

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

disertační práce, Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2018, 231s.

Oponentský posudek

Petra Kolátorová věnovala svou disertační práci hudebnímu druhu, který je spíše na okraji zájmu muzikologie. Monografické zpracování dějin serenády dosud nevzniklo a speciálních studií k (instrumentálním) serenádám 19. století je naprosté minimum. Volba tématu s těžištěm v dílech Antonína Dvořáka, jež patří mezi nejslavnější díla svého druhu, se proto jeví jako velmi vhodná. Navíc, obě Dvořákovy serenády, op. 22 i op. 44, vznikly v průběhu sedmdesátých let, tedy v období, jež bylo z hlediska skladatelova tvůrčího vývoje i prosazení zcela klíčové.

Celkové vytýčení tématu v úvodu práce ukazuje vědomí nutnosti komplexního přístupu. Autorka se táže na postavení Dvořákových děl v rámci celého druhu a odtud jí také plynou jednotlivé dílčí otázky a úkoly: podoba dobové tvorby, podoba (kritického) uvažování o serenádě, vzájemný vztah mezi Dvořákovými a jinými serenádami, okolnosti vzniku těchto skladeb i následná recepcce. V centru práce, coby vlastního výkonu, je hudební analýza, jejímž cílem je „najít kompoziční prostředky a postupy volené s ohledem k hudebnímu druhu orchestrální serenády“ (s. 7).

Jakkoliv jednoduše znějící, vytýčený úkol nebyl nijak jednoduchý. Autorka se musela potýkat s řadou problémů, počínaje nepočetnou odbornou literaturou přímo k serenádám, přes rozmanitost vlastního hudebního materiálu, zpravidla dnes neznámého, až po nutnost excerpcce a analýz množství hudebních kritik v početném středoevropském tisku, jež by ji umožnily získat potřebné povědomí o podobě druhu a adekvátně situovat, resp. interpretovat skladby Dvořákovy. Řady těchto problémů si autorka byla vědoma a také je načrtla v úvodních kapitolách věnujících se stavu bádání a problematice serenády coby méně „kodifikovaného“ hudebního druhu. Snahu o uchopení celé šíře problémů také reflektuje struktura textu, který je dělen do deseti kapitol, v nichž jsou různou měrou pojednána tato témata: stav bádání, vymezení pojmu a druhu, okolností vzniku a dalšího provádění obou Dvořákových serenád, hudební analýzy obou těchto serenád, včetně dvou speciálních komparací, reflexe serenád (vybraných autorů) v dobovém tisku, kompoziční kontext Dvořákových serenád ve formě drobných sond do tvorby dalších jedenácti skladatelů a konečně pohled na příbuzná Dvořákova díla – Nokturna, Českou suitu a Suitu A dur.

V souhrnu jde o materiál, který nepochybně tvoří dostatečné zázemí pro řešení zvolené problematiky. Ptáme-li se však po dosažených výsledcích a celkové kvalitě práce, nastupují rozpaky. Úvodní tři kapitoly, které by měly nejen seznámit s tématem a metodami, ale některé otázky také dostatečně (ro)zpracovat, jsou koncipovány značně zkratkovitě a působí nevyrovnaně. Jedná se povětšinou o stručné úvody, nástiny otázek, jejichž výběr je vesměs dobrý a Dvořákovy serenády vtahují do zajímavých a jistě relevantních kontextů, ale svůj úkol plní jen částečně. Již samotné představení serenády coby hudebního druhu je pouze skicované. Důraz na linii orchestrální serenády je sice pochopitelný, přesto by v úvodním výkladu (Kapitola II) mohla být lépe představena šíře chápání serenády v 19. století (písně, klavírní kusy, různé typy komorních uskupení atd.), čímž by také lépe vynikla problematičnost kategorizace a definování typických znaků tohoto druhu. Také samotné vymezení/rámování

tématu v názvu práce orchestrálními serenádami a zároveň výběr Dvořákova opusu 44, tedy serenády pro dechové nástroje, jako jedné ze dvou centrálních skladeb, je v určitém rozporu a není v úvodu blíže komentován. Citované heslo z MGG¹ rozhodně mohlo být k nástinu dějin serenády využito více, stejně jako ostatně i další literatura. Podobně také celkový stav bádání měl být na tomto místě zhodnocen extenzivněji, i když uznávám, že autorka jej částečně rozprostřela do dalších kapitol.² Podkapitole o serenádě (s. 12–15) jako slavnostní události v životě 19. století chybí jakýkoliv úvod, v analýze zlonického repertoáru postrádám přesnější informace o zmíněných dechových harmoniích, či se snad dochoval jen citovaný *Todten-Marsch*? (Zmínku v tomto případě zasluhovaly i další Dvořákova mladá léta a rané muzikantské zkušenosti, jakkoliv třeba s konstatováním, že chybí relevantní pramenný materiál.) Naopak poznámky k chrámovému repertoáru působí nadbytečně. Posledních cca 30 řádek „pohledu na život a atmosféru“ Vídně je opět zvláštní skicou, jež poněkud nekriticky naznačuje vztah Brahmsa k Vídni jako „sepětí s tradicí“ (s. 14).

Podobně obsáhlejší, resp. přesvědčivější by mělo být teoretické rámování problému kategorizace hudebních děl a chápání druhů a žánrů (na vztah mezi druhem a žánrem ve výkladu vůbec nedošlo, nehledě na problém v odlišném chápání termínů v německém a anglickém jazyce), jež bylo zařazeno na začátek Kapitoly III. a částečně též na začátek Kapitoly VI. (což samo o sobě není příliš šťastné). Autorka se v obou případech opřela o autoritu Carla Dahlhause, v prvním případě o jeho studii *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, kterou však využila spíše k položení otázek. Ponecháme-li stranou ryze teoretické práce k problematice hudebních druhů a žánrů, na daném místě mohla být k danému účelu užitečněji alespoň podnětná studie Vaillancourtova, kterou autorka cituje v jiném kontextu.³ Další stránky této kapitoly jsou částečně věnovány: dobovému nazírání na serenádu, kulturně-politické situaci ve Vídni, otázce „češství“ coby charakteristickému politiku domácí recepce, vztahu serenády k hudbě minulosti a, nakonec, problematice Adagia, coby hudební věty rostoucí umělecké závažnosti. Celek však opět působí nevyrovnaně, zčásti jako příprava než jako definitivní tvar s naformulovanými stanovisky a důkladně promyšlenou strukturou vedení argumentace. K některým otázkám se Petra Kolátorová vrací až v kapitole VII., jejíž první část věnující se dobovým názorům na serenádu je nepochybně přínosná, a je jistě škoda, že závěry nebyly lépe formulovány a předrženy vlastním analýzám, kde mohly být využity.

V závěru druhé či třetí kapitoly žádný souhrn poznatků formulován není a čtenář tak může pouze předpokládat, že se analýzy budou soustředit na způsob, jakým skladatel vytváří specifický charakter serenád, zdali a jak je dosahováno intimnější atmosféry dostaveníčka, pastorální nálady či nostalgického charakteru, jakou roli bude hrát Adagio (k němuž jako jedinému byly poskytnuty, byť poněkud neorganicky, hudebně-analytické postřehy), popřípadě jak se skladatel celkově odkazuje na hudební tradice předchozí epochy. (Toto lze částečně odušit z formulací na s. 17, 20, 21 ad.).

Autorka se rozhodla postupovat jinak. Před vlastní analýzy zařadila ještě stručné kapitoly (IV a V) pojednávající o genezi díla, okolnostech prvního vydání (pro dané téma spíše nadbytečné) a rané recepce. Před analýzou opusu 22 je pak zařazen úvod, jenž se vrací k problematice chápání hudebního druhu a formy, aby prakticky pouze naznačil obtížnost

¹ Thomas SCHIPPERGES: *Serenade – Serenata*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (L. Finscher), sv. 8, Kassel etc. 1998.

² Kriticky využity mohly být například příslušné stránky v *The New Oxford History of Music, Romanticism 1830-1890* (ed. Gerald Abraham), Oxford 1990.

³ Michael VAILLANCOURT: *Brahm's „Sinfonie—Serenade“ and the Politics of Genre*, *The Journal of Musicology* 26, 3/2009, s. 379–403.

hledání ideálních modelů, stejně jako slovního vyjádření „zamýšlených účinků a působení serenád, neodmyslitelně spjatých s tímto druhem.“ (s. 56). Po této svého druhu rezignaci následuje několik vět zmiňujících tradiční hermeneutické přístupy a sémioticky uvažujícího muzikologa Kofi(-ho) Agawu, aby následovala podkapitola o současném analytickém uvažování o instrumentálním díle Antonína Dvořáka. Zmíněny jsou práce Jarmily Gabrielové, Hartmuta Schicka a Markéty Štědroňské, z nichž pro svou práci autorka považuje za důležité zjištění významu „subtematických“ vztahů, drobných motivků, které (údajně) integrují celek, význam rytmu coby spojujícího elementu, snahu o zjednodušení výrazu, časté používání sekvencí a (příležitostně) užívání polyfonie, coby jevů vyskytující se rovněž v serenádách (s. 59). Tím je nepřímo naznačeno i jakými metodami (tradiční (středoevropský) motivicko-tematický rozbor) a patrně otázkami se hudební analýzy budou skutečně zabývat.

Vlastní hudební analýzy Dvořákových děl nejsou již nijak uvozeny, ačkoliv by čtenář nepochybně uvítal stručné informace o instrumentaci, počtu vět, eventuálně o dalších celkových parametrech, jež musí jinak spíše odušit.⁴ Autorka ve svém výkladu sleduje přednostně tyto kompoziční aspekty: (1) strukturování témat a (2) tematicko-motivickou práci. Hudební formy jsou zpravidla jen letmo konstatovány (někdy se musí čtenář dovtípit), příležitostně je zmiňována strukturální funkce některých úseků, relativně často gradace, vrcholy, závěry či jejich oddalování apod. Petra Kolátorová v této souvislosti často hovoří o vnímání pohybu a času (někdy méně vhodně jako o „práci s časem“, či dokonce ovlivnění „plynutí času“, např. s. 212). Již méně je sledována artikulace a ještě méně harmonické vyjadřování či další parametry.⁵ Polyfonní práce je zmiňována zejména v třetí větě op. 22, doporučil bych však hovořit (zde i jinde) o využití *principu* kánonu a imitace než přímo o kánonu. Největší prostor je věnován strukturování témat, eventuálně delších ploch, a to s ohledem na pravidelnost, symetrie, principy periody, zdali jsou myšlenky členěny po dvoutaktích či jinak, jaké „řetězy“ vznikají atd., a zmíněné motivické práci (vztahům mezi jednotlivými myšlenkami, i práci s tématem/motivy – fragmentace atp.). Teprve v celkovém závěru (s. 211) jsou poznatky o symetriích a periodičnosti dány explicitně do souvislosti s (předpokládanou) skladatelovou snahou o jednoduchost.

Charakter kompozic, resp. jednotlivých vět, je obvykle zmiňován, ovšem velmi heslovitě a jen zřídkakdy je tento názor/interpretace také podrobně analyticky zdůvodněn (nejlépe snad v první větě op. 22, s. 59-60) a kontextualizován, což považuji za zásadní nedostatek. Příkladů na vágní či problematická tvrzení je potom celá řada.⁶ Pouze v případě

⁴ Obsazení opusu 44 se čtenář dozví pouze z podčarové poznámky na s. 115, tedy až po vlastní analýze!

⁵ Pochybnosti ovšem vzbuzuje interpretace blíže neurčené plochy v poslední větě op. 44 po taktu 52 jako sled „G7, C7 a C9“.

⁶ Příklady vágních formulací: „Za aluzi hudebního druhu by se dalo označit pizzicato v kontrabasech.“ (op. 22, I. věta, s. 59), „střední část věty připomíná tečkovaným rytmem suity 17. století“, „pozastavení na konci druhého taktu připomíná figury dávných dvorních tanců“ (týž opus, s. 61); „tento sekvenční úsek v mnohém upomíná na hudbu W. A. Mozarta (resp. na proměnu původně barokní hudby v Mozartových dílech)“ (s. 104, k 1. větě op. 44). Problematické je tvrzení o názvucích lidového tance *furiantu* v 2. větě op. 22, který autorka spatřuje ve změně metrické organizace motivu ze závěru tématu (v t. 161-167, s. 66). Zkrácení ze tří dob na pouhé dvě se však děje velmi krátce v závěru fráze a v *diminuendu*, kde se právě taneční charakter kusu rozmělní, aby připravil nástup jiné myšlenky; rovněž bych v této větě nehovořil o „posunu k rozvázně obradnosti“, který autorce sugeruje uplatnění tečkovaného rytmu v závěrečném úseku první části této věty (opět se zde hovoří o „starých suitách“, s. 67-68.); nepříliš šťastné je uchopení („minimalistický koncept“, „motiv[...] jako [by] byl rozstříhán stříhovou technikou prostřednictvím vložených pauz“, „absence harmonie, melodické linky“, s. 83-84) jinak skutečně pozoruhodné plochy (t. 134-174) ve čtvrté větě op. 22; podobně popis „kompoziční prostředky, které připomínají

menuetu z opusu 44 je vlastní analytické sondě předřazena úvaha o menuetu v české hudbě a jeho charakteru. Aby tato pasáž byla ovšem skutečně interpretující a přesvědčivá, bylo by potřeba konfrontovat závěry citovaných etnomuzikologů se strukturováním menuetu v komponované („umělé“) hudbě.

Analytické kapitoly obsahují také dvě speciální srovnání, a sice s op. 9 Roberta Fuchse a s tzv. Gran partitou W. A. Mozarta (KV 361/K 370a), resp. jejím Adagiem. Jedná se o zajímavé, odůvodněné volby a zejména v druhém případě skutečně přínosné, byť některé dílčí formulace a náhledy by bylo vhodné opravit.⁷ Spojení Mozartovy skladby s Dvořákovou Serenádou, op. 44, ovšem poukazuje na celý širší kontext pozdně klasicistních serenád, kasací, divertiment apod., které nepochybně podobu serenád 19. století ovlivnily, což nakonec tvrdí citovaná literatura i sama autorka, v analytických částech však s tímto pracováno není. Vzhledem k minimální reflexi Dvořákových serenád v odborné literatuře bych rovněž považoval za velmi vhodné důsledně využít všechny komentáře Otakara Šourka, neboť, jak autorka nepřímou dokládá citací textu Jakuba Hrušky (s. 99), v českém prostředí jeho názory stále určují širší diskurs o (nejen těchto) Dvořákových kompozicích.

Výsledky analýz jsou částečně shrnuty v celkovém závěru práce, opakují se zdě některé postřehy k formě, motivické práci apod. S tvrzením „V předložených analýzách jsme sledovali kompoziční prostředky a postupy nejen s ohledem na jedinečnost analyzovaného díla, ale [také] se zřetelem k charakteristice hudební druhu orchestrální serenády.“ však bohužel nemohu souhlasit. Výběr sledovaných parametrů v hudebních analýzách nebyl nijak zdůvodněn (pomineme-li dílčí inspiraci u Gabrielové a Schicka) a rozhodně nebyl nijak systematicky dáván do souvislosti ani s jedinečností ani s charakterem kusu, s jeho estetickým působením, s očekáváním, jež měl snad vzbudit a uspokojit. Samotné strukturování hudebních témat a vyšších celků – jakkoliv snad prosté, či záměrně periodické apod. – samozřejmě nemůže posloužit jako dostatečný argument pro uvažovanou záměrnou stylovou jednoduchost, na kterou ostatně není možné charakter děl redukovat. Autorkou pozorované jevy vypovídají – byť velmi selektivně – primárně o kompozičních postupech, avšak nikoliv o zmiňované jedinečnosti řešení a jen zcela výjimečně či příliš obecně, nemáme-li se stále domýšlet a číst spíše mezi řádky, o záměrné volbě vzhledem k druhu serenády. (Pakliže snad bylo usilováno ukázat i charakterově nepříznačné Dvořákovy postupy jako typické *právě* pro serenády, musely by být pochopitelně konfrontovány s analýzami jiných skladatelových děl).

Stručný komentář si zaslouží také kapitola VIII., která přibližuje především serenády Dvořákových současníků. Potvrzuje opět, že Petra Kolátorová přistoupila k práci velmi zodpovědně a načerpala znalosti hudebního kontextu. Pomineme-li účelnost zařazení pozdějších děl R. Strausse, J. Suka či V. Nováka, jedná se jistě o dobré volby, které autorka

výtvarnou techniku koláže: jednotlivé části tématu jako [by] byly rozstříhány a skládány v nové tvary, jsou kladeny vedle sebe i přes sebe.“ (s. 110), který se týká 4. věty op. 44.

⁷ V případě srovnání s Fuchsovou serenádou je přesvědčivost závěrů oslabena pozorováním jevů, jež se zdají být spíše obecnější povahy (strukturace) či příliš detailní (tvarování závěru). Závěrečné zhodnocení „Jakoby Dvořák navázal na inspirační impulz Fuschův a vypracoval ho kvalitativně na jiné, vyšší úrovni.“ (s. 96) pak zní příliš nadneseně. V případě srovnání s Mozartem poukazují na asi spíše nezáměrné ztotožnění basetového rohu a basetového klarinetu (s. 111), na chyby v přepisu dobové kritiky (s. 119), jež sugeruje, že serenádu napsal Felix Mendelssohn-Bartholdy a nikoliv Mozart, na nedostatečný popis vídeňských pramenů (hlasy nejsou vyjmenovány, což komplikuje dokazování), na chybné čtení pražské kritiky z roku 1879 (s. 124), které vede k mylnému závěru o přítomnosti basetových rohů při provedení Mozartovy serenády, a na – ve světle všech dříve uvedených poznatků – dosti problematickou formulaci o provádění Mozartovy skladby ve Vídni „s úctou a zřetelem k autorovu záměru, bez divokých zásahů a úprav“, a nevysvětlené tvrzení, že podoba zdejší uvádění souvisela „s proměnou nejen koncertního, ale i celkového společenského života“.

také částečně zúročila. Předložené analytické sondy jsou však málokdy skutečně vypovídající, nedostatečné metodologické vymezení je patrné i zde.⁸ Podle mého názoru by celkovému výkladu prospělo tuto kapitolu přepracovat, vytvořit různě rozsáhlé analytické sondy do vybraných děl, které by ovšem vycházely z předem formulovaných teoretických předpokladů (vztahujících se k charakteru serenád atd.), které by pomohly potvrdit či dále rozpracovat a korigovat. Pakliže by tato kapitola byla následně zařazena před analýzy děl Dvořákových, mohla by posloužit coby již spolehlivá a cizelovaná argumentační báze, která by autorce umožnila suverénně odpovídat na takřka všechny otázky položené v úvodu práce.

V celkovém hodnocení disertační práce jsem nucen s lítostí konstatovat, že navzdory velkému potenciálu tématu, nashromážděné faktografii, autorčinu uchopení nemalého objemu repertoáru i uvažování o něm v zajímavých souvislostech, výsledný text jeví početné známky nehotové, nedostatečně promyšlené práce, jakoby materiál a jeho problémy měly nad autorkou příliš často navrch. Kromě uvedených problémů spíše metodologického charakteru je v práci značné množství překlepů, stylistických neobratností včetně opakujících se tvrzení, nepřesných formulací, chybějících či nepřesných bibliografických odkazů, jež by samy o sobě byly pádným důvodem k přepracování. V dané podobě proto text k obhajobě nedoporučuji. Přesto bych velmi rád apeloval na jeho přepracování a především na publikování vybraných poznatků, aby tak mnoholetá autorčina práce byla zúročena.

V Praze 19. 8. 2018

Mgr. Marc Niubo, Ph. D.

⁸ Nutno říci, že i v této části práce je řada drobných či větších nepřesností, jak ukazují např. výroky ohledně serenád Samuela Jadassohna. Ačkoliv nechci rozporovat základní tvrzení autorky (s. 178-179), že charakter Jadassohnových serenád je odlišný od kompozic Dvořákových (a že tato skutečnost je silně spjata s odlišnou instrumentací), s detaily argumentace již souhlasit nelze. Formulace, „zvláště krajní věty mají slavnostní, monumentální charakter“ a podobně „menuety jsou často dramatické a vyznívají podobně jako pochodové věty“ jsou nepřesné hned v několika rovinách: (a) menuet je zařazen pouze v první ze tří pojednávaných Jadassohnových serenád, další dvě jej neobsahují, (b) tento menuet rozhodně nevyznívá nijak monumentálně stejně jako (c) první věta této první serenády není nijak monumentální. Krátký úvod v první větě by snad mohl někoho zmást, ale hlavní část této věty (od t. 25) je velmi odlehčená, na čemž se podílí jak konstrukce tématu, tak i artikulace s takřka všudypřítomným staccatem. Také tempově-výrazový předpis – Allegretto, Marcia giocoso – k této interpretaci vybízí.