

Instrumentace dechové serenády Antonína Dvořáka

Tato studie tvoří protějšek instrumentačního rozboru smyčcové serenády Josefa Suka, otištěného ve sborníku *Živá hudba 1962*. V obou rozbořech se čtenář seznámí s nástrojovou technikou, jak se ve vývoji české národní hudby vytříbila ku konci období, které se obvykle označuje jako zakladatelské. Technika se ovšem vyvíjela dále; ve světové tvorbě se to projevilo hned v následujícím impresionismu a po první světové válce v tzv. novoklasicismu. Soudím však, že poznání této starší „klasické“ techniky je i pro dnešního hudebníka nezbytné, neboť řada principů, na nichž je založena, platí i pro techniku nejnovější. Jako oba dosavadní mé rozbořky (viz citovaný rozbor Sukovy serenády a knihu *Instrumentace Smetanova Dalibora*, SNKLHU Praha 1957) počítá i tento s tím, že čtenář má po ruce partituru skladby a že si rozbor ověřuje poslechem gramofonové nahrávky. Rozbor se opírá o kritické vydání partitury, které vyšlo v SNKLHU r. 1956. Z tohoto vydání je také převzato číslování taktů, jehož používám — stejně jako v předchozích rozbořech — k orientaci v partituře. Při rozboru se probírá každá věta zvláště. Prostá číslice znamená odkaz k taktu v téže větě; je-li nutný odkaz k jiné větě, je označeno připojenou římskou číslicí, o kterou větu jde (např. IV 160 znamená 160. takt ve IV. větě).

Dvořákova serenáda je psána pro dřevěné nástroje, tři lesní rohy, violoncello a kontrabas. Oba smyčcové nástroje se omezují takřka vesměs na basovou linii. Obvykle ji hrají v osvědčené oktávové kombinaci (tj. violoncello je oktávováno vespod kontrabasem); to se týká zejména míst, kde se celý soubor rozehraje do forte. Často je použito neméně osvědčených pizzicat, která tlumočí bas — jak po tónové tak i rytmické stránce — zvláště jadrně. Míst, kde má violoncello samostatnou úlohu, je málo: patří sem důležité kantabilní úryvky v I 88, III 96—97 a IV 233—242; v II 5 a násl. je mu svěřen figurativní bas, v III 67 a n. stupnicová figurace, v níž je použito zvláště šťastně pizzicata, a konečně v IV 113 a n. resp. IV 310 a n. hraje doprovodní figuraci.

Dvořák tedy použil obou smyčcových nástrojů především k utužení basové linie. Posílil ji sice — a to v první a poslední větě — ještě také kontrafagotem; z poznámky „ad libitum“, u něho uvedená, je však vidět, že pamatoval na to, že v některých orchestrech není tento nástroj k dispozici¹⁾. Odpadne-li pak, je jistě účast smyčcových nástrojů zvláště žádoucí, především proto, že tři lesní rohy dávají dechovému souboru ve střední poloze dosti hutný zvuk, ke kterému je radno zjednat v basu dostatečnou protiváhu. Vzpomeneme-li přitom na známou Dvořákovu zálibu v basech, ukáže se nám použití smyčců jako zcela přirozené.

¹⁾ To platí, jak známo, dosud.

Serenádu lze tedy provést i bez kontrafagotu. A vskutku, prohlédneme-li jeho part, zjistíme, že hraje vesměs spolu s ostatními basovými nástroji (v unisonu nebo ve spodní oktávě). Výjimkou jsou jen takty I 56—58, kde přichází se svým hlubokým tónem vždy o půl taktu před kontrabasem; je však patrné, že odpadnou-li tyto tóny, nedojde v hudebním myšlení k žádné změně. Stejně nedůležité je jeho hluboké F^1 v taktech IV 140—142 a hluboké A^1 v IV 353—356.

Při psaní kontrafagotového partu pamatoval Dvořák na to, že to je nástroj poněkud těžkopádný. To se týká hlavně hlubokých tónů hraných staccato. Pohyb kontrafagotu je proto na řadě míst — ve srovnání s ostatními basujícími nástroji — zjednodušen, jak ukazují např. tyto takty: I 6, I 22, I 63, IV 3, IV 7, IV 116—118, IV 263—264, IV 338 a IV 361—364. Kontrafagot většinou unisonuje kontrabas. Na několika málo místech hraje však kontrabas o oktávu výše nad kontrafagotem, takže spolu s violoncellem, hrajícím o další oktávu výše, se bas pohybuje celkem ve dvou oktávách. Tak je tomu v taktech I 3—4, I 23—24, I 27—28, IV 1—8, IV 191—195, IV 338—340 a IV 361—365. Všude tu je bas dosti pohyblivý a kontrafagot mu mnoho na průraznosti nepřidá; odpadne-li, neztrácejí tedy basy v podstatě nic na své hutnosti.

Mezi dřevěnými nástroji chybějí flétny. Je možné, že při koncepci serenády měl Dvořák na mysli některou z dechových serenád Mozartových (*Es dur*, *c moll* a *B dur*), v nichž se flétny rovněž nevyskytují. Vrchní melodická linie je tedy svěřena převážně hoboům; jejich zvuk je jistě dostatečně průrazný, pokud se ovšem nedostanou do zvláště vysoké polohy, ve které už zní hoboje značně tence.

Než přistoupíme k vlastnímu rozboru serenády, zmíníme se ještě stručně o některých charakteristických vlastnostech skupiny dechových nástrojů. Ve srovnání se smyčcovými nástroji jsou dechové po barevné stránce nesporně různorodější. Je to dáno jak odlišností jednotlivých nástrojů mezi sebou, tak i tím, že každý má ve svém celkovém tónovém rozsahu ještě různé rejstříky, jimiž se barevnost souboru dále obohacuje. O jak různé barvy jde, ukáže se nejlépe, porovnáme-li hluboké a vysoké tóny hoboje; obě barvy jsou tak odlišné, že nezkušený posluchač by je bezmála mohl přičítat dvěma různým nástrojům. Jako v zmíněných Mozartových serenádách jsou i v Dvořákově skladbě přidány k dřevěným nástrojům lesní rohy, tedy nástroje žestové. Proti tzv. tvrdým žestům, k nimž patří trubka a trombon, spájí se lesní roh s dřevěnými nástroji daleko lépe. Je to dáno především jeho hladkým, kulatým tónem, který se dá nasadit měkce i v hlubší poloze nástroje. V dynamice se pak dovede lesní roh dřevěným nástrojům velmi dobře přizpůsobit, jak se to ukazuje již v dechovém kvintetu. Vyžaduje to pochopitelně hráče, který má smysl pro komorní hru. Po technické stránce není ovšem roh tak hbitý jako dřevěné nástroje, jsou-li mu však svěřeny přiměřené úkoly, nemusí tyto nástroje nijak zatěžovat. Uvážíme-li k tomu, že se poji výtečně i se smyčci, můžeme o něm vcelku říci, že se dovede znamenitě přizpůsobit velmi různým úkolům. Ne nadarmo napsal o něm R. Strauss ve svých dodatcích k Berliozově učebnici instrumentace, že má „vpravdě proteovskou povahu“.

Dvořák volil v serenádě obsazení tří rohů. Pravděpodobně tak učinil proto, že na některých místech jim potřeboval svěřit trojhlasou akordickou výplň; viz třeba úvodní část III. věty, dále ve IV. větě takty 29—66, 322 a násl., zejména pak tříhlasé fanfáry rohů v jejím závěru (365 a n.) Přitom zůstává soubor jako celek po zvukové stránce dostatečně vyrovnaný, neboť ve vrchní oblasti tvoří dva hoboje a dva klarinety k rohům náležitou zvukovou protiváhu; o basové oblasti jsme pak totéž zjistili už výše. Prohlédneme-li jednotlivé party rohů, najdeme, že třetí hraje často v hluboké poloze; to znamená, že příslušný hráč musí mít specializovaný nátisk na hloubky. (V běžné orchestrální praxi při obsazení čtyř rohů je tímto specialistou, jak známo, čtvrtý hráč.)

Kromě uvedené barevné různorodosti připomeňme ještě další důležitou vlastnost dechových — tentokrát speciálně dřevěných — nástrojů: ve srovnání se smyčci nejsou schopny tak prudkých dynamických změn. To se týká např. akcentů, které dovedou být půvabné, pikantní, ne však živelné, platí to ale i pro jiné dynamické prostředky, např. drobná crescenda ve frázi aj. Dřevěným nástrojům proto zcela chybí živelnost, vitalita smyčců. Jiným typickým rysem dechových nástrojů je, že hráč musí při hře občas nabrat dech. Proto jim schází „široký tah“ smyčců. V celém souboru nástrojů je ovšem také možno uskutečnit táhlý, zcela kontinuitní zvuk, a to tím, že se hráči navzájem střídají; cítíme však instinktivně, že tento projev není pro dechy nijak zvláště charakteristický.

Uvedenými vlastnostmi je dáno, že dechový soubor toho složení, jaké volil Dvořák ve své serenádě, dovede jistě dobře tlumočit hravost, veselí, ale i půvab a líbeznost; naproti tomu vášnivý projev je mu sotva dostupný. S tím také souvisí celkový obsah nejen Dvořákovy serenády, ale i jiných skladeb psaných pro podobné obsazení: většinou jsou to právě serenády, kasace nebo divertimenta, tedy ony hudební druhy, které jsou zábavnou hudbou v nejlepším smyslu toho slova.

I. věta

Takt 1. a násl.: v plenu souboru je jistě nutné, aby byl vrchní hlas dostatečně průrazný. Proto je tu svěřen dvěma hoboji v unisonu, jejichž ostrý zvuk tuto průraznost dostatečně zajišťuje. (Místy se na hoboje napojí i první klarinet, viz třeba takt 4.) Výjimku tvoří jen takty 7, 15 a 27, ve kterých zůstává první hoboista sám a musí proto dynamiku ještě zvýšit. Když počet nástrojů radikálně klesne (takt 17.), hraje ovšem vrchní hlas jen jeden hoboj. Dvojtakti 11—12, 23—24, 64—65 a IV 274—275 jsou po hudební stránce stejná; překvapí proto, že akordická výplň v rozích je pokaždé instrumentována jinak (např. v 23 přestane třetí roh vůbec hrát.) Poslech však ukáže, že ve všech těchto případech zní celek souboru prakticky stejně. V různém posazení rohů nelze tedy spatřovat nějaký záměr. Spíše to poukazuje k tomu, že Dvořák, který ovládal plně instrumentační řemeslo, se při psaní partitury především snažil, aby mu

práce šla rychle od ruky, a nezdržoval se „opisováním“ dvoutaktí, které už jednou zinstrumentoval, vědom si toho, že v plenu souboru na nějaké detailní dispozici rohů ani nezáleží. Totéž platí o změnách rohů v odpovídajících si dvoutaktích 7—8, 15—16 a 27—28²⁾.

Jiné instrumentační obměny mají ovšem svůj význam, neboť jsou zpestřením původního znění. K nim patří šestnáctinový pohyb klarinetů v 15 a 27 (srv. k tomu takt 7 který je po hudební stránce v podstatě týž). Také akordická výplň rohů ve dvoutaktí 5—6 se při jeho pozdějším opakování mění po rytmické stránce: v taktech 13—14 odpadá tečkovaný rytmus a akordy jsou jen na první a třetí čtvrti taktu, v 25—26 se posunou na synkopy, přičemž ve 25 zůstává — snad poněkud nedůsledně — ještě i akord na první čtvrti, kdežto v 66—67 a IV 276—277 jsou nárazy rohů jen na synkopách. Za zmínku stojí i změny ve frázování basových šestnáctin, které najdeme srovnáním taktů 2, 10 a 22; je to zdánlivě jen detail, ale i jím se úvodní část pochodu zpestřuje. Naproti tomu přeložení violoncella a kontrabasu o oktávu níže v 15 (srv. k tomu 7 a 27) sleduje sotva nějaký významnější cíl.

Již jsme podotkli, že třetí roh se pohybuje často v hlubší tónové oblasti. V 32—34 jde takto spolu s basujícími smyčci a končí vůbec sám. Za povšimnutí stojí, že je v něm vynechán tečkovaný rytmus smyčců; je to zřejmě proto, že v této poloze je roh už trochu těžkopádný. — V 47—48 a 59—60 se dostává první hoboje už spíše do flétnové polohy, ve které je jeho tón dosti tenký, stísněný. (Také intonačně bývá poněkud nejistý.) V obou případech je však vespod oktávován klarinetem, takže tenký tón není příliš nápadný. Viz k tomu i 37—38, kde vespod oktávován není, dále II 169—174, zde zejména takt 174, ve kterém vystoupí — byť jen na okamžik — tato vlastnost hoboje velmi zřetelně.

V 69—73 zní v celkové sazbě současně dvě faktury: dosavadní non legatová (resp. staccatová) faktura pochodu a legatový pohyb prvního klarinetu, na který tu naváže první roh; kontrast obou je esteticky velmi účinný³⁾. Za povšimnutí stojí, že při opakování tohoto úseku ve finále (viz IV 279—284) svázal Dvořák legato klarinetu jediným obloučkem, vedeným tentokrát až k poslednímu tónu *fis*¹, v němž navazuje na klarinet roh; ten pak je opět vázán jediným obloučkem až k tónu *a*, ve kterém navazuje dále první fagot. Pokud chceme dosáhnout v legatu naprosté kontinuity, je pochopitelně toto frázování lepší, než jak je provedeno v I. větě.

Srovnáváme-li obě uvedená místa, najdeme ještě několik dalších odchylek. Tak staccatové basy fagotů (viz 71 a n.) jsou ve IV 281 a n. unisonovány pizzicatem violoncella, což je jeden z nejznámějších a vždy účinných instrumentačních postupů (viz též II 69 a násl.). Akordická výplň střední polohy, která je v 76— 9

²⁾ Podobné „nevysvětlitelné“ instrumentační změny se vyskytují v partituře Smetanova Dalibora, viz citovanou knihu *Instrumentace Smetanova Dalibora*, str. 48—49.

³⁾ Podobné kontrastní faktury jsme našli v Sukově smyčcové serenádě, viz výše uvedený instrumentační rozbor.

svěřena stále kombinaci rohů a dvou klarinetů, je v IV 287—290 instrumentačně zpestřena střídáním rohů a klarinetů. Těžko pochopitelné je, proč imitace druhého klarinetu (viz 69—71) v IV 279—281 odpadá. Jediné, v čem se tato hudba liší od hudby v první větě, je, že tu má do určité míry závěrovou funkci; té však by mohla být klarinetová imitace sotva na překážku. Pravděpodobně tedy jde o pouhé opominutí.

Za povšimnutí dále stojí v 75 dvouhlas prvního klarinetu a druhého hoboj, ve kterém hraje klarinet vrchní hlas. Hoboj není už schopen hrát v této své poloze pianissimo, ba ani ne právě piano; naproti tomu tóny klarinetu tu zní dosti tupě. Tím je dáno, že hoboj poněkud „utlačuje“ svým zdrsnělým tónem vrchní melodii klarinetu. Totéž viz v IV 286. Obtíž by odpadla, kdyby byl hoboj nahrazen druhým klarinetem. V závěru první věty věnujeme ještě pozornost dvěma velmi měkkým basovým tónům: v 83 a n. hlubokému *D* třetího rohu a v 89—90 hlubokému *d* klarinetu.

II. věta

V prvních takttech hrají rohy své opakované tóny většinou v rytmu klarinetové melodie; tím se její rytmus pozoruhodně zvýrazní. Obecně totiž platí, že v dechových nástrojích vychází rytmický útvar jadrněji, jestliže se na něm podílí více nástrojů. Za povšimnutí přitom stojí, že šestnáctina tečkovaného rytmu (viz takt 2) je sice takto vynesena v prvním dvoutaktí, ne však už v „odpovědi“ druhého (srv. takt 4). V 20—22 jsou spodní osminy hobojové linie unisonovány a tím i prodlužovány čtvrtěmi klarinetu, spojovanými legatem. Výsledek je týž, jako kdyby pianista vynášel spodní tóny legatovým úhozem, což se v klavírní sazbě často předpisuje (např. u Schumanna). Zajímavější — a na klavír ovšem neuskutečnitelný — efekt vznikne, hrají-li se osminy staccatem; viz k tomu IV 195—198 (nejprve první hoboj a druhý klarinet, pak první klarinet a druhý hoboj, kdežto v IV 199—202 jsou prodlužované osminy opět v legatu).

V 23—26 zní bas jen ve čtvrtých nárazech; vzhledem k táhlému zvuku ostatních nástrojů (viz zejména akordickou výplň v rozích) je to vítaný kontrast. Podobné „vylehčení“ najdeme v III 13 a III 28. Sem náleží pochopitelně i případy, kdy je bas svěřen pizzicatu smyčců. — V 27 a n. najdeme v basu smyčců nezvyklou oktávovou kombinaci: kontrabas hraje spodní tóny v legatu a o oktávu výše je hraje violoncello v pizzicatu (viz příslušné osminy). Tato kombinace, použije-li se sama o sobě, nezní dobře⁴⁾. V tomto případě to však není nijak na závadu, protože tóny horní oktávy jsou tu ještě „ztuženy“ osminami fagotu. A jsme-li již u basových tónů, zbývá ještě upozornit na hluboké *F* třetího rohu

⁴⁾ K různým basovým kombinacím obou těchto nástrojů viz citovaný rozbor Sukovy smyčcové serenády, str. 172.

v 41—43, které je ve svém nástupu znamenitě „přiklepnuto“ fagotem a pizzicatem violoncella.

V taktech 45 a násl. jsou čtyřhlasé čtvrtové akordy složeny vesměs ze dvou párů stejných nástrojů: napřed ze dvou klarinetů a dvou fagotů, pak ze dvou rohů a dvou fagotů. Párový sklad akordů má velkou výhodu v tom, že se jím lehce dosáhne zvukové homogenosti akordu. Je-li naproti tomu akord složen ze samých různých nástrojů, jak je tomu třeba v dechovém kvintetu, bývá už obtížnější této homogenosti dosáhnout. Párového principu se užívá i u akordů trojhlasých; v tom případě se pár stejných nástrojů doplní jedním nástrojem odlišným. Viz k tomu staccatové akordy v IV 161—162 (hoboje a klarinet), IV 163—164 (klarinet a rohy), IV 169—172 (hoboje s klarinetem resp. s fagotem) a tenutové v IV 211—214 (hoboje s rohem). Někdy se třetí „cizorodý“ nástroj skryje mezi pár stejných, což zvukové homogenosti akordu jen prospěje; viz k tomu III 73 a násl., kde je klarinet vsunut mezi oba hoboje.

Z párových kombinací je zvláště výhodná kombinace rohů a fagotů. Při vhodném použití a v nevelké dynamice se jí dá nahradit zvuk čtyř (nebo jen tří) rohů. Fagot se přitom s rohy dobře pojí i ve staccatu; viz k tomu akordické nárazy dvou rohů a fagotu v 69 a násl., valčíkovou příznávkou těchže nástrojů v 105—112, dále nárazy dvou fagotů a rohu v IV 253 a n. Ukázku tenutových akordů najdeme v III 24 a n., kde jsou doplněny tři rohy jedním fagotem.

V 85—89 jsou čtvrti obou hoboju pravidelně unisonovány klarinety. Tím na nich vznikají akcenty, kterými se pěkně zvýrazní furiantský rytmus. Na rozdíl od běžných akcentů, vytvářených přímo hráčem, označujeme tyto akcenty jako umělé. (Podobně viz IV 177.) V taktech 124, 128 a zejména 137 a násl. stojí za povšimnutí hluboká poloha třetího rohu, který tu vytváří v unisonu s violoncellem bas. (Viz i 179—180). Pro dechové nástroje je charakteristické, že legato se — obecně vzato — hraje lépe na stoupajícím melodickém kroku. Zvláště to platí pro nástroje žesťové; že Dvořák měl tuto zásadu v krvi, ukazuje pěkně part rohů v 141—142. V 159 hrají — na rozdíl od 79 — vrchní melodii dva hoboje v unisonu; snad je to proto, že melodie tentokrát crescenduje do plena souboru, může však také jít o náhodnou změnu. K té jistě patří změna kontrabasové linie v 158 (srv. 78). V 160 a násl. si poslechneme zajímavou a v symfonickém orchestru znamenitě použitelnou oktávovou melodickou kombinaci klarinetů a hoboju. Pozoruhodné je, že na poslední čtvrti 167 přestanou už klarinety hoboje vespod oktávovat, zřejmě proto, aby hráči nabrali dech před následujícím fortissimem. V 183 upoutá naši pozornost osminový pohyb prvního rohu, který se svou hbitostí naprosto vyrovná kterémukoli dřevěnému nástroji.

III. věta

Již v první větě jsme našli hlubokou polohu hoboje (viz I 75), ve které není tento nástroj schopen hrát pravé piano. Ve III. větě je takových míst

více a poslech nám ukáže, že i tam hoboj z celkového souzvuku nástrojů „vyčnívá“, někdy dosti nápadně. Jsou to tato místa: 5—7, 11—13, 24, 35—36, 63 a n. Drsná barva nástroje na sebe upozorní především v tónovém nasazení. Totéž se vyskytne v IV 83—86 a zejména v IV 237 a n.: ve staccatu, které tu je předepsáno, nelze už pianissima vůbec dosáhnout.

Počínaje 46 hrají různé dechové nástroje staccatované šestnáctiny. Ve srovnání se saltandem smyčců zní toto dechové staccato hutněji, jadrněji, což se projeví tím více, čím větší je počet staccatujících nástrojů (srv. takt 54). V 56 nastupuje — v celkovém zvuku ovšem nenápadně — táhlá akordická výplň druhého hoboj, druhého klarinetu a prvního rohu, tedy opět kontrastní „tmelová“ faktura. Počínaje 59 hraje druhý klarinet pod prvním fagotem, takže obvyklé pořadí těchto nástrojů je tu přehozeno; tón hlubokého klarinetu se však dovede jiným barvám dokonale přizpůsobit, takže vznikne zcela homogenní souzvuk. V 71—72 je mu v celém dechovém souboru svěřen dokonce nejspodnější tón.

Také v této větě se pohybuje třetí roh v zajímavých hloubkách (73, 83). Díky své měkké barvě se tam snadno přizpůsobuje spodním smyčcovým nástrojům, takže s nimi dobře splyne. Tak v 77—79, 85—87 a 100 a n. oktávuje kontrabas. (Totéž viz v IV 144.) Zvláště cenná je jeho účast v 100—103, kde je tato základní oktáva kombinována s oktávovými chody obou fagotů; výsledný hluboký souzvuk je instrumentačně vyřešen dokonale⁵⁾. Třetí roh však nezasahuje do těchto hloubek jen táhlým tónem (případně synkopicky opakovaným), ale i pohyblivějšími útvary, jak ukazují takty 87 a n. nebo 96 a n. V obou těchto případech jsou ovšem nejhlubší tóny ještě unisonovány pizzicatem violoncella resp. kontrabasu, které jim dodá více zřetelnosti i rytmické přesnosti.

V taktech 98—99 a 113—115 je fagotová melodie unisonována violoncellem. Tato kombinace je velice choulostivá, protože oba nástroje spolu špatně splývají. Interpretaci těchto melodických úryvků se proto musí věnovat značná pozornost.

IV. věta

S řadou vlastností dechových nástrojů jsme se již seznámili, proto může být rozbor závěrečné věty stručnější. V úvodní partii najdeme několik melodických oktávových kombinací: v 29 a n. běžně užívané oktávy fagotu a klarinetu, v 37 méně již obvyklé oktávy obou hobojů a v 46 obdobně obou klarinetů. Pokud jde o hoboj, je radno dbát na to, aby se spodní hboj svým rejstříkem příliš nelišil od horního⁶⁾; to je tu splněno. V 63 a n. najdeme opět známý kontrast staccatové a legatové faktury; legatovou tvoří táhlá akordická výplň dřev,

⁵⁾ Srv., co k těmto oktávovaným souzvukům uvádí S. Vasilenko, viz jeho knihu *Instrumentovka dla simfoničeskogo orkestra*, II. díl, Muzgiz 1959, str. 193.

⁶⁾ Na to upozorňuje ve svých *Základech orchestrace N. Rimskij-Korsakov*, viz tam II. kapitolu, odstavec o melodii v dřevěných nástrojích.

staccatovou rohy a od 71 oba smyčce. Podobně je tomu v 105 a n., kde je legatová faktura v prvním hoboji. Na tomto místě nastupuje také v druhém klarinetu akordická figurace, pro tento nástroj velmi typická a zvukově vždy vděčná⁷⁾.

V 113 najdeme rovněž už známou oktávovou melodickou kombinaci klarinetů a hobojů (viz II 160). Na druhé čtvrti 119 vznikne nezvyklá tónová srážka mezi druhým klarinetem a nárazem tří rohů; zajímavé je, že při opakování tohoto taktu v 133 se Dvořák srážce vyhnul tím, že rohům dal jiné tóny. V 177 a n. je bas různě frázován: ve fagotu je legato, ve smyčcích nikoli. Je to opatření běžné v „klasické“ orchestrační praxi a využívá se při něm toho, že hraje-li dřevěný nástroj legato, dodá nárazům smyčců potřebnou tónovou určitost a přitom s nimi lépe splyne, než kdyby hrál staccato⁸⁾. V 193 jsou forte hrající hoboje vespod velmi účinně oktávovány prvním rohem. Podobně viz i 357 a n. V 223 si povšimneme opět hlubokého rohu, v 267 a n. pak velmi průrazného unisona dvou hobojů a dvou klarinetů, kterým se před nástupem pochodu z první věty (272 a násl.) znamenitě vystupňuje dynamika celého souboru. Strídání fagotů v 294 a n. má jen technický význam, aby mohl každý hráč nabrat ve své pauze dech. V 310 až 313 najdeme v hobojích a klarinetech tzv. řetězovou kombinaci, záležející v tom, že v trojhlasém paralelním vedení dřev je unisonován a tím i zvukově „neutralizován“ střední hlas (viz unisono druhého hoboje a prvního klarinetu). Totéž viz v 353—356. Tohoto postupu užíval také Smetana⁹⁾. Rusové se naproti tomu řídili zásadou obsazovat každý hlas edním nástrojem, resp. pokud se hlasy unisonují, unisonovat každý stejným počtem. Mahler zase „ztužuje“ pravidelně vrchní hlas tím, že do něho přidává průrazné barvy. Za některých okolností to bývá skoro nezbytné opatření. Dvořák toho použil v závěrečném akordu serenády (viz unisono prvního hoboje a prvního klarinetu v 374). Nárazy dechů v 344, 346 a 348 neobsahují akordicky důležitý tón *b* v rozích, nýbrž jen ve dřevěch (viz druhý klarinet a první fagot); obě jejich *b* jsou však natolik průrazná, že se spolehlivě uplatní i proti fortissimu všech tří rohů.

Náš rozbor ukázal na některé základní vlastnosti dechových nástrojů, jejich různých kombinací a vztahů. Skladatel, který je s těmito vlastnostmi dobře obeznámen, má výhodu, že jeho hudební nápady vycházejí už ve svém zrodu z povahy nástrojů. Taková invence vede pak vždy k dobře znějící skladbě, kterou je radost si zahrát. Dvořák tuto invenci měl a zřejmě ji usměrnila jeho dlouholetá činnost v orchestru, při níž měl možnost seznámit se velmi podrobně s živým zvukem nejrůznějších nástrojových kombinací.

(Psáno v únoru 1967)

⁷⁾ Není jasno, proč má v 105 druhý fagot čtvrté hodnoty, ač vzápětí na to je tento bas psán neustále v osminových nárazech, které ostatně najdeme od samého začátku i ve smyčcích. Pravděpodobně jde o nedopatření.

⁸⁾ V 184 je v partu druhého rohu zřejmě chyba: oba synkopické nárazy mají být na tónu *f*¹ a teprve v 185 stoupnou na *g*¹. Vyplývá to z logiky sekvence, která tu probíhá.

⁹⁾ Viz k tomu cit. Instrumentaci Smetanova Dalibora, str. 14 a 31.