulace v Dvořákově pojetí této melodie? V prvním taktu jsou znaménky akcentu označena obě d^2 — věta a tedy i melodie je v G dur — a taktéž znaménko akcentu má d^2 v taktu třetím — akcentovány jsou tedy všechny nejvyšší tóny melodie s výjimkou e^2 na druhé době druhého taktu, kde

⁴⁶⁾ Šlo původně o píseň „Jeszcze Polska niezgyniela“. Také Společenský zpěvník český J. B. Pichla a J. L. Zvonaře, VII. vydání z r. 1872 uvádí tuto melodii jako „Polský nápev“.

⁴⁷⁾ Srv. V. Karbusický v úvodním referátě na konferenci SCS o písni, kde mluví netoliko o „Hej Slované“, jež se též stala podkladem pro píseň dělnickou, ale i o mazuru Chlopinského. Viz sborník materiálů z této konference. Píseň pravda o životě, KHR 1956, str. 10 nn.

⁴⁸⁾ Antonín Dvořák, sborník o životě a díle, UB 1911, str. 53—4, O těsných stycích Zawiszanky a Pustowojtowny též O. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, T. 3., str. 546.

⁴⁹⁾ Byla 28. 2. 1868. Viz referát dr. L. Procházky v Národních listech z 1. března a 6. března 1868. Cit. Výbor str. 166—9.

⁵⁰⁾ Paschalov, Chopin a polská lidová hudba, SNKLHU, Praha 1955, str. 26 a 27.

však akcent vyplyne spontánně [př. 8a), b)]. Připočteme-li k tomu přirozený akcent první doby, můžeme mluvit o tom, že důraz nesou všechny doby prvního, a uvidíme, že i druhého taktu. Povšimněme si však i harmonie, nápadné svou zdánlivou těžkopádností, každá doba je podložena jiným akordem, ač přirozenější a v společenském zpěvu českém také vžitě bylo pojetí užívající toliko základních funkcí a podkládající celé fráze jedinou harmonií⁵¹⁾ [viz př. 9]. Už to osamostatňuje a akcentuje každou dobu, ale nadto třetí doby prvního a druhého taktu s dominantním terckvartakordem jsou připraveny mimotonálním akordem chromaticky rozvedeným a tím neobyčejně harmonicky vyostřeny a akcentovány. Závěr je tedy, myslím, evidentní. Dvořák cítil tuto melodii do značné míry jako ohnivý polský mazur — přednesový předpis „Allegro energico“ s tím naprosto souhlasí — a proto položil tuto melodii na místo věty taneční — scherzové. Principiální analogie s pozdějším uváděním furiantu na obdobné místo sonátového cyklu je nasnadě. A nepochybně je i to, že Dvořák, citlivý hudebník, tu vystihl a uchopil muzikantsky hudební jádro revolučnosti této písně, kterou Neruda nazývá „nejnevinnější ze všech politických písní“, „sněhobílým Hej Slované“, když se roku 1867 pozastavuje nad tím, že censor nepřipustil její zpěv s jeviště.⁵²⁾ Byl tehdejší pražský censor muzikálnější než Neruda, či spíše „zlomyslný“ fejetonista zastírá ironicky to, co cítil on i celá česká společnost a co upoutalo na této písni i Dvořáka — revoluční údernost jejího nápěvu? Po těchto vývodech je i souvislost s dobou vzedmuté revoluční vlny mimo veškerou pochybnost a netřeba ani hledat důkaz, zda byl snad skladatel přiveden k jejímu použití nějakým konkrétním zážitkem. Kdybychom i nakrásně zjistili, že se tato píseň zpívala na tom či onom táboru, jehož se skladatel mohl zúčastnit, nepodaří se nám důkaz, že tam skutečně byl a ze začarovaného kruhu bychom tak jak tak nevykročili, třebaže by bylo zajímavé zjistit přímou účast skladatelovu v událostech oněch bouřlivých dnů let 1868 a 1869.

Než vraťme se k třetí větě Dvořákova kvartetu. Jak zaujala citovaná melodie hudebníka podařilo se nám z faktury věty vyčíst. Chtěla tato citace mluvit ještě konkrétněji? Bral skladatel v úvahu i její text? Podrobnější rozbor věty vede k výsledkům i v tomto ohledu nesporně zajímavým. Píseň není ocitována beze změn. Je podstatně rozvinuta variací jednotlivých melodických článků. Hned první z nich od počátku melodicky přízdobený — na souvislost, nebo aspoň příbuznost jeho s thematem první věty jsem již poukázal — se opakuje ve variantě, která rozpíná intonační

⁵¹⁾ Srv. ve Zvonařově-Pichlově Společenském zpěvníku českém, VII. vyd. 1872, str. 8.

⁵²⁾ Jan Neruda, Léta persekuce I., str. 85.

oblouk tohoto druhého taktu a celý další melodický úryvek zdvihá o tercii výše, takže i kadencuje do tercie dominantního septakordu z paralelní tóniny [viz př. 8a), b)]. A po opakování článku v původní podobě připravuje variantu další [př. 8c], která spojuje a přiřazuje k sobě oba tvary druhého taktu v dvojím opakování, aby pak rozvedla článek v nové širší vyústění melodické, kterým končí první část věty, dvakrát opakovaná, po druhé s fermátou. V textu místo nejvíce dotčené variací odpovídá slovům „*ještě naše slovanská řeč žije*“ a v druhém verši „*věrné srdce pro náš národ bije*“, tedy výrazu víry v život a sílu slovanského a v tom i národního kmene a v jistinu tohoto života. Další část nápěvu je přednášena v melodicky neproměněné podobě v *pp* a v méně okázalé harmonisaci, se závěrem zdůrazněným opět fermátou. Naproti tomu poslední verš písně — text „*hrom a peklo, marné vaše proti nám jsou vzteky*“, vyjadřující už netoliko víru a sebevědomí, ale i odhodlaný a bojový vzdor — nasazuje ve forte na subdominantním sextakordu. Připomínám znovu, že subdominantní funkci i tóninu jsme již v předchozích dílech Dvořákových poznali jako nositele tendence monumentalisující. Ale i když odhlédneme od této zkušenosti, subdominanta, použitá tu odchýlně od vžitě tradice a cítění melodie, je tu neobyčejně nápadná a pointuje melodii v sytém a pathetickém zvukovém rozložení s oktavovými paralelami a dvoj — ba i trojhmaty ve středních hlasech [viz př. 10]. I když tento pathos v dalším průběhu fráze povolí, vrací se ve všech třech — i tímto počtem je na tento článek položen důraz — opakováních, z nichž poslední končí opět melodickým rozvinutím zdvihajícím se za použití mimotonálních dominant opět do durového akordu na třetím stupni. Melodická ozdoba připomene tu opět [viz př. 8c) NB] tvary hlavního thematu věty první. Myslím, že těmto shodám lze sotva přičítat náhodnost, ale že jsou výsledkem více či méně vědomé vůle skladatelovy, i když důležitý článek, který by nahradil pouhou korelaci rozbořen skutečných vztahů, totiž vědomí skladatelovo, našemu poznání nenávratně uniká. Jsou tu však ještě další rysy, které předpoklad náhodnosti skoro vylučují. Střední část tohoto prvního oddílu věty stavěné konvenčně na principu trojdílném — i první část byla opakováním počátku, aby trojdílnost byla důsledná —, je vybudována v podstatě z imitací motivků posledního verše rozmanitě kombinovaných na pestrém modulačním plánu. Ten ku konci odstavce přechází až do tóniny svrchní malé tercie — tedy do *B* dur — kde se objevuje motivek pointy písně v těsném spojení s jejím počátkem. Tento oddíl ještě rozkládá dále i jednotaktové melodické články písně, zejména článek vrcholu a osamostatňuje z něho melodický sestup. Sbližuje a kombinuje jej též nejednou kontrapunkticky s druhým vypíchnutým motivkem písně, s motivem druhého taktu, na němž připomíná se znovu a znovu příbuznost se základem thematu první věty. Kromě

toho nevyvíjí však nijakých nových tvarů a pro charakteristiku myšlenkovou postačí toto obecné konstatování. Při něm proto též zůstaneme. Trojdílný princip formální je proveden důsledně i ve vyústění celého prvního oddílu, který se po opakování středního dílu a delším odstavci převodem vrací k hudbě počátečního úseku.

Přes zprvu naznačenou značnou odlišnost, danou i tercovou tóninou *B* dur, nevzdaluje se z tohoto myšlenkového okruhu ani trio. V jeho thematicu možno odkrýt příbuznost jak s vrcholovým motivkem písně „Hej Slované“ (intonačně obsahový rozdíl tu je ovšem při sloučení celého rytmického útvaru oktávového tónu v jedinou hodnotu čtvrtě s tečkou, na níž navazují tóny melodického sestupu ovšem značný, je to vlastně obnažení melodického obrysu nápěvu), tak s motivkem příbuzným druhému taktu písně v používaných variantách odvozených, ale současně i thematicu první věty. Z těchto dvou jader [viz př. 11] rozvíjí se thema tria zpočátku imitované, ale v dalším nepokrytě odhalující svou souvislost s uvedenými myšlenkami. Tento proces opakuje se pak obdobně, obohacen ještě o některé vedlejší produkty variačního rozvíjení myšlenkového materiálu [viz př. 12 a př. 13] i v dalších úsecích tria, které rozvinutým modulačním obloukem se vrací k hlavní tónině celé věty, v té na trio navazuje závěrečný oddíl, podstatně zkrácená to část první.

Přes veškeru pravidelnost členění uplatňuje se tedy i v této větě velmi silně variační princip jako nástroj myšlenkového rozvoje a zde dokonce více než kde jinde i jako nástroj prohloubení obsahového, odhalování nových možností tvarových i obsahových. Vedlejším produktem je pak i sbližování jednotlivých prvků, jehož součástí je i tendence k monothematismu, která — i když ji, jak jsem hned při prvním jejím konstatování musel doznat, nelze dokázat geneticky — nakonec konců objektivně zpětně osvětluje i myšlenky obou předchozích vět a dává jim určité obsahové zabarvení. Na tom nemění nic ani to, že je dokonce pravděpodobné, že k souvislosti dospíval skladatel náhodně a živelně a teprve dodatečně si ji — a to možná jen do jisté míry — uvědomoval a vědomě ji pak prohluboval. Nelze při tom přehlédnout, že tendence k monothematismu je rovněž vlastní novoromantismu, a že dokonce v téže, nebo o málo dřívejší době možno ji postihnout i u Bedřicha Smetany.⁵³⁾ Od něho mohl toto tajemství hudebního zobrazení poznat i mladý Dvořák⁵⁴⁾

⁵³⁾ Srv. Hostinského rozbor opery *Dalibor* v *Daliboru* 1873. Přetisk B. Smetana a jeho boj o českou moderní hudbu, Laichter, Praha 1941, str. 233 až 268.

⁵⁴⁾ Z různých vzpomínek např. pěvkyně E. Sákové-Maislerové a A. Hellera (*Vzpomínky na B. Smetanu*, Praha 1917), i ze vzpomínek Josefa Jiráka (*J. Jiránek, Vzpomínky a korespondence s B. Smetanou*, SNKLHU 1958) lze totiž usuzovat, že Smetana i jako dirigent vysvětloval svým uměleckým spolupracovníkům obsah a své pojetí prováděných děl.

a ve své touze po modernosti a umělecké pokrokovosti se jim nadchnout i pak je aplikovat, když se mu třeba živelně v procesu tvůrčím k tomu možnost naskytla. K harmonické stránce třetí věty, jejichž charakteristických rysů i funkčního smyslu jsme se již dotkli, možno dodat, že i zde se projevují výrazné rysy hudební řeči novoromantické v uplatnění tercových příbuznosti modulačních, mimotonálních dominant i akordů volně rozváděných, jak toho příkladem je zmenšený septakord na druhé době prvního taktu, který není rozváděn dominantně ani způsobem pro sedmý stupeň příznačným, nýbrž volně chromaticky jako souhrn citlivých tónů k jednotlivým tónům akordu dalšího. Abychom jej však mohli chápat jako průchodnou kombinaci melodických tónů, průchodů a průtahů, tomu se vzpírá akcent a celkový hudební kontext. Ostatně i na jiných místech nalezneme podobné volné vedení akordů, takže v nich vedle akordů typicky alterovaných uplatňuje se pojem rozšíření tonality a alterace v intencích vrcholného romantismu a novoromantismu.⁵⁵⁾

Toto bohatství harmonie, které se dosud uplatňovalo jako složka vedlejší soustřeďuje na sebe pozornost ještě výrazněji ve větě finální. O. Šourek mluví o ní jako o větě rondové, což však je třeba zpřesnit v tom smyslu, že marně bychom hledali tu některý typ klasické výstavby ronda, z něhož je využito jen základního principu návratu jedné centrální myšlenky, a to nejen v její podobě základní, ale také ve variantách dost podstatně ji obměňujících [viz příklad 14]. Základem této centrální myšlenky je chromatický sled tří tónů v základní podobě sestupný [viz př. 14a)], který se však brzo objevuje i v své melodické inverzi — tedy vzestupný [viz př. 14d)], po případě i rozšířen na tóny čtyři. Harmonicky je exponován v tvaru [viz př. 14a)], který lze vyložit pouze v tónině dominantní jako sled subdominanty — tóniky hlavní tóniny *D* dur —, akordu frygického,⁵⁶⁾ tj. základu neapolského sextakordu, a dominantního septakordu. Na tento základní tvar se navěšuje pokračování, buď dominantním septakordem z tóniny hlavní, s ostrou disonancí průtažného spodního citlivého tónu k primě (střetnou se tedy tři půltóny), rozvedeným do tónického akordu hlavní tóniny, nebo setrvávající v tónině dominantní, kde pokračuje Dvořák jejím dominantním septakordem opakovaným s obdobným průtažným citlivým tónem, rozvedeným teprve na druhé době do *D*⁷ z hlavní tóniny [př. 14b)]. Kombinací těchto útvarů, na něž navazuje pak už svobodnější varianta s opakováním hlavy a delším rozvinutím [př. 14c)] už za použití

⁵⁵⁾ Nelze než znovu se odvolat na citované dílo E. Kurtha. Ostatně vzorem tu mohla být Dvořákovi i harmonie Smetanova Dalibora, třebaž O. Hostinský protestuje proti tomu, aby jen v této stránce byl viděn wagnerismus. Srv. B. Smetana a jeho boj o českou moderní hudbu, str. 233 n.

⁵⁶⁾ V nomenklatuře Šínově.

imitační techniky vytváří se obdobné periodicky se tvářící thema jako ve větě první. Že však jde o periodicitu skutečně jen zdánlivou, je patrné z toho, že do imitačního provedení této třetí varianty se vklíní už varianta nová s melodickou inverzí thematu, s níž je kontrapunkticky sloučena varianta pátá — ovšem co do sledu, nikoli do stupně příbuznosti — která rozšiřuje při samostatné rytmisaci, připodobňující ji k pokračování varianty čtvrté, chromatický sled o další půltónový krok. Melodická inverze je pak i s předcházejícím ji vyzněním třetí varianty imitována. A objevují se pak i bezprostředně varianty další, rozrušující dále i harmonickou kostru thematu a svobodně kombinující jeho prvky v různých hlasech. Sledovat tuto pestrou hru variační není možno — i uvedený př. 14a)—g) podává jen obraz částečný. Třeba však konstatovat, že velmi brzy rozplývá se i určitost tonální ve velmi pestrém a pohyblivém modulačním plánu. Ostatně již sám začátek svým sklonem k dominantní tónině tonální stabilitu věty povážlivě rozkýval.

Stejně jako ve větě první i zde se variační proud čas od času vrací k svému východisku v původním tvaru thematu, když jaksi vyčerpal své vývojové možnosti v jednom směru, aby se obrátil po takovém návratu směrem jiným. Tímto způsobem v hýřivém ruchu poměrně rychlého tempa je koncipován rozsáhlý úsek vyplňující téměř čtvrtinu věty a teprve na jeho konci objeví se druhé, vzhledem k proporcím využití vskutku episodické thema fanfárového rázu, v tercové tónině *F* dur [př. 15a)]. Jím je ukončena první část věty závěrem do hlavní tóniny přes mollovou subdominantu, zdůrazněným fermatou a graficky i dvojčarou. Nový oddíl zahajuje v moll-subdominantě třetí thema věty, které se rozvíjí variačně opět z quasi-periodického východiska, jehož základem je motivek [viz př. 15b) NB], který bychom mohli považovat za člena příbuzenství a tím i prostředkující článek mezi variantou prvního thematického prvku na čtyři tóny rozšířenou a thematem druhým, k němuž se má jako stlačená, obsahově proměněná obměna intonační. A toto thema se dále rozvíjí variačně, a to jak rozšiřováním a přikombinováváním nových prvků v lineárním rozvoji, tak kontrapunkticky. Uvedeno je však už v jakémsi provedení, neboť současně s ním rozvíjí se dále i thema první, jako jeho kombinační doplněk. Ale i toto třetí thema má ráz v podstatě episodní a v dalším průběhu ztrácí na významu. Ten si podržuje teprve thema čtvrté, nastupující po první v taktu 165 [př. 16], které však není v podstatě nic jiného, než variační odvozenina třetího thematu, přesněji jeho druhého článku, jenž sám je zase produktem variace jeho základu. Uplatňuje v svém charakteru slavnostnější pochodový ráz, a tím i obsahový prvek odlišný, s kontrastem ke kombinačně připojovaným variantám thematických prvků prvního thematu. Opakování a kontraposice k těmto prvkům thematisuje pak teprve

tento čtvrtý element thematický. A tato kontraposice obou dále ještě obměňovaných i kontrapunkticky obohacovaných themat v stále stejně pestrém modulačním tékání vyplňuje větší část dalšího průběhu věty. Obsahově má tato pestrá směs svůj smysl právě v té živosti, pestrosti a barvitosti, která může být chápána jako stupňované vyvrcholení radostné a optimistické nálady v celém kvartetu převládající. Jisté náznaky žánrové konkretisace názvuky polkovými, k nimž by i celé hlavní thema nemělo daleko, nebýt pro taneční intonaci příliš napjaté harmonicky, i prvky fanfárovými, zastupovanými v poslední asi třetině věty návratem druhého thematu v poloze B dur, k první exposici tedy ve vztahu subdominantním, nebo reprodukcijím vztah exposice a reprisy sonátové. Avšak to je též asi jediný a nejpozorovatelnější náznak reprisy, od níž jinak variační proud dále odvádí, i když některé z nich jako varianta základního prvku prvního thematu v taktu 525 a dalších má v svém strohém ukončení jakýsi rys definitivnosti a státnosti, který může mít zaokrouhlující funkci. Ale i to je jen chvilkový zákmit, přes nějž se proud žene dál. To větší definitivnost a zaokrouhlující schopnost má varianta, slučující svým způsobem obě nejdůležitější themata zkřížením jejich podstatných rysů v útvaru taktu 569 a dalších, jejíž nástup je zdůrazněn i předchozí fermatou [viz př. 17]. Dále přecházejí znovu ještě v imitační provádění thematických prvků první skupiny. Ponenáhlu přejde pak věta v kodu a ta vyústí bezprostředně před akordickým závěrem ještě v připomínku fanfárového thematu druhého v hlavní tónině.

Pokud je tedy třeba charakterisovat blíže obsah a smysl této závěrečné věty, lze tak učiniti v plném souhlasu s celkovým charakterem kvartetu. S ním se shoduje nejen povšechným radostným rázem, ale i výraznými rysy koncepčními, ať už v uplatnění variačního principu, který se v této větě stává vlastním konstrukčním a formotvorným činitelem — rondový princip je užit do té míry volně, že není po mém soudu rozhodujícím — i v bohatství a vskutku až bujně pestrosti harmonické. Ta v nejednom ohledu plně využívá vymožeností novoromantických, pokud dokonce jeho slohové meze nepřekračuje. Mám však za to, že i velmi silný chromatismus, i všechny ostatní snad zvláštnosti, které leckde vedou až k neurčitosti tonality, přec jen v jeho mezích pochopiti lze. Bylo by tedy zbytečné a násilné vidět v tomto mladém a vcelku nevyzrálém díle nějaké novátorství slohotvorné i když daleko překračuje vše, co dosud jsme v Dvořákově díle mohli postihnouti.

Smysl toho všeho je ovšem vystupňovat dynamičnost a radostnou náladu, k níž směřuje věta i jinými ještě prostředky, mimo jiné i rázem themat. Z nich první přes stupňovanou chromatičnost tomu žánru cizí vykazuje v rytmicích rysy polkové, druhé pak už bylo charakterisováno jako

fanfárové a v čtvrtém je nepochybný rys pochodový. I tím řadí se finální věta i celý kvartet k typu sonátových koncepcí beethovenovských s rozjásanými obrazy lidových scén v závěrech, jako projevu nejen radosti, ale energie i víry. Kvartet *D dur* je z toho rodu a máme důvody i předpokládat v tom záměr. Tím by ještě těsněji zapadl do doby a atmosféry lidové revoluční vlny konce let šedesátých, s níž se jej pokouším od samého počátku tohoto pojednání spojovat vznikem i obsahem. Že vnitřní řešení už není beethovenovské na váhu nepadá a lze pro to najít vysvětlení jiné — v pokrokovém tehdy novoromantismu.

Jaký byl další osud tohoto kvartetu, nevíme. Šourek soudí, a podle všeho po pravdě, že skladatel partituru zničil. Že u Bennewitze nakonec, přes počáteční snad zájem nepochodil, dovedeme pochopit, uvážíme-li, že tento hudebník, sice nikoli konservativní,⁵⁷⁾ měl o komorním stylu asi své vyhraněné představy. Vždyť po létech ještě odmítl se svým kvartetem provést Smetanův kvartet *e moll* „Z mého života“ jako nehratelný, a jak Smetana výslovně J. Srbovi píše,⁵⁸⁾ i s „výtkou orchestrálního slohu“. Mohlo pak o osudu partitury rozhodovat i roztrpčení nad tímto neúspěchem, ale mohly tu být i věci mnohem významnější. Vždyť po roce 1871 nastává u Dvořáka patrný přelom nejen ve stylu — to bude třeba ještě konkrétně vysledovat —, ale i v zásadním zaměření tvorby. Dvořák reaguje zřejmě na četné výzvy L. Procházky a i jiných, které se po tomto roce hustěji objevují v Hudebních listech⁵⁹⁾ a tvoří mnohem intenzivněji než dosud žánr, který opomíjel — písně. A i v komorní tvorbě je cítit reakci na konkrétní „sociální objednávku“ — Procházkovy hudební besedy⁶⁰⁾ mnohem zřetelněji. Uvážíme-li pak, že i Procházka vytýkal Dvořákovi v svých kritikách nedostatek přehlednosti a neurovnanost formy,⁶¹⁾ ten Procházka, který byl rozhodným bojovníkem za Smetanu a novoromantické hudební ideály, pak i to muselo na Dvořáka působit neobyčejně silným dojmem, nenašel-li se svým „novoromantismem“ úspěch právě tam, kde jej nejvíce čekal. V kvartetu *D dur* i v druhých dvou, kde se to ještě stupňuje lisztov-

⁵⁷⁾ Viz příznivý soud O. Hostinského, B. Smetana a jeho boj o českou moderní hudbu, str. 65.

⁵⁸⁾ Teige, Dopisy Smetanovy, str. 61.

⁵⁹⁾ Např. článek Pěstujme horlivě píseň českou, Hudební listy 1871 (cit. Výbor Procházkových kritik, str. 245).

⁶⁰⁾ Stojí za povšimnutí, že koncem r. 1871 komponuje Dvořák čtyři písně na slova E. Krásnohorské, z nichž 2 byly provedeny na Procházkových hudebních zábavách, stejně jako balada Sirotek přibližně z téže doby. Též o dvou triích op. 13 soudí O. Šourek, že byla přímo pro Procházkovy zábavy komponována. Adagio z jednoho z těchto tří skutečně bylo na 6. volné zábavě 5. 7. 1872 provedeno.

⁶¹⁾ Např. hned u výše uvedeného tria. Hudební listy 1872, str. 226 a 235.

Příklad 1.

a) *Allegro con brio*

T S+4 D NB

* odlišná notička v 3. taktu je zbytek vyškrábaného asi původního znění.

ST (S) NB

T6 S D

3 3 10

5 SF (D#) D D Vcl. DS D

NB

S-H D D D' S

* viz poznámka k taktu 3.

Příklad 3.

a) 36.

36. *f*

40. *pp*

b) 42.

42. *dim.*

45.

45.

c) 51.

51. *NB*

d) Vno I. 61

e) 62

f) Vno I. 70

g) 75 Vno I.

h) 84 Vno II.

i) Vno I. 86

90

f

f

3

dim.

p

k) 101 *Vno I.*

p

p

l) 116 *Vno I.*

m) 128 *Viola*

Vcl.

tr.

n) 140 *Vno I.*

p

Vcl.

f

o) 144
Vno I.
Vcl.

p) 147
Vno I.
p
Vl.

q) 195
f

r) 229
Vno I.
p

s) 243

tr. *tr.*

311

Příklad 4.

*II. thema
meno*

151

a) 153 B'

A'

B'

b) 155 B_2

p

c) 157 B_3

p

d) B_4

160 B_4

162 p

164 A'

c) 269

Příklad 5.

331

The musical score is written for three instruments: Violin I (Vni.), Violin II (Vl.), and Violoncello (Vcl.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system consists of three staves. The Violin I staff has a first ending bracket over the first two measures. The Violoncello staff has a first ending bracket over the first two measures. The second system consists of two staves. The Violoncello staff has a first ending bracket over the first two measures. The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). The Violin I staff has a first ending bracket over the first two measures. The Violoncello staff has a first ending bracket over the first two measures. The Violoncello staff has a first ending bracket over the first two measures.

Příklad 6.

Andantino

a) 1 Vno I.

Vno II.

(Vcl. 16 Vl. 8 Vno II.)

Příklad 7.

a) 48

Exercise a) 48 consists of 12 measures. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melody starting on G4, marked *mf*, and a bass staff with a supporting line marked *pp*. The second system (measures 5-8) continues the melody, with a *p* dynamic marking in measure 7. The third system (measures 9-12) concludes the exercise with a *pp* marking in measure 11 and a *rit.* (ritardando) marking above the final measure (12).

b) 220

Exercise b) 220 consists of 12 measures. The first system (measures 1-4) shows a treble staff with a melody marked *pp* and a bass staff with a supporting line marked *pp*. The second system (measures 5-8) continues the melody, with a *pp* marking in measure 7. The third system (measures 9-12) concludes the exercise with a *p* marking in measure 11.

Příklad 8.

Allegro energico

a)

b) 5 Vno I.

c) 13 Vno I.

1. a tempo

Příklad 9.

Odhodlaně

Hej Slo-va - né...

p cresc. cresc. f

f

Příklad 10.

30 *ff*

ff *p* *pp* *p*

Příklad 11.

193

Trio Vno I.

p

Viola

Příklad 12.

a) 205

f

270

b) *Vni I, II.*

281

c) *Vno I.*

Vno II.

Příklad 13.

284 *Vno I.*

Va *sf*

Příklad 14.

a) 1
Allegretto

b)

c) 5

d) 10

e) 12

f) 14

g) 520
Vno I.

Príklad 15.

a) 137

Musical score for exercise a) 137, measures 137-146. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 137-140) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system (measures 141-144) includes a *dim.* (diminuendo) marking and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 145-146) concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various articulations and phrasing slurs.

b) 147

Musical score for exercise b) 147, measures 147-150. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 147-148) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *NB* (nota bene) marking. The second system (measures 149-150) continues the melodic and harmonic development. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various articulations and phrasing slurs.

Příklad 16.

165

p *mf*

Příklad 17.

565

p *A*

564

Vl. = Vno I. 8^{va} bassa

A'

Vno I^o

Vl. 8^{va}

skou jednovětou formou v kvartetu *e moll* a vystupňováním variačního principu, až k popření sonátovosti v kvartetu *B dur*,⁶²⁾ projevuje se toto novoromantické zaměření po mém soudu nejen charakterem melodiky, v níž je něco blízkého i intonaci Wagnerově, jak to bylo poukázáno na svém místě, ale především právě v té tak silně vystupňované technice variačního rozvíjení myšlenky v nových a nových vždy vlnách variačního proudu. Je nesporná vnitřní spojitost mezi tímto principem a Wagnerovou nekonečnou melodií, třebaže Dvořák si její princip pochopil po svém, na lidovém základu variace a přeintonování. A nejde nakonec jen o obecnou shodu principiálního základu. I ve vlastním rytmu tohoto variačního procesu, který je i zde — a ještě více ovšem v kvartetu *B dur* — autonomní a neváže se na tradiční stavebnou logiku sonátovou, s kterou je dokonce v jistém napětí a rozrušuje ji, můžeme vidět „romantické“ zvlnění a vzepětí k jakémusi ideálu. A pro ten nemusíme chodit daleko, nalezneme jej snadno v revolučním pathosu národně osvobozené ideje, zvláště když ji zmíněná už citace tak konkretisovala. Vždyť konečně literární a filosofická kritika nejednou hledá sepětí mezi idejemi revolučně demokratickými a romantismem v českém prostředí od Máchy až po Friče.⁶³⁾ A konec konců hlavní hudební představitel novoromantismu Wagner byl též — a musilo tomu být tak i v očích Dvořákových — pro své současníky opředen nimbem politického psance.⁶⁴⁾ Jestliže se můžeme domnívat, že mladý Dvořák takto Wagnera viděl, pak tím méně mohla mu ujít politická pokrokovost českých hudebních pokrokářů, průkopníků Wagnerova směru, na prvním místě pak B. Smetany.⁶⁵⁾ Vždy s ním, tehdy kapelníkem divadelního orchestru, v němž Dvořák hrál, přicházel denně do styku.

Soudím tedy, že i u Dvořáka lze hledat kořeny jeho zaujetí novoromantismem, které v této době je obecně konstatováno,⁶⁶⁾ hlouběji, než jen v nějakém okouzlení módním směrem, pokládáným za znak pokrokovosti.⁶⁷⁾

⁶²⁾ Ve své práci dokazují to konkrétními rozbory.

⁶³⁾ Srovnej K. Kosík, *Česká radikální demokracie*, Praha, SNPL 1958, str. 102 nn.

⁶⁴⁾ Wagner neměl tehdy ještě svůj Bayreuth a nebyl ještě tak otevřeně spjat s velkoněmeckými reakčními živly, jejichž tribunou se později Bayreuth stal. Reakční prvek v jeho ideologii nebyl v té době současníkům ještě tak zjevný. Ostatně ani pozvání do Mnichova, které ve skutečnosti bylo projevem i výsledkem Wagnerova vnitřního spříznění s vládnoucími třídami tehdejšího Německa, neukázalo skutečnou podstatu Wagnerova ideologického stanoviska. Naopak třeba, že kterým došlo mezi Wagnerem a mnichovskou dvorní kamarilou mohly vyvolávat v očích ne dost zasvěcených současníků dojem spíše opačný a utvrzovat přesvědčení o Wagnerově pokrokovosti i v ohledu politickém.

⁶⁵⁾ Svědčí o tom četné zápisky v denících, publikované zčásti Z. Nejedlým v Smetaniánech a zčásti — zvláště pokud jde o konec let šedesátých — v Bartošově knize B. Smetana ve vzpomínkách a dopisech.

⁶⁶⁾ V pracích O. Šourka i ve vší novější literatuře na něm závislé. Tato závislost je pochopitelná, neboť O. Šourek si získal největší přístup k pramenům.

⁶⁷⁾ Dokonce i Jan Neruda ve svém fejetonu z 21. března 1868 se zmiňuje ironicky o „moderních, tzv. nekonečných melodiích“. Dílo Jana Nerudy XVIII., str. 55, cit. vydání u Kvasničky a Hampla.

A přece i jen to přihlášení se k modernímu proudu hudebnímu, i když pravá oposice protismetanovská vybuchla s plnou silou teprve později, [premiéra Dalibora 16. května 1868 byla teprve prvním počátkem⁶⁸⁾] postačilo by, abychom v Dvořákovi viděli umělce pokrokového. Můžeme se snad i odvážit předpokladu, že v tom vzpínání intonačních variací i v celém rozvrhu s jeho poklesy a návraty a novými zase vzepětími, zobrazoval Dvořák emocionální svět svůj i svých současníků — lidí tohoto období „na pokraji revoluce“, lidí doby, které přinášela vedle slavných okamžiků národních slavností a táborů, kdy se manifestovala lidová síla a vůle, i poklesy, kdy zasáhla potlačující moc státu, nebo nepadlo očekávané slovo poslední, aby došlo k revoluční akci. Můžeme se tohoto předpokladu odvážit ovšem jen proto, že jistý programový směr vyplývá z práce s melodií „Hej Slované“. Ostatně i intenzivní hledání nejpriléhavějšího výrazu, které v pozdějších periodách je soustředěno v práci přípravné,⁶⁹⁾ zde však jako by rozloženo v časovém průběhu samé skladby, vyjadřuje tak určitý zápas a určité napětí úsilí člověka, dává kvartetu už jistý obsah.⁷⁰⁾ Vždyť hledal-li si cestu Dvořák — a jistě nehledal ji jen k jistému uměleckému vyjádření, ale doba zasáhla i jeho svým kvasem a nutila jej jako umělce i nalézt si stanovisko a cestu, což učinil tedy „novoromantismem“ — hledali ji intenzivně a i dramaticky i jeho současníci. Což není to mimo jiné i doba prvních počátků dělnického hnutí, což byla jasná cesta i v národně osvobozovacím zápase, kde jak jsme viděli, nebylo vůdce vůbec a ono „poslední slovo lidové masy marně čekaly“?⁷¹⁾ Tak odráží Dvořákův kvartet mnoho z atmosféry těchto let a není už rozhodující, že neznáme míru, v jaké si skladatel sám to vše uvědomoval. Umělecký odraz neprobíhá, nebo aspoň nemusí probíhat, pod naprosto jasnou kontrolou rozumu a vůle. Tím méně ovšem můžeme toto jasné uvědomění prostředků a cílů předpokládat u Dvořáka, kterému jeho mládí dalo tak málo podnětů i příležitostí k rozvoji intelektuálnímu, takže k filosofickému uchopení světa, které v uměleckém díle musí být v specifické formě ovšem přítomno, musel se probo-

⁶⁸⁾ Pivoda ještě proti Smetanovu Daliboru nepsal. Spokojil se mlčením jako pasivním projevem oposice. Srv. O. Hostinský, B. Smetana a jeho boj o českou moderní hudbu, str. 186.

⁶⁹⁾ Studium tohoto vyzrávání a krystalisace Dvořákových hudebních obrazů v jeho výsledcích podává, pokud je mi známo (v době, kdy jsem psal tuto studii nebyla práce ještě uveřejněna a znal jsem z ní toliko úryvky) prof. dr. Sychra ve své knize Realismus v symfonické tvorbě A. Dvořáka.

⁷⁰⁾ Ostatně v 60. letech možno autobiografický rys hledat hned v několika dílech Dvořákových, nejvýrazněji asi v I. symfonii, kde jsem se to pokusil dovodit podrobněji konkrétním rozбором na protikladu intonací dramatických a tanečních.

⁷¹⁾ Srovnej charakteristiku J. Arbesa: „Vbrzku se stav věcí přiostrčil tak povážlivě, že nalézali jsme se tenkrát na prahu revoluce a jediné vyzvání z úst některého, všeobecné důvěry požívajícího, politika českého bylo by stačilo — přes noc byly by vznikly v Praze barikády. pevnější a ve větším počtu, než r. 1848. Avšak k boji takovému nedošlo ...“ Srovnej Barikádníci, Sebr. spisy sv. 20, str. 40.

jovávat teprve v procesu své umělecké činnosti a to ne bez bolestných otřesů.

Skutečnost, že takto mnohostranně navazuje umělecká struktura jeho kvarteta na pravděpodobné a vyvoditelné city a emoce doby konce let šedesátých, pokládám za velký úspěch a velké tvůrčí vítězství Dvořákovo. Proto tímto kvartetem končí vlastně pro mne doba jeho prvního zápasu o realismus. Že nebylo tu vše domyšleno a umělecky dořešeno je ovšem samozřejmé. Právě v tom možno, po mém soudu, spatřovat pak i příčiny, onoho Dvořákova obratu uměleckého od let sedmdesátých, který nám vlastně teprve dal velkého skladatele realistu, jehož profil si pod jménem Dvořák vybavíme. A tento obrat, po mém soudu, právě jeden z těch bolestných nárazů, jimiž Dvořák vykupoval své poznání správné umělecké cesty, koření ve vnitřní rozpornosti celého tohoto jeho tvůrčího období i kvarteta samého, jak na ní bylo poukázáno ve sváru sonátovosti s variačností. A ovšem i v tom, že tyto svazky struktury díla s obsahem a se skutečností nebyly plně uvědomělé, i když zase nelze říci, že byly jen náhodné, že o něco takového skladatel neusiloval. Vzepětí k velkému ideálu, spíše jen tušenému — konkretisace citací písně „Hej Slované“ ukazuje sice záměr skladatelův, dostat se do kontaktu s aktuální přítomností — vzalo na sebe novoromantickou formu. Kromě této citace vše ostatní už je nepochybně opravdu jen živelné a hovořit o dalších styčných plochách možno bez rozpaků jen tehdy, postavíme-li se na stanovisko estetiky objektivní, která hledá smysl v díle samém a neomezuje se na to, co ze záměrů skladatelových lze prokázat jinak, cestou historickou.⁷²⁾ Netřeba při tom zdůrazňovat už po konkrétním rozboru, byť i jediného díla, v němž se tato romantická forma hlásí k slovu, že si ji Dvořák uchopil po svém. Můžeme dát dokonce za pravdu názoru O. Hostinského a jeho školy, že nebylo toto pochopení v plném souhlasu s její podstatou,⁷³⁾ že vycházelo z konkrétní-

⁷²⁾ Tak toto obecné pojetí dovoluje zahrnout sem i Hostinského konkrétní formalismus i českou strukturalistickou školu i estetiku Zichovu a Helfertovu, a to bez ohledu na dílčí omezenost jednotlivých směrů. Lze-li v tom vidět pokrokový odkaz české estetiky v protikladu k idealistickým „vcitujícím se“ a jiným přepsychologisovaným směrům německým, nelze však ani přehlížet i v konkrétních projevech této zdravé tendence idealistickou omezenost, ani druhý aspekt, který vyzdvihl bojovně Zd. Nejedlý — totiž morální odpovědnost umělce ke společnosti. Jedině v syntéze obou aspektů je po mém soudu správná cesta k pochopení i hodnocení uměleckého díla. Vždyť nic není umělci platný sebelepší záměr, nedovede-li vytvořit dílo, které i svou estetickou formou společensky zapůsobí. Je však naproti tomu třeba za dílem vidět též člověka. Mám ovšem za to, že při historickém rozboru konkrétních podmínek rozvoje osobnosti a tvoření A. Dvořáka, který ovšem v tomto výňatku ze své práce nemohu uvádět, nalezne se dost důkazů jednoty díla a člověka, ba i dost argumentů pro vysvětlení — nikoli ospravedlnění, neboť toho není třeba — že tato jednota je u Dvořáka do značné míry živelná a nemanifestuje se slovy, nýbrž je přítomna v jeho tvůrčích činech.

⁷³⁾ Otakar Hostinský, Antonín Dvořák ve vývoji naší hudby dramatické, Sborník O. H. O umění, Československý spisovatel 1956, str. 409 nn.

ho tvaru hudebního a nikoliv z estetického ideálu, i když myslím, že jsem celkem postihl a prokázal, v čem pronikl Dvořák za vnější shodu tvaru, která by se projevila pouze reminiscencí. Však i pod ní, na rozdíl od Zichovy jinak podnětné studie „Dvořákův význam umělecký“,⁷⁴⁾ možno hledat snahu o vyjádření shodného obsahu⁷⁵⁾ a vidět v její estetické hodnotě spíše klad než zápor. Je to pak zmíněná už abstrakce, která postihuje shodu mezi dynamikou variačně intonačního rozvoje u Dvořáka, jako hlavního principu vývoje jeho myšlenky, a Wagnerovy „nekonečné melodie“, jejíž nekonečnost spočívá rovněž spíše v plynulých přechodech a navazování drobných jader,⁷⁶⁾ než v skutečné nekonečnosti.

Avšak po ztroskotání vyrovnávacích snah české politiky a pádu kabinetu Hohenwartova, se ideály přežily, celá česká politika ztratila svou vůdčí ideu — státní právo a národní rovnoprávnost staly se jen frází.⁷⁷⁾ Nastal obrat ke každodennímu politikářství, k životnímu praktikismu. Není možné, aby člověk a umělec, tak živě cítící jako Dvořák, tento přelom neprocítil. Nemáme pro to ovšem důkazů konkrétních. Jedinou vzdálenou sice, avšak přece stopu možno spatřovat — pokud ovšem jí dáme plné víry — ve zmínce L. Bráfové, že Dvořák byl v mládí „zuřivým mladým“, což v řeči Riegrovského okruhu může být totéž, co boucharón, člověk zanícený pro vysoké ideály, pro radikální a dokonce snad revoluční řešení národní věci, nechceme-li dokonce předpokládat i vůbec obecnější změnu poměrů i sociálních, pro níž měl Dvořák z poloproletářského a nakonec zproletarizovaného prostředí vyšlý a stále ještě spíše chudák než člověk zámožný, za to však už vědom si své ceny jako člověk-umělec,⁷⁸⁾ jistě důvodů dost.

Jak se však mohl Dvořák proměnit z tohoto „zuřivého mladého“ v člověka s politickými názory dost krotkými a konservativními, ne bez značné dávky politické naivity? Zvítězila jen podstata jeho osobnosti nad chvilkovým vzplanutím, či šlo o proces hlubší? Myslím, že pravda je to druhé, a že to bylo právě rozčarování z nadšení konce let šedesátých. Nebylo pak slabostí a vadou Dvořákova charakteru, že se tento domněle původně „zuřivý mladý“ dostal až do blízkosti Riegrovsky, že se ctil B. Smetany a jeho

⁷⁴⁾ Hudební sborník I., 1912.

⁷⁵⁾ Zich to na nejednom místě připouští a naznačuje. V tom je právě po mém soudu velký význam jeho studie, s níž ve všech názorech a důsledcích souhlasiti nemožno, že k tomu ukázala cestu a přinesla podnětný materiál. Otevřela tak průbojně nejen tuto problematiku, ale prorazila i cestu k jejímu řešení a metodě srovnávací.

⁷⁶⁾ Srovnej E. Kurth, cit. dílo, str. 445 n.

⁷⁷⁾ Srovnej Zd. Nejedlý, T. G. Masaryk, Kniha I. Spisy ZN, svazek XXX., str. 87 nn.

⁷⁸⁾ A to byl u tak mnohých, např. právě i u Wagnera, popud k revolučnosti, byť i jen revolučnosti měšťácké, ale dosahující v jistém smyslu k jejím krajním mezím v záblescích utopického socialismu.

směru⁷⁹⁾ dostal do proudu jemu nepřátelského?⁸⁰⁾ Byl to po mém soudu výsledek politických podmínek v obecnějším smyslu ovšem chápaných, ale týchž, které přivedly např. i Friče k spolupráci s mladočechy.⁸¹⁾

Ideály let šedesátých se vskutku přežily v celé české společnosti, ukázala se jejich slabost vnitřní a vnitřní slabost jejich nositelů. Bylo by pak ovšem jen důsledkem opravdovosti umělecké i lidské osobnosti a projevem Dvořákově jemného citu pro atmosféru, která ho obklopovala — a obojí u něho předpokládat můžeme —, že i slohové principy i díla na nich budovaná byly zavrženy. Nikoli naráz a nikoli docela. Variační princip na příklad je i v pozdějším díle Dvořákově důležitým momentem stavebným a zobrazovacím (viz v symfoniích *Es*, ale i *D dur*, *G dur* a *e moll*), ale v proměněné konkrétní formě, které se Dvořák, poučený moravskou lidovou písní naučil k prohloubení intonačního zobrazení.⁸²⁾ Musely být zavrženy i proto, že i ony byly vnitřně ještě slabé, nestačily Dvořákovi dát sílu k vytvoření nové zcela autonomní, obsahu podřízené formy a překonat tradici.⁸³⁾ Myslím, že by provedení odhalilo i slabiny kvartetu *D dur*, který ostatně k překonání sonátovosti nedospívá, jen se v něm silně hlásí tendence po jejím vnitřním popření, ostatně v jiných silnějších formách přítomná i v druhých dílech let šedesátých. Že nepřesvědčil ani stoupence moderních proudů, to tento proces jen urychlilo a ujasnilo. Dvořák se tedy dává jinou cestou, cestou konkrétních přimknutí k životu, konkrétních plnění jeho potřeb. To je patrné na srovnání jeho písní — zejména „Cypřišů“ z r. 1865 s písněmi let 70tých, ovšem provedeme-li je i na pozadí dobové estetické normy a společenských požadavků na píseň. Tam píseň výrazně subjek-

⁷⁹⁾ To dokázal Dvořák mimo jiné i podpisem na protestu proti útokům zaměřeným proti Smetanovi; srv. Otokar Hostinský, Bedřich Smetana, str. 281; dále členstvím v Kruhu přátel B. Smetany. Na tom některé, zřejmě chvilkové výlevy nálad opačných, ve výročí po mém soudu trochu nemístně přeceňovaných a proti Smetanovi vyhocených, nejsou rozhodující.

⁸⁰⁾ Může L. Bráfová ve své apologetické knížce „Rieger — Smetana a Dvořák“ (Praha 1910), dokazovat opak jakkoli, skutečnosti nepředělá. Při její zřejmé tendenčnosti můžeme předpokládat, že se chopila všeho, co se jí jen trochu hodilo. Proto i zmínce o Dvořákových politických názorech („byl zuřivým mladým“), která měla dokázat Riegrovu politickou nezaujatost, můžeme věřit, ale máme právo i zachovat se kriticky.

⁸¹⁾ I jiné doklady typické pro rozklad revolučního proudu v české společnosti uvádí Kosík v cit. práci. Aby mi bylo dobře rozuměno, nemíním stotožňovat Dvořáka s radikálními demokraty — Dvořák politikem nebyl —, ale uvádím to na důkaz obecné tendence, která změnou konkrétních podmínek vyvolala přelom v celém myšlení v celé české společnosti. Vždyť toto selhání buržoasie jako vedoucí síly národního hnutí nepochybně urychlilo i emancipaci hnutí dělnického — vývoj to ovšem protikladný vývoji Dvořákovu, kterého jeho postavení už zase sbližovalo s třídou buržoasní, jež jediná ještě tehdy mohla dát umělci podmínky k rozvoji tvoření, byť i nikoli podmínky ideální.

⁸²⁾ Srovnej referát Ant. Sychry z Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka výše citovaný.

⁸³⁾ Důkazem může být ostatně kvartet *B dur*. Tento výsledek vyčtený ze zápisu díla potvrdil mi i přímý účastník neveřejného jeho provedení, tehdejší primarius Ondříčkova kvarteta J. Pekelský.

tivně zaměřené — potvrdí to i prosté jich srovnání s dvěma písněmi z října téhož roku — na pozadí společenského zpěvu a písňové tvorby prosté a přes milostné a lyrické náměty spíše objektivně laděné — ideál písně Pivodovy —, zde pak už po proměně v společenském a hudebním životě písně plně odpovídající — snad až někdy na poklesky rázu technického v deklamacii a podobně — estetickým normám prostředí, pro něž byly psány, a tak také přijímané. Ani to není ovšem cesta nová. Dvořák nastupoval na ni v náznaku a tušení už v letech šedesátých, když odpovídal volbou žánru na určité konkrétní podmínky společenské, i když ovšem zdaleka ne tak bezprostředně a těsně, a sotva také vystihl estetickou normu této společnosti tak, jako později. Proto dal jsem si tolik práce i s vysledováním a naznačením možnosti, že i tento kvartet na konkrétní podmínky hudební odpovědi byl, ač doba nebyla ještě přízniva tomu, aby v jednotě byly i tyto podmínky pro jednotu obsahu a formy, totiž možnost provedení díla v prostředí, k němuž mohlo skutečně promluvit tím, co do něho skladatel vložil. Že dovedl si Dvořák později najít i formu pro odpověď na tyto podmínky je ovšem rovněž výsledek dalšího vývoje a plod zkušeností bolestně vykupovaných v tomto raném období. Ale toto konkrétní přimknutí k životu je v kvartetu *D dur* — a to jej odlišuje i od druhých dvou z trojice spjaté osudem, mnohem konkrétnější, třeba v principu naivně romantickém, nikoli však zcela v jeho realizaci — uskutečněno citací dobové písně. Tím je kvartet *D dur* do jisté míry průsečíkem a křížovatkou obou protikladných tendencí a cest v Dvořákově hledání styku s konkrétním životem. A v tom je i jeho neobyčejná zajímavost.