

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kristýna Šrámková

Antonín Dvořák

SUITA A DUR PRO KLAVÍR OP. 98, B184

SUITE A MAJOR FOR PIANO OP. 98, B184

Ráda bych na tomto místě poděkovala Prof. PhDr. Martě Ottlové za odborné vedení této práce, přínosné diskuse v semináři, čas a vstřícnost i mimo něj. Dále děkuji Mgr. Heleně Matějčkové z Kabinetu hudební historie EÚ AV ČR za poskytnutí interního soupisu pramenů a informace týkající se pramenů. Za jazykovou korekturu děkuji Mgr. Štěpánovi Macurovi. Svým zkušenějším kolegům a kolegyním děkuji za podnětné rady a připomínky k mé práci a v neposlední řadě patří velké poděkování rodině a nejbližším přátelům za jejich podporu po celou dobu studia.

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citované literatury, pramenů a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne .....

Podpis.....

Anotace: Bakalářská práce se zabývá Suitou A dur op. 98, B184 Antonína Dvořáka. Zasazuje tuto méně známou skladbu pro klavír zkomponovanou v roce 1894 do širšího kontextu Dvořákovy tvorby a přináší srovnání klavírní verze s pozdější orchestrální verzí. Protože Suita vznikla v tzv. „americkém období“, věnuji se v první části práce této problematice – okolnosti Dvořákova příchodu do Ameriky, dílům zde komponovaným, a především tomu, co bylo v této jeho tvorbě považováno dobovou kritikou za „americký ráz“ a možné skladatelovy inspirační zdroje. Druhá část práce je věnována Suitě samotné. Tedy, zasazení do kontextu Dvořákovy klavírní tvorby, stav bádání v literatuře a pramenech, vznik obou verzí Suity a nakonec jejich srovnávací analýza s poukázáním na některé „americké“ prvky.

Abstract: The bachelor thesis deals with the Antonín Dvořák's Suite in A Major op. 98, B184. The aim was firstly to put this lesser-known piece for piano composed in 1894 in the broader context of Dvorak's works and secondly to compare the piano version with the orchestral version, which was composed one year after. Because the suite was composed in the "American period" I devote the first part of this issue – the circumstances of Dvorak's coming America, what did he composed here, and most importantly, what was in his work in the contemporary critics regarded as the "American character" and the composer's possible sources of inspiration. The second part is devoted to Suite themselves. So, set it in the context of Dvorak's piano works, the situation of research in the literature and sources, the creation of both versions, and finally a comparative analysis with reference to some "American" elements.

Klíčová slova: Antonín Dvořák, Suita A dur, americký ráz, klavír, orchestrace  
Keywords: Antonín Dvořák, Suite in A Major, American character, piano, orchestration

# Obsah

Úvod.....	7
Americké období.....	9
„Americký ráz“ Dvořákovy hudby .....	11
1.1 Dobová recepcce – Eduard Hanslick.....	11
1.2 Minstrel.....	13
1.3 Sychrova koncepce „amerického rázu“ .....	13
2. Suita A dur pro klavír op. 98, B184 .....	16
2.1 Klavírní tvorba.....	16
2.2 Vznik .....	18
2.3 Stav bádání v literatuře .....	19
2.4 Stav bádání v pramenech.....	24
2.4.1. Nenotové prameny .....	24
2.4.2. Notové prameny.....	25
2.5 Forma.....	27
3.1 Moderato/Andante con moto .....	29
3.2 Molto vivace/Allegro.....	32
3.3 Allegretto/Moderato alla polacca .....	34
3.4 Andante.....	37
3.5 Allegro .....	38
Závěr.....	42
Seznam použité literatury .....	44
Seznam dílčích článků.....	46
Seznam pramenů a internetových zdrojů .....	47

## Seznam použitých zkratek

V kapitole „Analýza“ je místo celých názvů nástrojů užito těchto zkratkách převzatých z partitury:

Cb.	kontrabas
Cl.	klarinet
Cor.	lesní roh
Fag.	fagot
Fl.	flétna
Ob.	hoboj
Picc.	pikola
Viol. I, II	první a druhé housle
Vlc.	violoncello
Vle	viola

Další použité zkratky:

Op. cit.	citované dílo
Ed.	editor
Přel.	překla

## Úvod

Suita A dur pro klavír (op. 98 B 184) je pátá skladba, která vzniká za Dvořákova působení v Americe. Svou odlehčenou formou však stojí ve stínu velkých skladeb tohoto období. Hlavní úkoly této práce jsou začlenit Suitu do skladatelova amerického období, poukázat na prvky recipované ve své době jako prvky indiánské a černošské hudby a srovnat původní klavírní verzi s o rok mladší orchestrální verzí (op. 98b B 190). Tyto úkoly vyžadovaly Suitu představit v co nejširším kontextu tvorby.

O Dvořákově životě a díle bylo již napsáno mnoho. Bylo by jistě zajímavé pro srovnání popsat i předešlé skladatelovy etapy tvorby, ale pro včlenění Suity do amerického období postačí základní vymezení léty 1891-1895. Výchozím bodem daného období je nabídka na místo ředitele newyorské konzervatoře, s tím související Dvořákova činnost v Americe a vznik tak velkolepé skladby jako je Symfonie Z Nového světa v bezprostřední blízkosti Suity A dur, jež je jednou z příčin malé pozornosti jí věnované. Byl to jednak vznik vrcholných Dvořákových děl<sup>1</sup> a na druhé straně volba právě suity, jako formy, která v 19. století už nemá nic společného s ucelenou taneční formou 17. století. Další možný pohled na Suitu je tedy právě z hlediska návratu ke starším hudebním žánrům. Návratů absolvoval Dvořák ve své tvorbě hned několik – v 70. letech vzniká Stabat Mater, Česká suita a obě Serenády. V roce příjezdu do Ameriky Te Deum a dva roky předtím Requiem. Moderní zpracování starých žánrů v 19. století přináší skladatelům nové zvukové i obsahové možnosti. Velké duchovní skladby se stávají skladbami koncertními, žánr suity umožňuje subjektivní vyjádření formy. Jednotící silou je tu pouze poetický nápad a absolutní svoboda vymyslet vzájemné hudební vztahy. Touto různorodostí a nezávažností formy pěti nezávislých a charakterově odlišných vět, se vedle monumentálních a ideově závažných děl 19. století Suita jeví jako skladba odlehčená a úniková.

Přenesení skladatelových zážitků z Ameriky a reflexe nové kultury způsobují, že se ve skladbách tohoto období objevují nové hudební prvky vnímané dobovým posluchačem jako exotické. Tuto recepci Dvořákovy tvorby reprezentují z velké části kritiky Eduarda Hanslicka<sup>2</sup>. Díky hudebním znakům, jež Hanslick ve svých kritikách označil za černošské a indiánské vlivy, se lze domnívat, co asi bylo dobovým posluchačem považováno za

---

<sup>1</sup> Symfonie Z Nového světa, Smyčcový kvartet F dur, Smyčcový kvintet Es dur.

<sup>2</sup> Ludvová, Jitka (ed. a přel.): Dokonalý antiwagnerián: Paměti, fejetony, kritiky; výbor z díla Eduarda Hanslicka, Praha 1992, s. 321-26.

„americké“ vlivy. Muzikologické bádání v této problematice se dostává k širokému spektru závěrů. Jako příklad uvádím v kapitole „Americký ráz Dvořákovy hudby“ nástin jednoho z, dle mého názoru, nejpropracovanějších konceptů „americké otázky“<sup>3</sup>.

Vedle tvorby přímo sousedící se Suitou je druhým důležitým ohledem také dosavadní tvorba pro sólový klavír. Zde je důležité vnímat Dvořáka jako skladatele symfonického, což se odráží v ostatní tvorbě, na rozdíl od Smetany, který byl i klavíristou. Ve Dvořákově klavírním díle zaujímá tato pětivětá dvacetiminutová skladba jedinečné postavení svým rozsahem i obsahem, kdy do pěti rozdílných vět vkládá širokou paletu nápadů, slovanství a samozřejmě také esenci americké hudby. Sám Dvořák si tuto skladbu vysoce cenil a hodnotil ji jako nejlepší svého druhu v jeho dosavadní tvorbě<sup>4</sup>.

Vzhledem k tomu, že rok po zkomponování verze pro klavír byla Suita A dur orchestrována, tvoří poslední část této práce, po včlenění do Dvořákova díla a předvedení amerických prvků, srovnání s orchestrální verzí. Pohled na Dvořákovu fascinující zvukovou představivost, práci s obsazením orchestru, zvukové možnosti nástrojů v jednotlivých polohách a způsob, jakým Dvořák přenáší klavírní techniku a barvu do symfonického orchestru.

---

<sup>3</sup> Sychra, Antonín: Estetika Dvořákovy symfonické tvorby, Praha 1959, s. 295-328.

<sup>4</sup> Kuna, Milan: Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty, díl 3, Korespondence odeslaná 1890-1895, Praha 1989, s. 262.



## Americké období

Dvořákovo americké období<sup>5</sup> je vymezeno lety 1892-1895. Jeho skladby<sup>6</sup> však pronikají do USA už od konce 70. let, kdy začínají vycházet u Simrocka tiskem a Dvořák absolvuje první cesty do Anglie. Roku 1890 se stává profesorem kompozice na Pražské konzervatoři a nabídka na místo ředitele newyorské konzervatoře přichází o rok později, v roce 1891, jak dokládá korespondence<sup>7</sup> s Jeanette Thurberovou<sup>8</sup>. Před odjezdem do Ameriky komponuje na objednávku prezidentky konzervatoře k příležitosti Kolumbovských slavností objevení Ameriky, kantátu na latinský text, jež si sám zvolil - *Te Deum laudamus*. Zásilka od Thurberové s textem od amerického básníka J. R. Drakea „*The American flag*“, na který měla být oslavná kantáta zkomponována, přichází pozdě a Dvořák je nucen Americký prapor (op. 102) zkomponovat v rychlosti, těsně před odjezdem do New Yorku.

Do Ameriky přijíždí v září 1892 v doprovodu rodiny a Josefa Kovaříka<sup>9</sup>, který je jeho sekretářem po celou dobu pobytu. *Te Deum* (op. 103) je tedy nakonec na Kolumbovských oslavách nahrazeno kantátou *The American Flag*. Na počest skladatelova příjezdu do Spojených států zaznívají pod taktovkou velkých dirigentů a významných amerických orchestrů jeho dřívější velká díla<sup>10</sup>. Také sám Dvořák tu řídí koncerty své hudby v New Yorku, Bostonu a Chicagu. Na místo ředitele newyorské konzervatoře nastupuje 1. 10. 1892. Léto 1893 tráví Dvořák se svou rodinou na Kovaříkovo pozvání v jeho rodné vesnici Spillville, ve státě Iowa, plné českých usedlíků. Tento a následující rok komponuje díla světového věhlasu, patří tak k těm nejpłodnějším v celé Dvořákově kariéře. Od ledna do května 1893 píše Symfonii č. 9 e moll „*Z Nového světa*“.

---

<sup>5</sup> Shrnutí na základě: Burghauser, Jarmil: Antonín Dvořák, Praha 1985; Döge, Klaus: Dvořák: Život – dílo – dokumenty, 2. vyd., Mainz 1997; Šourek, Otakar: Život a dílo Antonína Dvořáka, díl 3, 2. vyd., Praha 1956; Clapham, John: Dvořák, London 1979; Kuna, Milan: Antonín Dvořák Korespondence a dokumenty, díl 3, Korespondence odeslaná 1890-1895, Praha 1989; <http://www.antonin-dvorak.cz/> 30. 6. 2012

<sup>6</sup> Úspěch v Americe v té době slaví *Slovanské tance*, *Slovanské rapsodie*, symfonie číslo 6, 7, 8, *Stabat Mater*, *předehry Husitská*, *Můj domov*, *Scherzo capriccioso* a symfonická báseň *Svatební košile*.

<sup>7</sup> Döge, Klaus: Dvořák: Život – dílo – dokumenty, 2. vyd., Mainz 1997, s. 255-260

<sup>8</sup> Prezidentka newyorské konzervatoře, která zásadním způsobem ovlivňovala hudební dění Spojených států v 90. letech 19. století. Pro nově vzniklou instituci, jež měla být národní hudební školou po vzoru Evropy chtěla výraznou osobnost, tou se měl stát Dvořák.

<sup>9</sup> Narodil se ve Spojených státech českým emigrantům, byl Dvořákovým žákem na Pražské konzervatoři a doprovázel ho při pobytu v Americe. Jeho rodištěm bylo Spillville ve státě Iowa, kde skladatel s rodinou trávil léto 1893 a zkomponoval svá největší díla. Vzpomínky na toto období zachoval Kovařík v korespondenci s Dvořákovým životopiscem Otakarem Šourkem. (viz odkaz níže)

<sup>10</sup> Requiem provedené New York Church Choral Society pod vedením R. H. Warrena, 8. Symfonie řízená A. Nikischem v Bostonu. Nikisch často uváděl i jeho 7. Symfonii.

Premiéru řídí Dvořákův přítel Anton Seidl s Filharmonickou společností New Yorku 16. 12. 1893 v Carnegie Hall. Premiéra Symfonie č. 9 přináší velkolepý úspěch a znamená zásadní zlom ve skladatelově dosavadní tvorbě.

Veškerý zájem kritiky i obecnstva směřuje k tomuto monumentálnímu dílu, a některá díla vzniklá po Novosvětské se proto pochopitelně dostávají do pozadí. Tento fakt se negativně odráží v prostoru, který je jim věnován ve dvořákovské literatuře a kapitolách o jeho americkém působení (viz kap. 2.3 Stav bádání v literatuře). V roce 1893 vznikají ještě dvě významné komorní skladby - Smyčcový kvartet F dur op. 96 (č. 12), Smyčcový kvintet Es dur op. 97 - svou zvukomalbou jasně reprezentují Dvořákův americký styl a řadí se po boku Symfonie č. 9 k vrcholným dílům jeho kariéry.

Významným opusovým číslem 100 chtěl Dvořák poctit drobnou intimní skladbičku - Sonatinu G dur pro housle a klavír, již věnoval, jak sám nadepisuje, „svým dítkům“. Ve stejném duchu komponuje roku 1894 Suitu A dur pro sólový klavír (op. 98). Tyto skladby stojí svou skromností mimo předešlá triumfální díla, jsou prostší v rozsahu i obsahu. Po vypětí a bouřlivých ohlasech na Novosvětskou přinášejí uvolnění, navrácení se zpět k jednoduchosti a stesk po domově. I přesto je Suita A dur po prvním poslechu jasně zařaditelná ke skladbám amerického období (viz kap. 1. „Americký ráz“ Dvořákovy hudby). Sám Dvořák ji považoval za „nejlepší skladbu tohoto typu“, jak sám píše v dopise Simrockovi<sup>11</sup>.

Ve stejném roce komponuje ještě Biblické písně (op. 99), drobné skladbičky pro klavír označené jako Humoresky (op. 101) a Koncert h moll pro violoncello (op. 104)<sup>12</sup>. V létě 1894 se krátce vrací do Čech<sup>13</sup>. Orchestrální verzi Suity A dur<sup>14</sup>, instrumentuje Dvořák v roce 1895. Simrock ji vydává až po skladatelově smrti v roce 1911, k původnímu opusovému číslu je dodáno písmeno b (tedy op. 98b). Tato verze je premiérována v roce 1910 Karlem Kovařovicem a Českou filharmonií v pražském Rudolfinu, skladatel ji tedy za svého života neslyšel.

Na podzim roku 1894 podniká Dvořák poslední cestu do New Yorku, kde se zdržuje do dubna 1895<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Viz Kuna (pozn. 4), s. 262.

<sup>12</sup> Dnes nejhranější sólový koncert pro violoncello.

<sup>13</sup> Na letní sídlo ve Vysoké.

<sup>14</sup> Někdy označovaná jako „Americká suita“, zřejmě jako protipól České suity (op. 39). Korespondence ani ostatní literatura neuvádí, zda vznikla na objednávku, nebo jen ze skladatelova popudu.

<sup>15</sup> <http://www.antonin-dvorak.cz/zivot/cesty> 22. 2. 2012.

## „Americký ráz“ Dvořákovy hudby

Hledání „amerických prvků“ v Dvořákově hudební řeči patří k častým muzikologickým tématům, která se s tímto skladatelem tradičně pojí. Svou potencionální šíří by následující kapitola vybočovala z rámce této práce, v jejímž středu nestojí reflexe celé estetiky Dvořákova amerického období, ale pouze Suity A dur. Pouze jako podklad pro pozdější analytické zkoumání zde uvádím tři z mnoha možných pohledů na tuto problematiku, totiž dobovou recepci podle Eduarda Hanslicka, vliv amerických Minstrels a koncepci, jakou nastínil Antonín Sychra.

### 1.1 Dobová recepce – Eduard Hanslick

O „americkém rázu“ Dvořákovy hudby je potřeba hovořit z pohledu dobového posluchače, který vytvořil status platný i pro dnešní nazírání na tuto skladatelovu tvorbu. Tedy to, čemu dnes říkáme „americké/indiánské vlivy“ nebo „americký ráz“ definovalo právě publikum 19. století, a proto je v této souvislosti nezbytné přihlédnout k dobové recepci. Pro českého posluchače této doby byla Dvořákova hudba amerického období exotická. Naproti tomu stojí americké publikum, pro které to byla hudba národní, nasvědčují tomu i objednávky na skladby k významným americkým výročím<sup>16</sup>, nebo zadání J. Thurberové na vytvoření národní opery na téma Longfellowova eposu o Hiawathovi. V této kapitole se zaměřím na posluchače českého a recepci v česko-německém tisku doby, protože ten definuje onu „exotičnost“<sup>17</sup>.

Nejdůvěryhodnějším zdrojem jsou dobové kritiky a recenze, ty se objevovaly i v americkém tisku (viz Stav bádání), ale jde-li o evropskou hudbu 19. století, tak jsou důležitým zdrojem především kritiky z pera vlivného vídeňského kritika českého původu Eduarda Hanslicka, který ve svých pamětech, fejetonech a kritikách<sup>18</sup> zmapoval a jedinečně zaznamenal kulturní život Evropy 19. století. Díky svému vzdělání, velkému poli zájmu a zkušenostem ho byl schopen předat čtenářům v širokém politicko-sociálním kontextu doby. Přímo o Suitě A dur se ve svých kritikách Hanslick nezmiňuje, ale znaky, které popisuje na komorních skladbách této doby – Smyčcový kvintet Es dur op. 97, Smyčcový kvartet F dur

---

<sup>16</sup> Viz Kolumbovské slavnosti v kapitole Americké období.

<sup>17</sup> Ottlová, Marta; Pospíšil, Milan: K repertoáru exotismů v české hudbě 19. Století, in: Bláhová, Kateřina; Petřbok, Václav (ed.): Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 2007, s. 350-353.

<sup>18</sup> Viz Ludvová (pozn. 2), s. 321-326.

op. 96 a Symfonie e moll op. 95 „Z Nového světa“ – jsou obecně platné pro skladby Dvořákova amerického působení a lze je nalézt i ve Suitě (viz kap. 3. Srovnávací analýza). Podle Hanslicka ve skladbách z tohoto období mizí element slovanských melodií, který je nahrazen prvky černošských písní. Jak autor píše, jde o prvek mnohem méně muzikální. Jedním z dobových názorů také bylo, že americká hudba jsou vlastně dovezené skotské a irské lidové písně spojené s černošskými melodiemi. Tento starší názor byl brzy nahrazen tím, že černošský folklór z amerického jihu, který tu poznali bílí osadníci je afroamerického původu, a brzy se smísil s prvky přivezené evropské hudby<sup>19</sup>. Po zrušení otroctví v roce 1866 dal postupně základ jazzové hudbě. Části burleskních melodií evokující „komické černé chlápíky“, které mohly být odkazem na londýnskou Saint James Hall a zde vystupující sdružení Christy's Minstrels (viz kap. 1.2 Minstrel), Dvořák umělecky zhodnocuje a ubírá tak na jejich fraškovitém charakteru. Největší pozornost je věnovaná *metro-rytmické složce* s převahou *ostinátních rytmů*. Novým oživujícím prvkem se kromě užití melodie založené na pentatonice a oněch exotických rytmů<sup>20</sup> stávají motivy inspirované přírodními zvuky. Hanslick při této definici zřejmě z části vycházel i ze skladatelových výroků pro americký tisk týkajících se inspirace černošskou a indiánskou hudbou. Podle Dvořákových slov<sup>21</sup> šlo o ozvláštňení a jinou barvu, kterou chtěl vnést do svých skladeb prostřednictvím prvků z nové hudby, se kterou v Americe setkal (černošská a indiánská hudba). I přes tato exotická obohacení ve skladbách zachoval svůj hudební styl a kompoziční postupy. To lze vnímat jako skladatelovo vypořádání se s inspirací hudebním exotismem<sup>22</sup> jiné země a její kultury, které citlivě přenesl a zakomponoval do svého osvědčeného stylu. Tím ho ve svém díle přiblížil domácím posluchačům. Byly to z velké části právě prvky považované za americkou hudbu, kvůli kterým se Dvořák později na domácí půdě dostává do teoretického sporu o národní hudbu. V českém kulturním prostředí konce 19. století, které potřebovalo posílit utlačované národní sebevědomí všemi možnými prostředky - ať už to byla operní připomenutí významných momentů národní historie, vyzdvihnutí velkých osobností, nebo komponování v tónu národních písní - působila Dvořákova americká tvorba příliš exoticky.

---

<sup>19</sup> Viz Ludvová (pozn. 2), s. 321-326.

<sup>20</sup> V Kvintetu Es dur je to podle Hanslicka pravý černošský motiv ve čtvrtových notách, s ostatními nástroji imitujícími ruční bubínek v rytmicky originálním doprovodu.

<sup>21</sup> New York Herald, 21. 5. 1893.

<sup>22</sup> Viz Ottlová; Pospíšil (pozn. 17), s. 350-353.

## 1.2 Minstrel

Jedním z výrazných inspiračních zdrojů byla Dvořákovi zřejmě i burleskní hudba<sup>23</sup>, která vycházela u prvních skupin tohoto typu z části z britských tanečních stylů a z velké části se vztahuje také k tradiční ústní tradici jižních Appalačů. Později vychází především z dědictví afroamerické hudby založené na nepravidelných rytmických akcentech, které pomlkami, změnami v metru v průběhu skladby a pestrou ornamentikou přesahují klasické frázování a rozbíjí strukturu skladby. Největší důraz v hudbě minstrelu není kladen na melodiku, která je zestručněna a omezuje se na krátké variované melodické motivy, ale na rytmickou stránku skladby. Ta je tu značně komplikovaná a propracovaná. Melodie se pohybují v celotónových figurách, jež nedovolují velký harmonický rozvoj ve smyslu evropské hudební kultury. Společné pro většinu písní je klasické uspořádání sloka - refrén, kdy sólista začíná zpěvem sloky a v refrénu je podpořen skupinou, v raných minstrelech zpěvem v unisonu, později se stal typickým čtyřhlasně zpívaný refrén. Byly to tedy především živé rytmické prvky použité v minstrels představeních let 1840-1890, jež z velké části ovlivnily (nejen) americkou hudbu<sup>24</sup>. Nejpopulárnějšími skupinami minstrelů v 50. letech 19. století byly Bryant's a Christy's Minstrels, která byla pojmenovaná podle svého zakladatele a člena Edwina Pearce Christyho. Jeho jméno bylo neodmyslitelně spjato s černými varietními muzikanty a stalo se synonymem pro tento druh zábavy a umění. Použilo ho i seskupení vzniklé v srpnu 1857, vystupující v St. James Theatre v Londýně. Ve svých show kromě varietní hudební zábavy apelovali také na zrušení otroctví<sup>25</sup>.

## 1.3 Sychrova koncepce „amerického rázu“

O specifičnosti Dvořákovy hudební řeči v americkém období pojednává z velké části i Antonín Sychra<sup>26</sup>. Pokládá si základní otázku: „Jakého druhu je Dvořákův americký ráz?“. Opírá se o skladatelovy výroky v tisku a korespondenci. Ve svých závěrech několikrát zmiňuje i Suitu A dur, jde zřejmě o nejrozsáhlejší studii této americké problematiky v české

---

<sup>23</sup> Podle Hanslicka (pozn. 2).

<sup>24</sup> Henderson, Clayton W.: Minstrelsy, American, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 2. vyd., New York 2001, s. 738-739.

<sup>25</sup> Stevenson, Robert: Christy Edwin Pearce, in: *Grove music online* <http://www.oxfordmusiconline.com>, 29. 6. 2012.

<sup>26</sup> Viz Sychra (pozn. 3), s. 295-328.

literatuře<sup>27</sup>, proto považuji za vhodné, seznámit v této kapitole alespoň ve stručnosti s jeho koncepcí.

Sychra zastává názor<sup>28</sup>, že v Dvořákově americké tvorbě nejde o přenesení existujících indiánských písní do jeho skladeb, ale o syntézu českých a amerických prvků s dvořákovskou koncepcí. Zdůrazňuje, že je nutné neizolovat tyto prvky určující „americký ráz“ (pentatonika, přirozený sedmý stupeň v moll, synkopa „scotch snap“), protože se nacházejí už ve starší evropské hudbě a nejsou tedy „americkým rázem“ samy o sobě. Vymezuje si proto metodu širší - intonačně žánrovou analýzu. Ve většině případů tu podle Sychry nelze hovořit o příslušnosti k žánrům amerického folkloru (vokální). Výjimkou je energická *pochodová fanfára*, v pentatonice nebo přirozené mollové tónině vycházející ze spirituálů. V příkladech uvádí kromě finále Sonatiny G dur i úvodní fanfáru pochodového charakteru V. věty Suity A

dur v přirozené mollové tónině.



Ukázka č. 1 – pochodové téma V. věty

Jako hlavní žánrovou oblast však Sychra<sup>29</sup> označuje dvořákovské žánry (instrumentální). Patří sem kromě *energických allegrových témat* hlavně charakteristická témata založená na *tečkovaném rytmu s pauzou*. Za příklad kromě Humoresky č. 7 uvádí i úvodní téma III. věty Suity A dur (ukázka č. 2).



Ukázka č. 2 – úvodní téma III. věty

Další velkou žánrovou oblast v amerických dílech tvoří podle Sychry intonační okruh písně „*Kéž duch můj sám*“. Její nejznámější využití je bezpochyby ve druhé větě violoncellového koncertu, setkat se s ní můžeme i v kantabilních tématech Novosvětské, Kvartetu F dur a v neposlední řadě právě v kantabilní části druhé věty Suity A dur.



Ukázka č. 3 – kantabilní část II. věty

<sup>27</sup> Viz Stav bádání.

<sup>28</sup> Viz Sychra (pozn. 3), s. 295-328.

<sup>29</sup> Tamtéž.

K oné, Sychrou popisované, syntéze dvořákovských a amerických prvků dochází tedy tak, že do svých (nebo ryze slovanských) žánrových okruhů Dvořák vkládá prvky typické pro americkou intonaci (pentatonika, přirozená mollová tónina, synkopa „scotch snap“, aj.) nebo také kadencové modely odposlouchané z intonace amerických písní. Jako názorný příklad uvádím třetí větu Suity A dur komponovanou jednak s označením „alla polacca“ a zároveň s užitím přirozené mollové tóniny (cis moll) v kontrastním tématu (viz ukázka č. 4). Skladatel tu spojuje taneční slovanský charakter obohacený o výrazové prvky americké hudby.



Americký folklor tu tak dotváří kontext místa a času, ve kterém skladba vzniká, a obohacuje obsah, jenž ale nezapře svůj slovanský původ, o skladatelovy dojmy a reflexi cizí kultury.

#### Ukázka č. 4 – kontrastní téma III. věty

Na tomto místě bych ráda shrnula základní prvky amerického rázu dle jednotlivých autorů a zdrojů, jež později dokážu na konkrétních místech skladby. Hanslick jako výchozí zdroj dobové recepce vymezuje<sup>30</sup> „americký ráz“ hlavně převahou ostinátních rytmů, melodií v rozmezí pentatoniky a imitací přírodních zvuků a indiánských bubínků. Minstrels, jež byly údajně jedním z hlavních inspiračních zdrojů, jsou charakterizovány obecně jako hudba tanečních, burleskních rytmů, užívající nepravidelných akcentů, pestrou ornamentiku. Typické je pro jejich živou hudbu zestručněním melodiky užitím pentatoniky a hlavně důraz na rytmiku. Hlubší vhled do pentatoniky vysvětluje možnosti práce s ní a zvýšení jejího efektu zařazením disonantních tónů<sup>31</sup>. Sychrův komplexní pohled odděluje to, co je ryze dvořákovské a nabízí nové úrovně vnímání – intonační, žánrové – díky nimž lze „americký ráz“ pochopit v hlubším kontextu Dvořákova kompozičního stylu. Sychrův pohled na problematiku, tak pomáhá rozlišit prvky označené jako „americké“, které objevují už ve skladbách před americkým obdobím – pentatonické postupy v Te Deu, přirozený mollový sedmý stupeň v úvodu Osmé symfonie – a ty, jež jsou kontextem spjaty s hudbou jiné kultury.

<sup>30</sup> Viz Ludvová (pozn. 2), s. 321-326.

<sup>31</sup> Beveridge, David: Sophisticated primitivism: The Significance of Pentatonicism in Dvořák's American Quartet in Current Musicology, 1977 no. 24, s. 25-37.

## 2. Suita A dur pro klavír op. 98, B184

### 2.1 Klavírní tvorba

„Dobrá muzika musí též na pianě znít“ (z vyprávění J. Suka o Antonínu Dvořákovi)<sup>32</sup>

Klavírní dílo<sup>33</sup> Antonína Dvořáka tvoří jen malou, avšak nikoli zanedbatelnou část jeho celkové tvorby a stojí ve stínu jeho velkých symfonických skladeb. Dvořák byl na rozdíl od Smetany skladatelem spíše symfonickým, ne klavíristou, což je v jeho skladbách pro tento nástroj slyšitelné. Podle opusových čísel (některá obsahují dvojici, nebo celý cyklus klavírních skladeb, např. Slované tance op. 46, op. 72) lze v jeho tvorbě pro sólový klavír napočítat 18 opusů pro dvě ruce a 4 opusy pro čtyřruční provedení<sup>34</sup> (nezapočítávám prvotiny bez opusových čísel). Zatímco čtyřruční skladby si svou širokou sazbou a pestrou škálou barvy zvuku o orchestraci přímo říkají, tak Suita A dur je jedinou dvouruční skladbou, kterou skladatel později (r. 1895) instrumentoval<sup>35</sup>. Snažila jsem se o stručný, chronologický průřez, nikoli výčet, Dvořákovy klavírní tvorby s pozastavením se nad některými díly, která znamenala posun ve využití možností nástroje. Klavírní koncert g moll (op. 33) komponovaný v roce 1876, by byl zařazen spíše do oblasti tvorby orchestrální.

Pro klavír začíná Dvořák komponovat v druhé polovině 70. let, bez nároků vyrovnat se virtuosním klavírním skladbám současníků (F. Liszt a F. Chopin). První dochované skladbičky jsou z roku 1876, toto rané dílo, ať už jde o Menuety (op. 28), Skotské tance (op. 41), Valčíky (op. 54) nebo Mazurky (op. 56), je spíše intimního charakteru, ještě tu plně nevyužívá možností nástroje, pohybuje se v jednoduchých tanečních formách a skladby mají základ v přehledně vystavěných periodách. Ve Furiantech (op. 42), které věnoval do koncertního repertoáru klavíristovi Karlu Slavkovskému<sup>36</sup>, se již snaží využít brilantnější klavírní techniku, interpret tu ovšem naráží na technicky nehratelná místa, která byla skladatelem - neklavíristou - přeceněna. Silhouetty (op. 8) vydané v Lipsku ve dvou sešitech jsou cyklem dvanácti klavírních miniatur, nesou zatím jen tempová označení a jsou skladatelovým odkazem na jeho první lásku Josefínu Čermákovou - některá témata tu vychází z písňového cyklu Cypřiše, který byl tímto hlubokým citem ovlivněn. Obsahem a

<sup>32</sup> Z vyprávění J. Suka o Antonínu Dvořákovi, in: Šourek, Otakar: Antonín Dvořák, Praha 1941, s. 101.

<sup>33</sup> Hoffmeister, Karel: Antonína Dvořáka klavírní dílo, in: Antonín Dvořák, sborník statí o jeho díle a životě, Praha 1912, s. 195-207.

<sup>34</sup> <http://www.antonin-dvorak.cz/dilo/uplny-seznam-podle-hudebnich-forem> 30. 6. 2012.

<sup>35</sup> Burghauser, Jarmil: Antonín Dvořák, 2. vyd. (k vydání připravil Milan Pospíšil), Praha 2006, s. 115-116.

<sup>36</sup> Hoffmeister ve své studii (viz pozn. 11, s. 196) chybně uvádí: „Karlu ze Sladkovských“.



stylizací jsou Silhouetám blízká i další drobná díla z op. 52 (Impromptu, Intermezzo, Gigue a Ekloga). Rozsáhlejším a závažnějším klavírním dílem konce 70. let, kde skladatel využívá již naplno klavírní techniky a plasticky pracuje s tématem, je Tema con variazioni (op. 36), u kterého je často připomínán odkaz na Dvořákovy a Brahmsovy variace. V osmi variacích na lyricky zpěvné téma, dává Dvořák prostor pro předvedení brilantní techniky, která je tu vděčná, hratelná, klavírní sazbou se přibližují beethovenskému stylu. Oktávové variace scherzového charakteru se naopak blíží Brahmsově klavírní kompoziční technice. Třináct klavírních skladeb pod souhrnným názvem Poetické nálady (op. 85) vzniká až na konci 80. let, kdy se Dvořák po velkých zahraničních úspěších obrací do vzpomínek na své mládí. Každá ze třinácti skladeb má své poetické jméno s náladově stylizovaným hudebním charakterem, i když vzbuzují mnohé mimohudební asociace, nedá se zde ještě hovořit o programní hudbě. Jednotlivé „nálady“ jsou od doby vzniku až do současnosti součástí repertoáru koncertních klavíristů. Humoresky (op. 101) jsou Dvořákovým posledním klavírním dílem. Jejich první náčrtky byly zaznamenány ještě během amerického pobytu. Cyklus hravých a žertovných skladbiček, který měl být svým dvoučtvrt'ovým metrem a pravidelnými osmitaktovými periodami pokračováním Skotských tanců z roku 1877, pak ve dvou sešitech vzniká až při letním pobytu roku 1894 na Vysoké a dostává nakonec jméno Humoresky<sup>37</sup>. Nejznámější z cyklu, Humoreska Ges dur (č. 7), se stala jednou z nejhranějších drobných skladeb světového repertoáru.

Čtyřruční klavírní cykly byly svou hustou sazbou a širokým spektrem barvy tónu předurčeny k následné instrumentaci. Jako první vznikají v roce 1878 Slovanské tance řada I. (op. 46). Inspirací mu byly Brahmsovy Uherské tance, k materiálu národních tanců ale přistupuje s vlastní invencí, nezpracovává jako Brahms lidové nápěvy, ale stylizuje do jednoduchých forem české lidové tance. Mezi první a druhou řadou (r. 1886, op. 72) komponuje a následně instrumentuje ještě Legendy (op. 59), kontrastující svým lyrickým charakterem s temperamentem tanců, i v orchestrální verzi je pro zjemnění využito menšího obsazení, a cyklus charakteristických obrazů Ze Šumavy (op. 68), který je svou intimní atmosférou umocněnou názvy jednotlivých částí, podobný dvouručním Poetickým náladám.

Do kontextu těchto klavírních skladeb Dvořák v roce 1894 komponuje (mezi Poetickými náladami a Humoreskami op. 101; z hlediska širšího pojetí díla vzniká mezi Sonatinou G dur a Biblickými písněmi) Suita A dur pro klavír. Je jedinečná jak rozsahem, formou, obsahem, tak i prostorem, který pouze dvě ruce dávají symfonickému orchestru pro

---

<sup>37</sup> Viz Šourek 1941 (pozn. 32), s. 103.

instrumentaci (viz kap. 3. Srovnávací analýza). Asi dvacet minut trvající skladba rozdělená do pěti volně řazených kontrastních vět bez vnitřních souvislostí je jediným klavírním dílem vzniklým v Americe. Také kontext vrcholu skladatelovy kariéry a vlivy cizí kultury promítající se do jejího zvuku jsou jedinečné. Tyto faktory způsobily, že je často neprávem začleňována do oddechové Dvořákovy tvorby a odsouvána do pozadí za formově a myšlenkově větší skladby. I když se skladatel po triumfálních úspěších Symfonie e moll, kvartetu F dur a kvintetu Es dur záměrně obrací k menším odlehčeným formám (Sonatina, Suita), věnuje jejich obsahu stejnou péči obohacenou o hřejivou osobní rovinu. V porovnání s ostatním klavírním dílem působí Suita A dur z důvodu své koncepce nesourodě a těžko uchopitelně. Není komponována jako virtuosní klavírní kus, jako některé předešlé skladby tohoto rozsahu, a přesto v sobě nese potenciál koncertního kusu.

## 2.2 Vznik

Suita A dur je pátá skladba, která vzniká v Americe, ale na rozdíl od předešlých tu není premiérována. Náčrtky vznikají kolem premiéry symfonie z Nového světa (15. 12. 1893), kdy Dvořák dostává objednávku na operu od J. Thurberové, tématem národní americké opery se měla stát Píseň o Hiawathovi<sup>38</sup>, která byla údajně Dvořákovou inspirací i při komponování výše zmíněné symfonie. Píseň znal již z dřívější doby v českém překladu J. V. Sládka. Zřejmě z důvodu umělecky nízké kvality libreta, Dvořák práci na opeře odkládá a věnuje se dokončení Suity A dur pro klavír a Biblickým písním. Formu suity si Dvořák údajně ve svých amerických náčrtnících poznamenal již předtím<sup>39</sup> a teprve ve Suitě A dur dostává prostor v pětivěté klavírní podobě. Tento nástroj poskytl skladbě laskavý a komorní charakter, v některých místech však svými výrazovými prostředky nedostačující. Premiérována byla 6. 12. 1894 Josefem Sallačem v Rychnově nad Kněžnou<sup>40</sup>. O osobnosti interpreta premiéry stručně informují pouze internetové stránky města v sekci Historie města<sup>41</sup> a jeho vztah k Dvořákovi je, kromě korespondence<sup>42</sup>, zmíněn ve stručném životopise v rámci slavných rychnovských osobností<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> Longfellow, Henry Wadsworth: The Song of Hiawatha.

<sup>39</sup> Berkovec, Jiří: Antonín Dvořák, Praha 1969, s. 173; 199-200.

<sup>40</sup> Kromě Suity A dur tu měla premiéru i 1. řada Slovanských tanců (op. 46).

<sup>41</sup> V letech 1878-1900 působil v RK Josef Sallač, gymnazijní profesor, hudebník a organizátor společenského života ve městě. In: [http://www.rychnovsko.cz/?id=hist3&id1=m\\_hist](http://www.rychnovsko.cz/?id=hist3&id1=m_hist) 4. 7. 2012.

<sup>42</sup> Viz Kuna (pozn. 4), s. 140; 151-152.

<sup>43</sup> Sallač Josef (nar. 24. 12. 1849 Jindřichův Hradec - 8. 6. 1929 Praha). Střední vzdělání získal v Jindřichově Hradci, Písku a Plzni. Vystudoval matematiku a fyziku ve Vídni a Praze, potom působil 5 let jako suplující profesor na reálce v Rakovníku a v letech 1878 - 1900 byl profesorem na gymnáziu v Rychnově n. Kn. Na reálce v Praze vyučoval v období 1900 -1919, kdy odešel do důchodu. Byl vynikajícím pedagogem, měl přirozenou autoritu a mezi studujícími byl velmi uznávaný. V Rychnově n. Kn. byl zapojen do společenského

O rok později je Suita instrumentována, orchestrální verze je někdy uváděna s přízviskem „americká“. Opusové číslo 98b jí bylo přiřazeno až po skladatelově smrti, kdy ji Simrock roku 1911 vydává ze skladatelovy pozůstalosti. Většina části poslední věty orchestrální verze zůstala nezvěstná, prameny dokládají i možnost, že ji Dvořák 29. 1. 1896 odkládá z důvodu mizivé naděje na blízké provedení<sup>44</sup>. Dvořák za svého života orchestrovanou verzi suity neslyšel, byla premiérována až 1. 3. 1910 Karlem Kovařovicem na koncertě Orchestrální jednoty v Praze. Orchester vnáší do jednotlivých vět větší rozmanitost kontrastních nálad. Se svou širokou paletou barvy dokresluje a vyplňuje místo tam, kde klavír se svou omezenou dikcí nestačil.

První zmínku<sup>45</sup> o nově zkomponovaném díle přináší Dvořákův dopis A. Göblovi na Sychrov z 27. 2. 1894, kde vedle velkého úspěchu svých vrcholných děl (jak je sám označuje) - Symfonie e moll, Smyčcového kvartetu F dur a kvintetu Es dur – zmiňuje na okraj dokončení houslové sonatiny (op. 100) a suity pro piano, na které pracoval od 19. 2. do 1. 3. 1894<sup>46</sup>. Svému vydavateli Fritzovi Simrockovi píše poprvé o „nových menších skladbách“ v dopise z 20. dubna 1894, kde vedle Sonatiny pro housle a klavír, kterou svými slovy charakterizuje jako „lehce proveditelnou“ a Biblických písní uvádí i „středně těžkou“ Suitu A dur pro klavír. Dvě poslední díla potom sám hodnotí jako „to nejlepší, co až do nynějška v této oblasti napsal“<sup>47</sup>.

## 2.3 Stav bádání v literatuře

Jak již bylo řečeno v úvodu - v kontextu skladeb, které v této době vznikaly a jsou souhrnně označovány za skladby „amerického období“, stojí Suita A dur ve stínu velkých skladeb považovaných za vrcholná díla Dvořákovy kariéry. To, že je Suita komponována pro klavír, volnější forma a obsah méně závažného charakteru je zřejmě důvodem, proč se v kapitolách knih věnujících se skladatelovu působení v Americe, dostává většinou pouze do výčtu děl zde vzniklých. Také k tomu nutně přispívá fakt, že Suita nebyla za Dvořákova

---

života, byl např. organizátorem turistiky. Byl též výborným hudebníkem. Organizoval koncerty. Osobně se znal s Ant. Dvořákem, Bedřichem Smetanou a dalšími osobnostmi našeho kulturního života. Jeho koníčkem byl sborový zpěv, byl ředitelem a sborníkem Pěveckého spolku. Byl sběratelem uměleckého skla. in [www.rychnov-city.cz/mesto/osobnosti-vsichni.php](http://www.rychnov-city.cz/mesto/osobnosti-vsichni.php) 4. 7. 2012.

<sup>44</sup> Burghauser, Jarmil; Clapham, John: Antonín Dvořák. Thematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla, 2. revidované a doplněné vyd., Praha 1996, s. 316.

<sup>45</sup> Neberu zde v úvahu americké skicáře.

<sup>46</sup> Viz Kuna (pozn. 4), s. 251.

<sup>47</sup> Citováno z Kuna (pozn. 4), s. 262.

života na americké půdě provedena, takže se automaticky nestala součástí odkazu, jež tu skladatel zanechal, a který tak byl reflektován. Většina dvořákovské literatury koncipované jako monografie o „životě a díle“ se tedy věnuje této skladbě v kontextu amerického působení, ojediněle (v dílčích studiích) se objevuje v kontextu klavírní tvorby. Orchestrální verze je většinou pouze zmíněna v roce vzniku 1895, nebo ve stručné poznámce u klavírní verze.

Výchozí literaturou je čtyřsvazková monografie Otakara Šourka<sup>48</sup>, předního dvořákovského odborníka, zabývající se suitou nejpodrobněji. Na čtyřech stranách detailně rozebírá práci s jednotlivými tématy, poeticky přibližuje jejich charakter a náladu, text je doplněn notovými ukázkami. Dílo je tu zasazeno v kontextu americké tvorby. Stejně informace, které se týkají orchestrální verze suity (op. 98b), omezené však pouze na stručnou charakteristiku a rozbor díla podává další Šourkova kniha<sup>49</sup>. Obsahuje hudební rozbor Dvořákových orchestrálních děl<sup>50</sup>. Tuto verzi suity stručně analyzuje také Očadlík<sup>51</sup>. Populárnější formou s řadou obrazových a faksimilových příloh a bez notových příkladů je skladatelova tvorba a život přiblížen ve stručnější monografii Antonín Dvořák<sup>52</sup>, americký původ suity i její následnou orchestraci zmiňuje v chronologii vzniku po Sonatině G dur. Šourkovy práce jsou výchozím zdrojem pro většinu dvořákovských badatelů, všechny výše zmiňované obsahují kromě jmenného rejstříku také rejstřík Dvořákových skladeb.

Více informací o suitě přináší i stručná monografie našeho druhého největšího dvořákovského badatele, autora tematického katalogu<sup>53</sup>, Jarmila Burghausera<sup>54</sup>. Suita je tu zasazena do spojitosti s vypětím, které provázelo premiéru Symfonie č. 9 a je charakterizována jako „[...] půvabná, zatím však hlubšími reflexemi nezatížená a také s americkými názvuky“.<sup>55</sup> I přes útlý rozsah knihy tu je časová osa Dvořákova života s vytvořenými díly, a vedle toho současně probíhající události politického a kulturního života, bibliografie, přehledný seznam děl Antonína Dvořáka řazený podle formy a rejstříky. Jiří Berkovec je, kromě předmluvy ke kritickému vydání podle skladatelova rukopisu z roku 1957<sup>56</sup> a populárně zpracované dvořákovské monografie<sup>57</sup>, autorem podrobné monografie

<sup>48</sup> Šourek, Otakar: Život a dílo Antonína Dvořáka, díl 3, 2. vyd., Praha 1956, s. 195-199.

<sup>49</sup> Šourek, Otakar: Dvořákovy skladby orchestrální I. díl, Praha 1944, s. 212-216.

<sup>50</sup> Koncerty, serenády, suity, nokturna, rhapsodie, Slovanské tance, Legendy, Symfonické variace, Scherzo capriccioso a drobné skladby.

<sup>51</sup> Očadlík, Mirko: Svět orchestru, 4. vyd., Praha 1995.

<sup>52</sup> Viz Šourek 1941 (pozn. 32).

<sup>53</sup> Viz Burghauser; Clapham (pozn. 44).

<sup>54</sup> Viz Burghauser (pozn. 35).

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>56</sup> Dvořák, Antonín: Suita A dur, op. 98, Kritické vyd. podle skladatelova rukopisu, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957.

Antonín Dvořák<sup>58</sup>, která je doplněna obrazovými i notovými ukázkami. Rozebírá tu stručně suitu po formální stránce, Dvořákovu práci s tématy a kontrastními charaktery jednotlivých vět. Berkovec uvádí i notovou ukázkou tématu čtvrté věty<sup>59</sup>. Další literaturou, která věnuje Suitě A dur více prostoru, tentokrát v kontextu klavírního díla, je již výše zmiňovaná studie Karla Hoffmeistera obsažená ve sborníku statí o jeho životě a díle<sup>60</sup>.

Autorem stěžejní cizojazyčné monografie o Antonínu Dvořákovi je německý muzikolog Klaus Döge<sup>61</sup>. Kniha kromě skladatelova života, který je tu popsán v chronologicky řazených životních etapách s příslušnými skladbami, obsahuje Dvořákovu kompletní korespondenci se Simrockem, kde je Suita zmíněna<sup>62</sup> (viz kap. 2.4 Stav bádání v pramenech) a rozhovory pro tisk, které se ovšem netýkají amerického pobytu (ty cituje Sychra)<sup>63</sup>. Americkému období věnuje obsáhlou kapitolu In der Neuen Welt (1892 – 1895)<sup>64</sup>, kde popisuje celou genezi Dvořákova působení zde, kterou podkládá citacemi vzpomínek přátel a současníků<sup>65</sup> a korespondencí, Suita A dur tu zmíněna není. Výchozím zdrojem jsou pro Dögeho i další muzikology práce Šourka a Burghausera, na které odkazují.

Dvořákovým působením v Americe, a hlavně působením Ameriky na skladatelův vnitřní svět a tvorbu, se zabývá americký muzikolog Michael Beckerman v monografii „New Worlds of Dvořák“<sup>66</sup>, suitě je věnována celá kapitola<sup>67</sup>. Beckerman po psychologické stránce vyhodnocuje vlivy, které působily na tvůrčí mysl skladatele, a analyzuje, jak se odrážely v jeho tvorbě. Aparát knihy obsahuje poznámky, rejstřík a CD s nahranými ukázkami děl, na která odkazuje v textu. Na Suitu A dur tu pohlíží ze zcela nového a naprosto originálního úhlu nejprve v kontrastu s Biblickými písněmi, které vznikaly současně a jsou charakterově opačným skladatelovým pólem. Uvádí v příkladech neoprávněnost názoru, který zastává většina muzikologů, týkající se podřadnosti této skladby, založeném na historicky předpojatém názoru hodnoty skladby odvislé od propojenosti formy, tematické práce, dramatičnosti a rozsahu. Vedle vyvrácení dogmatu nabízí nový možný pohled na „skladatelské řemeslo“. Rozebírá témata první a čtvrté věty suity a pokládá otázku, čím

---

<sup>57</sup> Berkovec, Jiří: Život plný hudby, Praha 1986 (2. vyd. 1996).

<sup>58</sup> Viz Berkovec 1969 (pozn. 39).

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 199-200.

<sup>60</sup> Viz Hoffmeister (pozn. 33), s. 195-207.

<sup>61</sup> Viz Döge (pozn. 7).

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 389-394.

<sup>63</sup> Viz Sychra (pozn. 3), s. 304-306.

<sup>64</sup> Viz Döge (pozn. 7), s. 255-287.

<sup>65</sup> Šourek, Otakar: Dvořák ve vzpomínkách a dopisech, 9. vyd., Praha 1951.

<sup>66</sup> Beckerman, Michael B.: New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer 's Inner Life, New York 2003.

<sup>67</sup> Inner and Outer Visions of America: Dvořák 's Suite and Biblical songs, s. 152-157.

vlastně pro skladatele byla kompozice této drobné „odlehčené“ skladby po triumfálním úspěchu Symfonie Z Nového světa. Na detailním rozboru kompoziční práce v adagiové větě poukazuje na pečlivost a zručnost, kterou dílu nelze upřít. Velkou část kapitoly věnuje diskusi nad novým prostorem, který Dvořákovi nabídla forma suity a pravděpodobným důvodem, který ho k ní vedl. Beckerman se srovnáním suity s Poetickými náladami (op. 85) dostává k tomu, co z vnějších vlivů se asi promítlo do této skladby, (která nebyla komponována za účelem předvedení brilantní techniky nástroje) jak na skladatele Amerika působila<sup>68</sup> a dochází k závěru, že Suitu lze vnímat jako Dvořákovu znějící představu Ameriky – sérii amerických obrazů, které odrážejí jeho vnitřní i vnější svět. Cituji závěr kapitoly: „[...] In his letter to Kozánek he alluded to the >> many curious things << he could say about America. Certainly he said at least some of them in his suite“.<sup>69</sup>

Další Beckermanovou monografií je „Dvořák and his World“<sup>70</sup>, kniha je rozdělena na dvě hlavní části. První obsahuje eseje světových muzikologů týkající se různých okruhů skladatelovy tvorby, od dramatické tvorby po problematiku národní hudby. Americkým působením, konkrétně Symfonií e moll, se zabývá ve své esejí Joseph Horowitz<sup>71</sup>, o suitě se však nezmiňuje. Druhá část knihy nazvaná Dokumenty a kritiky obsahuje více odkazů na americké působení – kritiky z amerického období přijatou korespondenci, nepublikované recenze a kritiky v českém tisku, suitu však také neuvádí. Autorem další významné monografie, která mapuje toto Dvořákovu skladatelské období je John Tibbets a jeho „Dvořák in America“<sup>72</sup>. Autor tu věnuje kapitulu „Dvořák’s Piano Works Opus 98a and Opus 101“<sup>73</sup> právě Suitě A dur a Humoreskám, které zasazuje do Amerického období, i když dokončeny byly až v Čechách. Tibbets shrnuje muzikologické povědomí o Suitě, stejně jako Beckerman<sup>74</sup>. Cituje Dvořákovu korespondenci související se Suitou a detailními popisy jednotlivých vět Suity vychází ze Šourka<sup>75</sup>.

Anglický muzikolog a spolutvůrce druhého vydání Dvořákova tematického katalogu John Clapham je autorem dvou monografií na toto téma. V první z nich „Antonín Dvořák: Musician and Craftsman“<sup>76</sup> koncipované dle hudebních druhů, zmiňuje obě verze Suity

---

<sup>68</sup> Viz korespondence z amerického období.

<sup>69</sup> Beckerman 2003 (pozn. 66), s. 157.

<sup>70</sup> Beckerman, Michael B.: Dvořák and his Word, New Jersey 1993.

<sup>71</sup> Horowitz, Joseph: Dvořák and the New World: A concentrated moment in Beckerman, Michael: Dvořák and his Word, New Jersey 1993, s. 92.

<sup>72</sup> Tibbets, John C.: Dvořák in America 1892-1895, Portland 1993, s. 267-278.

<sup>73</sup> Tamtéž.

<sup>74</sup> Beckerman 2003 (pozn. 66), s. 152-57.

<sup>75</sup> Šourek 1956 (pozn. 48), s. 195-99.

<sup>76</sup> Clapham, John: Antonín Dvořák: Musician and Craftsman, New York 1966, 149-150.

společně se Serenádami. Ve druhé monografii<sup>77</sup> je Suita zasazena pouze v kontextu amerických skladeb po Te Deu a Es dur kvintetu, v rejstříku skladeb je pak zařazena mezi „string quintets“.

Další zdroj informací o Dvořákově americkém působení poskytují dílčí články a muzikologické práce otištěné nejčastěji v amerických muzikologických periodikách, z důvodu nedostupnosti všech kompletních textů (některé texty jsou dostupné přes online databázi ProQuest<sup>78</sup>) není možné kriticky posoudit jejich odbornou hodnotu a přínos dvořákovskému bádání, odkazují na ně ale bibliografické seznamy ve většině zmiňované literatury. Zabývají se hlavně vlivem indiánské<sup>79</sup> a černošské hudby na Dvořákovu tvorbu, nebo ukázkami charakteru americké hudby ve Dvořákově díle<sup>80</sup>. Je tomu tak i ve studii Davida Beveridge<sup>81</sup>, který na Kvartetu F dur demonstruje Dvořákovu práci s pentatonikou, pomocí notových příkladů dokazuje, že pentatonika, tak hojně v amerických pracích využívaná, představovala pro Dvořáka nový kompoziční prostor a znamenala víc než pouhý nádech folkloru, stejně tak jako pro ostatní skladatele 19. století, Beveridge také porovnává s Mendelssohnovým užitím pentatoniky<sup>82</sup>. Suita A dur je uvedena pod čarou ve výčtu Dvořákových amerických kompozic. Společně s Debussym a pentatonikou je Suita zmíněna jako zástupce americké tvorby i v knize „Pentatonicism from the Eighteen Century to Debussy“<sup>83</sup>. V souvislosti s pentatonikou obsahuje kniha odkaz na další Beckermanovu studii v „Rethinking Dvorak“<sup>84</sup>. Stejně jako v předešlé knize<sup>85</sup> shrnuje autor na úvod okolnosti vzniku Suity, nástin muzikologických názorů na tuto méně známou skladbu a korespondenci. Jak vyplývá z názvu, největší pozornost je věnována jednomu z typicky amerických prvků – pentatonice. Na jednotlivých notových příkladech, vybraných ze všech vět Suity, názorně demonstruje Dvořákovy kompoziční postupy ohraničené pentatonikou. Vedle harmonického rozboru nabízí autor možné hudební i mimohudební inspirační zdroje. Beckerman odkazuje na další muzikologické práce zabývající se touto problematikou – Šourka, Claphama, Sychru.

---

<sup>77</sup> Clapham, John: Dvořák, London 1979, s. 130.

<sup>78</sup> <http://search.proquest.com/pqcentral>

<sup>79</sup> Clapham, John: Dvořák and the American Indian in *The Musical Times*, 1966 no. 107, s. 863-867 (nebo *Indian Influence in Dvořák's American Chamber Music*).

<sup>80</sup> Davis, Lionel: Dvořák and American Music, in *Student Musicologists at Minnesota*, 1971-2 no. 5, s. 250-313.

<sup>81</sup> Beveridge, David: Sophisticated primitivism: The Significance of Pentatonicism in Dvořák's American Quartet in *Current Musicology*, 1977 no. 24, s. 25-37.

<sup>82</sup> Beveridge pro srovnání uvádí: Scotch symphony, Danse Bohemienne.

<sup>83</sup> O'Connell, Jeremy: *Pentatonicism from the Eighteen Century to Debussy*, New York 2007, s. 181.

<sup>84</sup> Beckerman, Michael: Dvorak's Pentatonic Landscape: The Suite in A Major, in: Beveridge, David: *Rethinking Dvořák: views from five countries*, Oxford 1996, s. 245-254.

<sup>85</sup> Beckerman 2003 (pozn. 66), s. 152-57.

Jiný pohled přináší disertační práce Roberta Aborna<sup>86</sup>, který postupuje opačným směrem a to tak, že zkoumá vliv Dvořákova amerického pobytu na americkou kulturu.

V největším podílu je tato problematika rozebrána na Symfonii e moll, dále pak na Smyčcovém kvintetu Es dur a Kvartetu F dur („Americký“), i když tu autoři neřeší přímo Suitu A dur, tak je ve většině případů alespoň zmíněna a závěry, ke kterým u jednotlivých skladeb docházejí, jsou obecně platné pro všechny z tohoto období včetně Suity A dur. Tento okruh literatury nepřináší informace o suitě samotné, ale o aspektech Dvořákovy americké hudby, které jsou na ni aplikovatelné.

## 2.4 Stav bádání v pramenech

### 2.4.1. Nenotové prameny

#### a) Dobový tisk

První pramennou oblastí je dobový tisk, který svými zmínkami přináší svědectví o dobové recepci Dvořákova díla. Velká a nejdostupnější část dobové recepce je zachována v kritikách Eduarda Hanslicka, suitu neuvádí, ale v ostatních skladbách amerického období poukazuje na vlivy indiánské a černošské hudby (viz kap. 1. „Americký ráz“ Dvořákovy hudby). Výběr Hanslickových kritik přeložila a k vydání připravila Jitka Ludvová společně s jeho fejetony a paměťmi<sup>87</sup>, kniha je dostupná ve specializovaných knihovnách. Zmínky o Suitě A dur se objevují v dobovém hudebním tisku minimálně, situace je stejná, jako ve stavu bádání v literatuře. Odkazuje na ně Burghauser v Tematickém katalogu<sup>88</sup>, jde vždy jen o stručnou zprávu jak je tomu například v Daliboru<sup>89</sup>, kde F. Šubert vedle práce na novém kvartetu G dur stručně zmiňuje dokončení instrumentální verze Suity A dur a Biblických písní. Další dobová periodika, která Suitu A dur zmiňují, jsou Národní listy<sup>90</sup> a Musical Opinion<sup>91</sup>. O orchestrální verzi suity (op. 98b) píše Musical America<sup>92</sup>, archiv online databázi poskytující tato periodika k nahlédnutí však ve většině případů nezahrnuje tato starší čísla.

Dalším pramenným okruhem k americkému působení jsou Dvořákovy rozhovory, které poskytl americkému tisku – New York Herald<sup>93</sup>, The Chicago Tribune<sup>94</sup> (cituje

<sup>86</sup> Aborn, Merton Robert: The Influence on American Culture of Dvorak's Sojourn in America, dissertation in Indiana University 1965.

<sup>87</sup> Viz Ludvová (pozn. 2), s. 321-26.

<sup>88</sup> Viz Burghauser; Clapham (pozn. 44).

<sup>89</sup> Dalibor XVII, 1895, s. 347, (F. Šubert).

<sup>90</sup> Národní listy, 11. 6. 1894.

<sup>91</sup> Musical Opinion LVII, 1934, s. 314-315.

<sup>92</sup> High Fidelity/Musical America XXXVI, leden 1986, s. 60.

<sup>93</sup> Real Value of Negro Melodies, in: New York Herald, 21. 5. 1893; Dvořák on His New Work. An Interesting



Sychra)<sup>95</sup> a Harper's New Monthly Magazine<sup>96</sup>, jak je shrnuje Döge<sup>97</sup> i Sychra<sup>98</sup>. Dvořák tu nehovoří o Suitě A dur, ale specifika americké tvorby, která popisuje, jsou na ni aplikovatelná.

#### b) Korespondence a vzpomínky

Velkou pramennou základnu poskytuje Dvořákova četná korespondence a dokumenty, souborně vydané Milanem Kunou v deseti svazcích<sup>99</sup>, americké období spadá časovým zařazením do svazku 3. O Suitě A dur se zmiňuje (společně se Sonatinou G dur, op. 100 a Biblickými písněmi, op. 99) v jedenácti dopisech, až na dvě výjimky<sup>100</sup> jsou adresovány vydavateli Simrockovi do Berlína, se kterým řeší spory o honorář, a F. Bergerovi. Nejrozsáhlejší vzpomínkovou prací, která obsahuje i vzpomínky Dvořákova amerického sekretáře Josefa Kovaříka je zaznamenána v Šourkové výše zmiňovaném díle<sup>101</sup>. Korespondenci i vzpomínkové práce uvádí a cituje Döge<sup>102</sup> a jsou uloženy v Českém muzeu hudby ve fondech S 76 a S 226.

### 2.4.2. Notové prameny

#### a) Rukopisné

Notové prameny uchovává České muzeum hudby v Muzeu Antonína Dvořáka (MČH) ve dvou fondech. První (S 76) obsahuje podle inventáře fondu<sup>103</sup> rukopisné materiály - Dvořákovy Americké skicáře, ve kterých je i skica Suita A dur ve třech verzích, pod inventárními čísly (MČH) 1674; 1675; 1676. A dále autograf pod číslem (MČH) 1615. Na první straně rukopisu je skladatelovou rukou nápis:

*Suita (A-dur) || pro piano || složil || Antonín Dvořák. || Pátá skladba psána v Americe.*  
Druhá strana je prázdná, notový zápis začíná až na třetí straně, kde je nadpis *Suita (op. 101)*, v pravém horním rohu je připsáno Dvořákem: *New York 18(24/2)94 || na den sv. Matěje (11 stupňů mráz)*. Rukopis o rozměrech 270.360 mm obsahuje 9 folií a na konci poslední věty je Dvořákem připsána poznámka: *Bohu díky! Dokončeno dne 1<sup>ho</sup> března 1894 v New Yorku.*

---

Talk About „From the New World“ Symphony, in: New York Herald, 15. 12. 1893.

<sup>94</sup> For National Music, in: The Chicago Tribune, 13. 8. 1893.

<sup>95</sup> Viz Sychra (pozn. 3), s. 304-306.

<sup>96</sup> Music in America, in: Harper's New Monthly Magazine, XC no. 537, New York 1895.

<sup>97</sup> Viz Döge (pozn. 7), s. 315.

<sup>98</sup> Viz Sychra (pozn. 3), s. 483.

<sup>99</sup> Viz Kuna (pozn. 4).

<sup>100</sup> Viz kapitola 2.2 Vznik.

<sup>101</sup> Viz Šourek 1951 (pozn. 65).

<sup>102</sup> Viz Döge (pozn. 7).

<sup>103</sup> Čechová, Olga; Fojtíková, Jana: Dvořák Antonín. Inventář fondu, MČH S 76, Praha 1981, s. 215.

Autograf orchestrální verze (op. 98b), je zde uložený pod číslem (MČH) 1527, tvoří ho 20 folií o rozměrech 340.264 mm. Jedná se o fragment - chybí titulní strana a větší část poslední věty od desátého taktu, na první straně notového zápisu je Dvořákův nadpis: *New York 18(19/1)95 || Suita pro klavír upravená pro orkestr || vyšla pro piano u Simrocka*. Druhý Dvořákův fond S 226 navazuje na předchozí a jsou zde, podle inventáře<sup>104</sup>, kromě rukopisů i informace o uložení prvotisků, výstřižků z tisku a korespondence.

## b) Tištěné

Informace o prvním tisku obsahuje výše zmíněný fond (S 226) a uvádí je také Burghauser<sup>105</sup>. Suita A dur vyšla poprvé tiskem u Simrocka v roce 1894 pod edičním číslem 10237. Orchestrální verze suity (op. 98b) vychází u Simrocka až po skladatelově smrti roku 1911 (ed. č. 12949). Tento tisk je i ve fondu Městské knihovny v Praze. V roce 1957 vychází ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v Praze<sup>106</sup> kritické vydání podle skladatelova rukopisu, ve stejném roce vychází v této edici i orchestrální verze suity (op. 98b)<sup>107</sup>, obě tato jsou dostupná ve všech specializovaných knihovnách<sup>108</sup>.

Ve fondu městské knihovny v Praze jsou dostupné všechny tisky, včetně kapesní partitury a klavírního výtahu orchestrální verze, a pak ještě úprava pro housle a klavír od A. Moffata<sup>109</sup>.

Přehledný soupis pramenů, včetně dobového tisku, pamětí, korespondence a detailního obsahu Amerických náčrtníků (skicář I-V), s odkazy na popis Otakara Nebušky uvádí také Sychra<sup>110</sup>, jeho soupis je už dnes ale zastaralý a chybí zde některé zdroje. Vedle Burghauserova katalogu<sup>111</sup> a inventářů fondů Antonína Dvořáka jsem čerpala z interního soupisu pramenů, který mi byl ke studijním účelům poskytnut Kabinetem hudební historie EÚ AV ČR<sup>112</sup> v Praze.

<sup>104</sup> Slavíková, Jitka; Vanišová, Dagmar: Dvořák Antonín II. díl. Inventář fondu, MČH S 226, Praha 1986, s. 138.

<sup>105</sup> Viz Burghauser; Clapham (pozn. 44), s. 306; 316.

<sup>106</sup> Dvořák, Antonín: Suita A dur, op. 98, Kritické vyd. podle skladatelova rukopisu, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957 (ed. Šolc; předmluva Bartoš).

<sup>107</sup> Dvořák, Antonín: Suita A dur, op. 98b, Kritické vyd. podle skladatelova rukopisu, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957 (ed. Šolc; Berkovec; předmluva Berkovec).

<sup>108</sup> NK Praha, knihovna Kabinetu hudební historie EÚ AV ČR, Městská knihovna Praha, Knihovna města Hradce Králové, knihovny HAMU, JAMU.

<sup>109</sup> Vyšla u Simrocka.

<sup>110</sup> Viz Sychra (pozn. 3), s. 463-489.

<sup>111</sup> Viz Burghauser; Clapham (pozn. 44), s. 306; 316.

<sup>112</sup> Etnologický ústav AV ČR.

## 2.5 Forma

Dvořák se v poslední etapě svého tvůrčího života soustředí vždy na určitý žánr, v jehož duchu komponuje. Prochází obdobími, kdy komponuje pouze komorní skladby, potom zhudebněním některých balad z Erbenovy Kytice přichází nečekaně po vzoru F. Liszta se symfonickou básní a následně se dostává k tvorbě operní, která se ukázala pro publikum divadel a koncertních sálů 19. století nejžádanější a hlavně nejpřístupnější, jak z hlediska finančního, tak z hlediska obsahu, pro všechny sociální vrstvy. V tomto období se Dvořák mimo jiné obrací k tradici starých žánrů známých už z dřívějších epoch dějin hudby, které dostávají nové zpracování a obsah, ať už jde o monumentální skladby duchovní *Te Deum*, nebo renesanci vícevětých rozvrstvených forem jako je *suita* a *serenáda* (*Serenáda E dur*, *Serenáda d moll*, *Česká suite*), jde tedy o jakési „revivaly“ těchto forem.

*Suita* patří během 17. a 18. století k nejdůležitějším formám instrumentální hudby, její největší vývoj v této době probíhá v Anglii, Francii a Německu. Jako taneční forma standardního rámce čtyř vět (*Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*) se ustálila v baroku. Typická je pro ně stejná tónina a zároveň odlišný charakter jednotlivých tanců, tedy *metrum* a *tempo*. Tyto základní části, většinou pravidelně dvoudílné, jsou později doplňovány v paralelní nebo stejnojmenné tónině dalšími (*Minuet*, *Gavotte*, *Passepied*, *Bourrée*, *Musette*, *Rigaudon* a další). Největšího rozmachu dosahuje v díle J. S. Bacha, od poloviny 18. století pak pomalu jako taneční forma zaniká. Její taneční funkce zaniká a stává se koncertním kusem. S rozmachem instrumentální hudby a vznikem nových forem, hlavně *sonát* a *symfonií*, se některé její části, nebo jejich charakteristický pohyb, přesouvají do jednotlivých vět nových hudebních druhů (např. *menuetové sonátové věty*). V 19. století se pak pod jejím názvem komponují odlehčené *cyklické skladby* s kontrastními větami, jejichž počet kolísá od čtyř do deseti. Věty mají často i programní názvy, nebo jde o volné spojení *lyrických instrumentálních skladeb* (např. *pětivětá Holbergova Suita op. 40 E. Griega*). Jako *suita* se v této době začínají označovat rozsáhlejší skladby složené z vybraných částí *oper* a *baletů* upravené pro koncertní provozování<sup>113</sup>.

*Suita* v 19. století je pro skladatele způsobem, jak spojit několik malých romantických gest do většího celku bez předdefinovaných omezení jejich vzájemnými vztahy. Tato Dvořákova díla se tak svou odlehčenou formou i obsahem staví na opačnou stranu proti monumentálním a ideově zatíženým dílům 19. století, která vznikají v jejich blízkosti. *Suita A dur* nemá být

<sup>113</sup> Suite, in: Grove music online <http://www.oxfordmusiconline.com>, 15. 7. 2012.

syntézou starého stylu založenou na odkazu k tradicím starší hudby, jako je tomu například u Serenády pro dechové nástroje, kde byl patrný odkaz k Mozartově Serenádě B dur<sup>114</sup>. Stejně jako u České suity, která vznikla pouze v orchestrální verzi, volí Dvořák řadu pěti charakterově i tematicky rozdílných vět, kde každá věta užívá k práci s tématem vlastní kompoziční techniky. Taneční věty tu ale mají na rozdíl od České suity kosmopolitní ráz, což je patrné už z názvu. Místo poeticky stylizované „polky“ ve druhé větě České suity, imitačně zpracované „sousedské“ ve třetí větě a rázným zakončením páté věty ve „furiantu“<sup>115</sup> vychází ve třetí větě Suity A dur z rytmizované „polonézy“ a uzavírá pátou větou v „gavotě“. Reminiscencí tématu první věty v kóde věty poslední dociluje Dvořák tematického propojení a logického uzavření Suity. Stejně tak je tomu i u obou jeho Serenád<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> Viz Šourek 1944 (pozn. 49).

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 212-216.

<sup>116</sup> Serenáda E dur pro smyčcové nástroje, op. 22, B52; Serenáda d moll pro dechové nástroje, violoncello a kontrabas, op. 44, B77.

### 3. Srovnávací analýza

Na tomto místě se nebudu věnovat analýze klavírního partu, ale srovnání s orchestrální verzí a instrumentací, kterou Dvořák volil tak, aby to, co klavírista tvoří pomocí úhozu, bylo co nejefektivněji přeneseno do nástrojových možností jednotlivých sekcí orchestru. Cílem práce tedy nebude vytvořit klasickou harmonicko-melodickou analýzu, ale popsat přenesení klavírní techniky do zvuku symfonického orchestru. K tomuto popisu je však nutné alespoň stručné vymezení základních strukturálních principů jednotlivých vět. Jako například oblast jednotlivých témat - především to, jaké nástroje ho přebírají vzhledem k barvě původního klavírního zvuku. Dále pak rámcové vymezení harmonického průběhu, jež Dvořák rozkládá do celého orchestru v různých polohách. A hlavně definování rytmu – jednoho z nejspecifičtějších prvků skladeb amerického působení. V závorkách uvádím čísla z partitury<sup>117</sup> v kroužku. Dvořák volí symfonický orchestr klasického obsazení: pikola, 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety in A (čímž docílí sametovějšího zvuku), 2 fagoty, kontrafagot, 4 rohy in E (muta in F), 2 trubky in E, 2 trombony, tuba, timpani in E a A, triangel, velký buben, činely, 1. a 2. housle, violy, violoncella, kontrabasy.

#### 3.1 Moderato/Andante con moto

První věta suity, je jedna ze tří vět, kde Dvořák pozměnil v orchestrální verzi tempové označení - v klavírní verzi je Moderato, v orchestrální Andante con moto, zřejmě aby předešel statickému dojmu v tak velkém počtu nástrojů. Je psána v 4/4 taktu v tónině A dur. Tuto větu lze rozdělit do tří souměrných částí, tedy ABA forma. Klidné krajní části jsou v tónině A dur, a vzrušenější střední část, Piú moso, v paralelní mollové tónině. Hudební materiál střední části vychází ze sestupného basového staccato dovětku úvodního tématu. Téma v A dur tvoří čtyři takty v sestupném čtvrtovém pohybu od sextového tónu (fis). Toto nosné pentatonické téma bude zopakováno ve finále páté věty pro dosažení uzavřenosti formy. Druhé téma první části věty se rozvíjí z posledního taktu úvodního tématu, jeho charakteristického tečkovaného rytmu a následnými mordenty. Ve třetí části věty se téma vrací v plné síle/plném obsazení orchestru a dynamice ff. Klavírní part lze v orchestrální partituře sledovat ve třech pásmech:

---

<sup>117</sup> Dvořák, Antonín: Suita A dur, op. 98b, Kritické vyd. podle skladatelova rukopisu, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957 (ed. Šolc; Berkovec; předmluva Berkovec).

1. vrchním, přenášejícím většinou melodii; 2. středním, vyplňovaném středními harmonickými hlasy, které sazbě dodávají živost; 3. basovým s důležitou funkcí rytmiky.

Už vstupním pentatonickým tématem s využitím pouze tónů (F-E-C-H-A) se Suita hlásí mezi skladby amerického období. Pentatonické téma zaznívá celkem třikrát, s každým opakováním nepatrně rytmicky pozměněné.



Vzhledem ke střední poloze, ve které se téma objevuje v klavíru, ho Dvořák posazuje mezi hoboje (Ob.), první housle (Viol. I) a violoncella (Vlc.). Basové pásmo, jež přenáší bas levé ruky, tvoří fagoty (Fag.), které ve třetím opakování tématu chybí. Dále druhý trombon (Trbni II), tuba (Tb.), kontrabas (Cb.) v pizzicatu, které je při třetím zaznění tématu ve forte nahrazeno arcem. Střední hlasy (zbytek z akordů pravé ruky a vrchní hlas levé ruky) jsou rozděleny mezi klarinety (Cl.) s charakteristickými stoupavými triolami, první trombon (Trbni I), druhé housle (Viol. II) a violu (Vle) v rytmicko-harmonické stylizaci.

S nástupem druhého tématu (**takt 13**), které vychází z tečkovaného rytmu konce úvodního tématu, se poprvé objevují flétny (Fl.), přednášejí ho společně s hobojem. Basovou linku vyplňuje Fag. a Vlc. v pizzicato. Po předání tématu dřev exponovaným houslím se k basové lince přidává ještě Vle a Cb. Od všech dechových nástrojů obsazených po dvou, tu hraje z důvodu nízké dynamiky (pp) pouze jeden (Fl., Ob., Fag.). **Čtyři takty před (2)** se melodie roztáhne a smyčce, které přebraly vysoko posazené tóny pravé ruky, zpomalí tempo a připraví nástup nového charakteru.

Od **(2)** Dvořák pracuje s mordentovou částí druhého tématu, jež se přesouvá do Viol. I,II a stává se tak charakterově dravější. Mízi linka středního hlasu a faktura se omezuje pouze na melodickou a basovou linku, která rytmicky podtrhuje charakter. I v klavírním partu dochází k řidnutí faktury. **V taktu 24** je basový výjezd levé ruky (na tónu e) přenesen do horny (Cor.) a timpanů (Timp.), jež se tu objevují poprvé, a mordentové téma zůstává pouze v prvních houslích. **V (3)** se vrací pentatonické téma, avšak s označením „Meno“ - v klavíru toto téma zaznívá v dynamice pp v rytmicky úspornější sazbě. Do orchestru ho Dvořák proto převádí pouze ve smyčcovém obsazení, melodie zní v prvních houslích, basové pásmo vyplňují Vlc. a Cb., střední hlasy zní ve Viol. II a Vle, vše v nízké dynamice. Postupuje tu zcela funkčně – pro zjednodušení a zjemnění zvuku vybírá pouze smyčcovou sekci orchestru.

Tento kratičký návrat úvodního tématu je jakousi přípravou na temperamentnější střední část první věty.

Druhá, kontrastní část s označením „Piú mosso“, v orchestru „Pochettino piú mosso“, nastupuje v paralelní tónině a vychází z basového staccato dovětku prvního tématu. V klavírním partu jsou imitační nástupy rozloženy mezi pravou a levou ruku v orchestru mezi první housle a proti nim v nižší poloze Vle a Vlc. Ostinátní rytmus (osm šestnáctin, dvě osminy a čtvrtka), na kterém je celá tato část založena, je zdůrazněn timpani a trianglem (Trgl.). Timp. zastávají zároveň linku basovou. Dřeva tvoří harmonickou výplň, která tu



Ukázka č. 6 – charakteristický ostinátní rytmus střední části I. věty.

Po čtyřech taktech se téma v klavíru přesouvá do vyšší polohy a zní v oktávách už s levou rukou jako doprovodem, tedy bez imitací. (4) V orchestru se proto téma z houslí přesouvá v oktávách do vysokých dřev (Fl., Ob., Cl.), tím že znějí v oktávách, vytváří mohutnější a údernější zvuk. Nižší dřeva (Fag., Cfg.) plní basovou linku společně s nízkými smyčci (Vlc., Cb.). Harmonii doplňující hlasy, které znějí v rozložených akordech levé ruky, přebírá Cor., a přechází sem zbytek smyčců, které vedly melodickou linku. Postupně se zahušťuje faktura až do **taktu 39**, tam pro klavír předepisuje ff a označení „marcato“. Imitační téma se objevuje v klavíru v oktávách a v orchestru už se rozděluje do celých smyčců – Viol. I,II, Vle, podpořeny trubkou, a proti tomu Vlc. s Cb., rytmicky podtrhují Timp. a v závěru i Cor. (5) Toto místo tvoří vrchol první věty a orchestr, který tu zní poprvé tutti, Dvořákovi poskytl daleko více prostoru než klavír, který z předešlé ff dynamiky v oktávách už nemá možnost přidat. Klavír se posouvá v pravé ruce o oktávu výš, na tomto místě v orchestru zní poprvé pikola (Picc.), posílena ve spodních oktávách ještě Fl., Cl a Viol. I a Ob. proplétajícími melodiemi Fl. Na poslední čtvrtkové notě prvního a třetího taktu tématu je melodie zvýrazněna trylkem, což jí přidává na naléhavosti, v klavírním partu pouze sforzatem. Kompletní je i bicí sekce, kde zní kromě Timp. a Trgl. i velký buben a činely na druhou a čtvrtou dobu, které podtrhují taneční charakter střední části. Rozložené akordy levé ruky přebírají v této podobě Vle a Vlc pizzicato v dynamice ff. Rytmicky stylizovaný bas je v oktávách rozdělen mezi nejhlubší dřeva (Fag., Cfg.), Tb., Viol. II a Cb. Nasazeny jsou Cor. in F a E tvořící harmonickou výplň společně s ostatními žesti.

V **taktu 47** se pohyb výrazně zpomalí na ostinátním rytmu (dvě osminy + čtvrtka) v Ob., Trbe, Viol. I a Vlc. Rozdělením ostinátního rytmu do bloků nástrojů Dvořák docílil

plastičnosti. V ostatních nástrojích se objeví půlové noty převzaté z basu a středního hlasu klavíru. Postupně začíná řídnout obsazení i rytmus, hudba zpomaluje, zeslabuje a stoupá po půl tónech **až do taktu 51**, kde hraje už jenom pravá ruka, tam Dvořák nechává z orchestru pouze Viol. I a Vlc. v dynamice ppp. Ostinátní rytmus se přesouvá do levé ruky v houslovém klíči, zatímco pravá ruka stoupá v půlových trylcích, vzniká tak zajímavá barva, jíž přebírají dřeva - vysoké trylky jsou přenechány Fl. I, která potom naváže sólo osminami tvořícími jakousi spojnicí s (6), střední hlasy vyplňuje Ob. a Fag., ostinátní rytmus zůstává pouze v Cor.

(6) V této barvě a dynamice začíná třetí část věty, které se tak střední svým závěrečným charakterem přiblížila. Jde vlastně o reprízu první části, i když v úspornější sazbě, která vychází z klavírní - zazní tu opět úvodní téma v A dur, nyní pouze v dvojplátkových nástrojích. Rozložený A dur akord v levé ruce, v orchestru hraný Vlc. con sord., připraví rytmicky variované pentatonické téma z úvodu skladby. Střední hlasy tu jsou efektně propletené (podobně, jako ruce klavíristy) mezi Fl. a Cl. A dostávají se tak na rozdíl od klavírního partu nad melodii (Viol. I), což vytváří klidný, kolébavý charakter závěru věty.

V **taktu 64** začíná pentatonické téma naposledy, Viol. I se přesouvají o oktávu výš, na jejich místě znějí Viol. II. Zatímco v orchestru je toto poslední téma zoktávováno, v klavíru zní v klasické sazbě. Poslední **dva takty** tématu melodii posilují ještě dřeva a spodní smyčce. Finální tečkovaný rytmus ve střední poloze přebírá Ob. I podpořený v basech Vlc., jimž patří i závěrečný výjezd z levé ruky klavíru. Vlc. tu překonávají téměř čtyři oktávy a jde tak bezpochyby o jedno z technicky nejnáročnějších míst v orchestrálním partu suity. Závěrečný akord A dur je rozložen v celém orchestru, z důvodu nízké dynamiky bez žesťů.

### 3.2 Molto vivace/Allegro

Také u druhé věty suity skladatel pozměňuje tempové označení od klavírní verze Molto vivace na orchestrální Allegro. Stejně jako první věta je i tato souměrně trojdílná. I tady je střední část kontrastní, tentokrát lyrická proti rychlým krajním částem. 3/8 takt dodává větě na hybnosti. Krajní části cis moll přednášejí výrazné capricciosní téma. Z jeho dovětku (čtyř klesajících osmin) se stejně jako v první větě rodí téma kontrastní. Střední, klidná část věty nastupuje v Des dur. Je kontrastní nejen něžně zpěvným charakterem, ale i kvartetním obsazením. Tato Dvořákova kontrastní komorní vsuvka je známá už z druhé věty Novosvětské.

Šestitaktové capricciosní téma nastupuje rázným vpádem v dynamice f. V úvodu zní kompletní smyčcová sekce. Melodické pásmo pravé ruky přebírají Viol. I, z technických



důvodů tu akord cis moll lomí v sextové poloze. Basové pásmo levé ruky v pizzicatu zdůrazňují Vlc. a Cb. Vlc. v průběhu tématu mění techniku s pizz. na arco v místech důrazů. Střední pásmo triolami harmonicky vyplňují Viol. II s Vle. V dalších čtyřech taktech tématu jsou Viol. I v sopránu podpořeny ještě Ob. a Cl. Viol. I tu hrají akcentované  $e^2$  v terciích s  $c^2$  (které přidávají oproti klavírní verzi) – tento dvojmat na prázdných strunách akcenty ještě zvýrazňuje. Cor. držící rytmiku v terciových šestnáctinách se střídají po třech taktech z důvodu nádechů. Úvodní téma je zopakováno dvakrát v tomto obsazení, i v klavírní verzi stejně.

Dva takty před (7) začíná z dovětky druhé téma v Viol. I a Vlc zní na rozdíl od klavíru v oktávách. Čtyři osminy, ze kterých vychází, tu zaznívají jednohlasně a kontrastně na to následuje terciový výjezd dřev. Zatímco v klavírním partu je tento výjezd v triolách, ve dřevěch je pouze v šestnáctinách. Téma je dále rozvíjeno v tečkovaném rytmu v Viol. I a doplněno navíc příznávkami ve dřevěch oživujícími fakturu. V **taktu 25** uvádí téma znovu v levé ruce, proto volí Vlc. a Cb. Pro triolové sestupy z  $h^2$  jsou příznačně zvoleny vyšší smyčce. Dřeva nad sebou vytváří v šestnáctinách akord gis moll zvýrazňující frázování. Toto téma graduje až do **taktu 32**, kde v čtyřčárkované oktávě klavírní zvuk nejlépe vystihují Viol. I. O oktávu níž soprán zvýrazňují Ob. Do Viol. I se pak přesouvají ostinátní trioly připravující nový nástup tématu.

To nastupuje v **taktu 39**, od prvního zaznění nabírá na dynamice do ff a je proto tentokrát vedle smyčců v sopránu posíleno vysokými dřevy v čele s pikolou. Sforzata zvýrazňují ještě přírazy Fl. Dál je téma od **taktu 45** rozvinuto do „marcato“ akordů a triol, které zvukově (v dynamice ff) i výrazově (tutti) vytvářejí vrchol druhé věty. Sforzata na cis moll akordu znějící celým orchestrem zvýrazňuje ještě plně znějící bicí sekce v dynamice ff. Téma tu přebírají dřeva, harmonickou výplň žestě a Viol., zbytek nástrojů v rytmické stylizaci zvýrazňuje basy podtržené cis-gis v Timp. Zvuk je stupňován zahuštěním sazby do tercií a oktáv. Finální sjezd přes tři oktávy je přenesen do smyčců, mezitím prořídne i obsazení a první část věty končí na decrescendovaném cis s vířícími Timp.

Střední kontrastní část (10) přichází ve zpěvné tónině Des dur, často volené pro lyrické věty skladeb. Sychra<sup>118</sup> k této části druhé věty uvádí, že spadá do intonačního okruhu Dvořákovy písně „Kéž duch můj sám“. Berkovec ji ve své monografii popisuje jako „snivou“<sup>119</sup>. Sazba smyčcového kvarteta přidává na dolce charakteru a intimní barvě této

---

<sup>118</sup> Viz Sychra (pozn. 3), s. 323.

<sup>119</sup> Viz Berkovec 1969 (pozn. 39), s. 173; 199-200.

části. Klavírní hlasy jsou přiblíženy ve střední poloze nástroje a prokomponovány skoro až v polyfonní sazbě. Příznávky ve vrchní oktávě levé ruky jemně přenáší Fl. Od **taktu 76** se zahuštěním klavírní sazby začínají přibývat nástroje a téma z tečkovaného rytmu přednášené ve středním hlase klavírního partu je svěřeno Vlc., později v **(11)** s dovětky pravé ruky v Cl. Od **taktu 86** dochází k zastavení pohybu na nízké dynamice v rozložených akordech Fl., Fag. I, Vlc. Spojovací oddíl před opakováním lyrického tématu přednáší pouze pravá ruka ve vysoké poloze, v orchestru je pro dosažení stejné barvy zvolena sólo Fl. Od **(12)** zaznívá téma střední části v klavíru totožně znovu, pro oživení volí Dvořák místo smyčcového kvartetu sólový hoboj, který tématu dodá v pakování na naléhavosti. Jeho závětí **(13)** je pak při opakování posazeno ještě níž na Cl., střední hlasy vyplňují Fag., Viol. II a Vle. Dlouhé basové tóny přebírají Vlc. a Cb. V návratu první části věty nastupují s dravým úvodním tématem opět Viol. I v tónině cis moll. V klavírní i orchestrální verzi je tato třetí část věty shodná s první v dynamice i obsazení. Závěrečný tón cis zní v oktávách celým orchestrem v dynamice ff.

Použitím širokého spektra zvuku orchestru Dvořák umocňuje bojovný charakter druhé věty. Toto těleso mu dovoluje větší kontrastnost a barevnou pestrost (tutti proti smyčcovému kvartetu). Pro místy hustou sazbu této věty však některé v klavíru znějící střední hlasy a detaily v orchestru zanikají.

### 3.3 Allegretto/Moderato alla polacca

Třetí věta je poslední, kde Dvořák změnil oproti klavírní verzi tempové označení z Allegretta na Moderato alla polacca, které dává svůj taneční 3/4 ráz polonézy přímo do názvu. V této větě se navrácí do základní tóniny A dur, po formální stránce je však tato věta z celé suity nejsložitější a nejkontrastnější. Vstupní, stále se navracející téma, je rytmizováno podle polonézového kroku a prostupuje celou větou a zachovává tóninu A dur, věta je tedy rondová. K tomuto tématu Dvořák přidává hned dvě kontrastní, zamyšlenějšího charakteru. První je široce něžné (dolce), druhé pak melodicky omezenější a, co je důležité, se sníženým sedmým stupněm, tedy v přirozené mollové tónině, což je považováno za projev „amerického rázu“ (viz ukázka níže). V této větě se neobjevuje pikola, tromboni, tuba ani bicí sekce.

Úvodní akord A dur ve střední poloze klavírního partu, je v orchestru rozložen do tří nástrojů v jejich střední poloze – Fl., Ob., Cl. Střední hlas vyplňují v triolách stylizované Viol. I, II, basy pak znějí ve stejné oktávě v Fag. a Cb., což vytváří nezvyklou barvu, protože

tyto nástroje bývají obvykle odstupňovány v oktávách. Vlc. nejprve přebírá synkopické výjezdy, potom posiluje basy. Melodická linka je dál vedena Fl., sforzato akord posílen rozkladem minimálně do tří nástrojů a důrazem ve všech sekcích. Závěrečný sjezd rytmicky zjednodušen probíhá unisono ve smyčcích.

Ve (14) začíná s druhým tématem charakteru „dolce“ nová hudba. Zpěvné až teskné téma přednášejí Viol. I a vysoko posazené Vlc. Rytmus je oproti klavírní verzi nepatrně pozměněn na tři čtvrtky z dvou osmin místo prostřední čtvrt'ové. Dvořák tu přenechává táhlou statickou melodii smyčcům, které se vhodným smykem přibližují klavírnímu zvuku v této pasáži. V opakování tématu, kde klesá v klavíru dynamika na pp, ubírá Ob. a Cl., doteď tvořící harmonickou výplň mezi melodií a basy v Cb. Harmonické hlasy zastoupí střední smyčce a brva se tak ještě zjemní. Toto krátké lyrické téma ztišeně doznívá ve smyčcovém kvartetu.

Jako kontrast přichází v (15) opět silný A dur akord s rondovým tématem. Oproti prvnímu zaznění se nad orchestr přidávají do akordu ještě Cor. A ze dřev se přesunul do Viol. I,II a Vle. Akord ještě zvýrazňují přírazem. V klavírním partu se mění pouze bas, který se zkrátil a zhutněl. Doslovně zní v Vlc. a Cb. Téma mimo sforzátové akordy přebírají Viol. I. Při druhém opakování s posunem akordů výš se ke jmenovaným nástrojům přidávají ještě Fl. a Ob., které společně s Viol. I pokračují v tématu. Od taktu 80 graduje v dynamice ff a končí opět tutti oktávovým sjezdem.

V (16) nastupuje druhé kontrastní téma, nejprve v dechovém kvartetu po čtyřech taktech vystřídaném smyčcovým. Na tomto místě je vidět typická dvořákovská práce s instrumentací v blocích.



Ukázka č. 7 - kontrastní „americké“ téma III. věty.

Téma zní v přirozené cis moll, patrné především ze souzvuků prvních dvou osmin v druhém taktu (viz ukázka), a svým charakterem evokuje vítr širokých amerických plání. Melodie zní v orchestru ve Fl. a Ob., střední hlasy vyplňují Cl. a bas přebírá Fag. Po čtyřech taktech se téma přesouvá do levé ruky, tedy basových poloh. V orchestru zní ve Vlc. zbytek smyčců nad ním tvoří ostinátní akordický doprovod, opět s akordem (cis moll, gis moll, cis moll) rozloženým mezi všechny nástroje. **Od taktu 41** se pak téma rozvádí dál v jakémsi

„rozhovoru“ sopránu s Viol. I a basu s Vlc. a Cb. Part Vlc. dosahuje na tomto místě až do g<sup>1</sup>, part Cb. o oktávu níž, čímž se toho místo mění pro zmíněné nástroje ve virtuosní. V (17) se toto „americké“ téma znovu doslovně opakuje, tentokrát v dynamice pp, v klavíru ještě s dodatkem „una corda“. Obsazení zůstává už tedy pouze ve smyčcích a pro dosažení předepsané dynamiky v řidší sazbě. V taktu 53, kde se téma vrací naposledy do Vlc., jsou dokonce oproti klavírnímu partu ppp. Ostinátní osminy v doprovázejících smyčcích jsou pro umocnění pocitu klidu a plynutí hudby pod jedním smykem.

Taneční téma se navrácí potřetí v (18) opět s nepatrně rytmicky pozměněným basem, který převzala Vlc. Jinak je obsazení a funkce nástrojů stejná, i klavírní part je oproti prvnímu zaznění beze změny. Tedy rozložený A dur akord mezi Fl., Ob. a Cl. (příbyl), střední pásmo vyplňující Ob., Cl. (s melodií pokračuje pouze Fl.) a vrchní smyčce, basy Fag. a Cb. Při opakování je téma pozměněno shodně s jeho druhým zazněním (15) ve větě. S posunem klavíru do vyšších oktáv se v orchestru dostává téma do rozloženého akordu ve Fl., Ob. A Viol. I,II., basové polohy jsou doslovně přeneseny do Vlc. a Cb., střední hlasy a výplňové harmonie zní v Cl., Fag., Viol. II (zní pouze na akord - první dobu tématu) a Vle. Téma je opět ukončeno mohutným oktávoým tutti sestupem.

Poslední vsuvkou je imitačně zpracované tečkované C dur téma přednesené nejprve ve dřevcích (Ob., Fag.) a při jeho druhém opakování, v klavíru o oktávu níž, přesunuto (19) mezi Viol. I, Vle, Vlc s imitací ukončenou pizzicato sestupem v Cb. podle levé ruky klavíru. Dále je téma rozvíjeno a variováno se statickou melodickou linkou v Cl. Stylizované trioly ze středního hlasu, oživující fakturu, jsou přesunuty do Viol. II a Vle, s první dobou zvýrazněnou v pizz Vlc. Čtyři takty před (20) se v klavíru začne zahušťovat sazba a posouvá se do vyšších poloh, v orchestru se melodie v Cl. oktávuje a přidávají se Fl. Zbytek obsazení zůstává stejný, jen Vlc. jsou v pizzicato basech posíleny Cb.

**Takt 89** je posledním návratem vstupního tématu, zní tu jako ve svém druhém uvedení, tedy akord rozložený do Cor. a vysokých smyčců s přírazem, melodie pak pokračuje zesíleně ve smyčcích s Vlc. a C. v basu. Dva takty před (21) se nástroje dostávají do své nejznělejší polohy a orchestr nabírá na zvuku až do místa, kde zní téma prostupující celou větou naposledy (21). V dynamice ff, kterou drží až do konce, jsou A dur akordy rozloženy do celého orchestru kromě Cl. a Fag., spodní smyčce kopírují levou ruku. V posledních dvou taktech se k basům přidávají ještě Fag. a tutti orchestr končí závěrečný marcato sestup na tónu a v dynamice ff stejně jako klavír hrající toto místo pouze ve třech oktávách.

Třetí věta je jako zlatý střed skladby zvukově, nikoli invenčně umírněná, což lze pozorovat už na obsazení, které nesahá do extrémních rejstříků a nástrojů. Spojuje v sobě ve

vyvážené míře nahlédnutí do všech charakteru. Už její tři kontrastní témata, i když z důvodu rondové formy je jednoznačná převaha úvodního, jí dává převažující bezstarostný charakter.

### 3.4 Andante

Předposlední věta Suity A dur je rozsahem i výrazem nejskromnější. Mezi třetí a čtvrtou větou působí jako jakési klidné intermezzo, zastavení a příprava na velké finále celé skladby. Charakterem se přibližuje ukolébavce, dopomáhá tomu i malá písňová forma a 4/4 takt. Tempové označení zůstává stejné u klavírní i orchestrální verze. Jediné „kolovrátkové“ téma v přirozené a moll tónině je pouze ve střední části narušeno temperamentnější vsuvkou, nelze tu rozsahem hovořit o oblasti druhého tématu. Věta působí až subtilním dojmem, je v malém zvukovém rozsahu, dlouhých notových hodnotách, bez kontrastů a dynamických zvrátů. Pohybuje se v dynamickém rozsahu pouze ppp-f.

Efektivním přenesením zpěvného tématu v úvodu do Ob., dosahuje Dvořák stejné barevnosti jako v legatu ve střední poloze klavíru. Střední hlasy přebírá Cl. podtrhující barvu Ob., basy potom Viol. II, Vle a Vlc. v rozloženém akordu a moll. Druhé zaznění tématu je ve slabší dynamice, je proto přesunuto do Viol. I v dynamice ppp i pro zbytek smyčců. Pedál je stylizován do celých a půlových not středních hlasů a basů. Ty jsou tvořeny Viol. II, Vle a Cb. Osminovou výplň středního hlasu přebírá ve stejné stylizaci po klavíru Vlc.

V (22) se bez modulace přes terciovou příbuznost Dvořák dostává do c moll, ve které nechává znít téma tentokrát v Fl. a Ob. s protimelodií středního hlasu v Cl. V akordické výplni pokračují Viol. II a Vle. A bas po Cb. přebírají Vlc. Znovu tak zní v bloku smyčců, kde Vle vytváří pizzicato protipohyb k melodii v Viol. I. C moll tu postupně přechází do paralelní Es dur. Spojovací plagální část se střídáním „očekávající“ Es dur a „zklamané“ as moll vrcholí do třetího opakování tématu zpět v a moll (23). Téma je tu z důvodu velmi nízké dynamiky instrumentováno stejně jako ve druhém zaznění, tedy melodie v Viol. I, které jsou doprovázeny zbytkem smyčců v dynamice ppp.

Nová hudba, vycházející však čtyřmi stoupajícími osminami z úvodního tématu, přichází v (24) s označením „poco marcato“. Osminy připomínající téma pulsují ve staccatu ve Fl. a pizzicato v Viol. I. Melodie ve středním hlase, přenesená do Cor. in F, vytváří zajímavý zvykový efekt. Rytmus zvýrazňuje triolová stylizace ve Vlc. a vířící Timp. V taktu 34 se melodie přenesla do sopránu (Viol. I,II), osminy do Vlc., a nepatrně zrychlí. Návratem do tempa a střední polohy se v (25) melodie z Viol. II posouvá do Vle a Vlc. posiluje bas.

Předposlední návrat „kolovrátkového“ tématu zůstává melodií v Viol. I, v klavíru je s označením „una corda“. Basové vyhrávky přenesené z levé ruky do Vlc. jsou proto „ztenčeny“ do pizzicata. S šestým zazněním tématu **v taktu 48** zůstává instrumentace stejná, pouze Vlc. mění z důvodu zesílení dynamiky na „arco“. S krátkou změnou na  $\frac{3}{4}$  takt (26) vkládá Dvořák klamný spoj. Věta v zápětí končí a moll výjezdem v Cl. a Fl. do závěrečného ztišeného akordu (pp). Zatímco v klavírním partu je sestaven podle funkcí (od basu) 3-5-3-1, v orchestru využívá posazení některých nástrojů po dvou k rozeznění alikvot. Dociluje tak specifické melancholické barvy závěru věty: 1-5-1-1-5-3-1-5-3-1 (Cb., 2 Vlc., Vle, Viol II,I, Cl II, Cl I, Fl. II, Fl. I). Tento závěr je výborným kontrastem k nastupující allegro fanfáře finální věty.

### 3.5 Allegro

Závěrečná věta suity je pravým opakem věty předešlé. Je hybná a stále se pohybující vpřed bez zasněných zastavení a opakování. Dvořák tu pro podtržení tohoto pohybu vhodně zvolil taneční charakter gavoty. Starofrancouzský tanec v alla breve taktu podpořený osminovou pulsací s mírným tempem a ladným pohybem začíná z předtaktí dvou čtvrt'ových not. Fanfárové téma v tónině a moll svým charakterem spadá do Sychrova (o tom viz výš) příkladu ojedinělosti ryze *amerických žánrů* jako výchozího Dvořákova zdroje (...*energická pochodová fanfára*, v pentatonice nebo přirozené mollové tónině vycházející ze spirituálů). S jednoduchým tématem tu Dvořák efektně pracuje v hlasových obměnách a variacích až do rozbouřené gradace. Téma pak nastupuje ve stejnojmenné A dur tónině a získává tak radostný charakter. V opakování na okamžik moduluje do zasněnější polohy Fis dur, ze které se pak navrácí, typicky dvořákovsky přes repetovanou mollovou tercii. Tento prvek ve spojení s „ritardandem“ evokuje Slovanské tance. Z Fis mol se téma vrací opět do a moll. Osminovou pulsací tato věta připomíná rozjetý vlak, z jehož okna mohl Dvořák pozorovat širokou americkou krajinu (téma v A dur). Prudké zastavení přinese návrat pentatonického tématu první věty, který se široce rozezní v A dur před závěrem věty. Suita tak dostává obdobné orámování, jako mají obě serenády. Téma zní se sforzaty v široké akordické sazbě ve dvojnásobných notových hodnotách oproti první větě, působí tak jako zvony.

Osmitaktové fanfárové téma v a moll charakterizované výše jako „energická pochodová fanfára“ postupuje v různých obměnách v podstatě celou větou, zazní různě zpracované celkem osmkrát.



Ukázka č. 8 – pochodové téma V. věty.

V úvodním zaznění je melodie oktávována mezi vrchní dřeva Picc., Fl., Ob. A Viol. I., kde je na první dobu přidán ještě oktávový příraz. Hybné osminy v levé ruce jsou doslovně ve staccatu přeneseny do Viol. II, Vle a Vlc. První doba je ještě zdůrazněna Timp. a pizzicato v Cb. S druhým nástupem (27) nabírá téma na intenzitě i dynamice přesunem melodie do basové polohy. V orchestru do Vlc. a Cb. Trioly pravé ruky přebírají doslovně Viol. I podpořené harmonicky stylizovanými triolami v Viol. II a Vle. Tento úsek svým tahem a zvukovou stylizací s důrazy na každou první triolu umocňuje dojem rozjetého vlaku.

V tomto pohybu pokračuje i ve třetím opakování odděleném ránou Timp., kdy se téma posouvá na dominantu a ze zvukového proudu smyčců vyčnívají Ob. a Cl. Střední hlas je v klavírním partu rozepsán do dvojhlasu, o který se dělí vrchní a spodní smyčce. Se čtvrtým nástupem (28) uvedeném triolami Trbe a Cor. nabírá hudební proud na intenzitě a zvuku. Melodii následně přebírá Fl. a Viol. I. Nyní sestupné trioly levé ruky pokračují ve spodních smyčcích. Osmina po sestupné triole je zvýrazněna úderem Timp. a sf v Cb. Pro zesílení do ff jsou přidány do středního hlasu ještě Ob., Cl. A Cor. V krátkém spojovacím úseku **od taktu 25** je klavírní sazba v přesné podobě přenesena do smyčců. Docomponované trylky dřev oživují fakturu a zvýrazňují melodickou linku. Velmi efektní je crescendo na sestupu melodie c-h-a-e v Ob., takt před (29), kde důraz na e podtrhují ještě Timp. V klavírním partu je cresc. až o takt dál na vzestupné chromaticce, tam Ob. předává melodii Fl., ta mu ji pak vrací. Vysoké smyčce zahušťují sazbu hromatickými staccato triolami, Vlc. a Cb. kopírují levou ruku. Celý tento „vlakový“ úsek bouřlivě graduje **v taktu 80** pátou citací tématu v tutti orchestru. Melodie je zesílena oktávovým umístěním do dřev (kromě Fag.-basová poloha) a Viol. I,II. Oktávy levé ruky zní ve Vlc. a Cb. Harmonickou výplň středních hlasů pokrývají Trbe, Trbni a Vle. Protimelodii v tomto pásmu docomponovává Dvořák pro Cor. První doba je zvýrazněna Timp. a Trgl. Tato část končí ve zvučném a moll akordu rozloženém do celého orchestru.

Nastupující část **(30)** v A dur přináší nový, radostný charakter (v některé literatuře popisovaný, jako „americký“<sup>120</sup>), i když hlavní téma pouze nepatrně pozměňuje. V orchestru s označením „dolce“ melodii přednáší Fl. a OB., osminy levé ruky jsou doslovně přeneseny do partu Vle, bas z důvodu dynamiky pp zní v Cb. pouze pizzicato. Od **(31)** je opět patrná práce v blocích (viz třetí věta). Téma se objeví nejprve v Viol. I, potom, jako ozvěna v zasněné Fis dur v Fl., ze kterých se vrací do Viol. I, kde dojde k typicky dvořákovskému zastavení (ritard. + dim.) a „přeladění“ z durové tercie opakováním na mollovou<sup>121</sup>. Ve **(32)** zní melodie společně ve Fl. a Ob., v začátku tématu tématu (dvě čtvrtové + půlová) melodii posilují Viol. I. Osminy levé ruky zní stále ve Vle. Basovou linku v pizzicatu drží Vlc. **V taktu 56** se melodie přesouvá do Cl. a Viol. II a Dvořák tu v Cor. dokomponovává protimelodii. Sazba se zahustí o rozložené trioly v Vlc. stylizované z levé ruky.

Kontrast přichází s velkým návratem vstupního tématu první věty. Pentatonické téma tu zní široce a s důrazem v celém orchestru, v dvojnásobných notových hodnotách oproti první větě. Melodie zní nejprve ve vysokých polohách Picc., Fl., Ob., Cl., Viol. I,II. Mohutně podtržena basy ve Fag., Trbe, Trbni, Tb., Vle, Vlc. a Cb. Vzestupné trioly levá ruka jsou rozděleny mezi Cor. a Fag., přičemž hornový výjezd zvukově vyčnívá nad orchestr. V **(34)** přebírají s označením „pesante“ melodii v půlových notách žestě s Cl. a Fag., bas v sudých dobách s důrazy doplňuje kompletní smyčcová sekce. V klavírním partu nemá toto místo tolik výrazových označení. Žestě přebírající melodii podtrženou basy ve smyčcích vytváří nezvyklou zvukovou kombinaci umocňující závěr skladby. Akordický vzestup v celých notách podtržený trylky zní celým orchestrem a zastaví se až piano ve Fl. a Cor. **v taktu 72**, kde v klavíru předepisuje forte. Orchestru i posluchači tak Dvořák umožní nádech před monstrózním, závěrečným oktávovým accelerando sestupem. Poslední dva takty před finálním sestupem levá ruka na místě víří, zatímco pravá trylkuje, orchestr z horních poloh trylkuje, ve spodních tremoluje a Timp. víří. Finální sestup z akordu A dur ve fff, až ve čtyřčárkované poloze, přibírá v accelerandu jednotlivé nástroje na lehkou dobu, tím vzniká postupný a plynulý zrychlující dojem, nikoliv těžkopádnost. Smyčcům pro zmožnění zvuku předepisuje „trhaně“. Orchester na rozdíl od klavíru sforzatuje všechny tři poslední doby. Suita končí oktávovaným „a“ ve střední poloze.

---

<sup>120</sup> Viz Šourek (pozn. 49), s. 212-216.

<sup>121</sup> Dvořákem hojně užívaný postup hlavně ve Slovanských tancích.



Reminiscencí vstupního tématu první věty po dvaceti minutách skladby Dvořák připomíná ucelenost suity a všechny rozličné nálady, myšleny a zvraty z pěti vět usměřuje do tohoto monumentálního závěru skladby.

## Závěr

Ze srovnávací analýzy klavírní a orchestrální verze Suity A dur jsem vyvodila obecné závěry týkající se Dvořákovy instrumentace.

Některé prvky klavírní techniky zpracovává Dvořák v orchestru takto - arpeggio, typické pro vstupní téma první věty v klavíru skladatel do orchestru nepřenáší, pedalizované noty jsou nahrazeny dlouhými notovými hodnotami hlavně v basových nástrojích. Klavírnímu legatu dopomáhá ve smyčcích dlouhým smykem. Rozsahové skoky, které jsou v klavírním partu nezbytné, pokryje orchestr díky své šíři tak, že se v jednotlivých nástrojích/hlasech neobjevují, každý pokryje svou polohu.

Nižší dynamiky dociluje logicky zmenšením, nebo volbou vhodného obsazení, ale často také ztenčením doprovodných hlasů do pizzicata. Crescendu dopomáhá posazení nástrojů do přirozené polohy, v níž zní nejlépe. Noty, jež Dvořák potřebuje zdůraznit, přednostně umísťuje na prázdné struny, které přirozeně znějí ostřeji, to by mohlo poukazovat na to, že už při psaní klavírní verze myslel na orchestrální podobu. Při vysoké dynamice oktávuje i nástroje v jedné skupině (často flétny). Oktávy z klavírního partu jsou často rozloženy mezi více nástrojů v daném výškovém pásmu. Proinstrumentováním středních hlasů v několika nástrojích současně dostává skladba větší hybnost a plastičnost, než to dovoluje klavírní part. V některých částech (např. horny v páté větě) dokomponovává ještě protimelodii k původní klavírní, čímž se stylizace stává nápaditější. Pro zaplnění proudu zvuku přidává drobné notové hodnoty v harmonickém rozsahu dané části.

Dalším faktorem instrumentace klavírního partu je barva tónu. Zajímavé barvy dociluje zdvojením hlasů v různých nástrojích, například fagot zdvojující kontrabas, jež je většinou zdvojován violoncellem. Některé přidané hlasy oproti klavírní verzi pro zpestření sazby rytmicky i melodicky stylizuje.

Orchestrální zvuk umocňuje práci s jednotlivými nástrojovými skupinami v blocích - na mnoha místech, kde se v klavírním partu nemění nic, zpestřuje Dvořák orchestrální verzi právě těmito blokovými proměnami obsazení. Posazením orchestru do střední polohy budí komorní dojem a podtrhuje tak klidný a lyrický charakter věty. Opačného účinku dosahuje exponovanými pasážemi v kontrastních nástrojích. V repetovaných částech často pozměňuje obsazení, čímž předchází monotónnosti, do které se v některých místech klavírní verze dostává.

Při hodnocení jednotlivých specifík instrumentace je nutné přihlídnout k nástrojovým možnostem orchestru - například některé rytmy jsou v dechových nástrojích drobně pozměněny z důvodu nutných nádechů. Dvořák přesně ví, jaký nástroj zní v jaké poloze nejlépe, a dokáže tak přenést klavírní hudbu do symfonického orchestru s největším možným zvukovým účinkem na posluchače.

Je jasné, že symfonický orchestr nabízí skladbě jako je tato - plná charakterových i harmonických zvrátů - širší spektrum výrazových možností a efektnější zaplnění, místy řídké, sazby. Každá z pěti částí může plnohodnotně znít jako samostatná symfonická věta, aniž by působila dojmem vytržení z kontextu. Klavírní verze nabízí svou silnou stránku v intimním půvabu a zároveň velkorysosti nálad, u skladeb tohoto druhu nezvyklé. Avšak teprve s klavíristovou představou symfonického orchestru v každém tónu obou jeho rukou zaznívá hudba, kterou Dvořák do této skladby už při psaní klavírního partu jistě vkládal.

## Seznam použité literatury

- Beckerman, Michael B.: Dvořák and his Word, New Jersey 1993.
- Beckerman, Michael B.: New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer 's Inner Life, New York 2003.
- Beckerman, Michael: Dvorak's Pentatonic Landscape: The Suite in A Major, in: Beveridge, David: Rethinking Dvořák : views from five countries, Oxford 1996.
- Berkovec, Jiří: Antonín Dvořák, Praha 1969.
- Berkovec, Jiří: Život plný hudby, Praha 1986 (2. vyd. 1996).
- Burghauser, Jarmil: Antonín Dvořák, 2. vyd. (k vydání připravil Pospíšil, Milan), Praha 2006.
- Burghauser, Jarmil: Antonín Dvořák, Praha 1985.
- Burghauser, Jarmil: Orchestrace Dvořákových Slovanských tanců, Praha 1959.
- Burghauser, Jarmil; Clapham, John: Antonín Dvořák. Thematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla, 2. Revidované a doplněné vyd., Praha 1996.
- Clapham, John: Antonín Dvořák: Musician and Craftsman, New York 1966, 149-150
- Clapham, John: Dvořák, London 1979.
- Čechová, Olga; Fojtíková, Jana: Dvořák Antonín. Inventář fondu, MČH S 76, Praha 1981.
- Dahlhaus, Carl: Gesamelte Schriften 5: 19. Jahrhundert II., Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien, 1. Die Musik des 19. Jahrhunderts, Kapitel IV.: 1870-89 Exotismus, Folklorismus, Archaismus, Laaber 2003.
- Döge, Klaus: Dvořák: Život – dílo – dokumenty, 2. vyd., Mainz 1997.
- Henderson, Clayton W.: Minstrelsy, American, in: Stanley Sadie (ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, sv. 2. vyd., New York 2001.
- Hoffmeister, Karel: Antonína Dvořáka klavírní dílo, in: Antonín Dvořák, sborník statí o jeho díle a životě, Praha 1912.

Horowitz, Joseph: Dvořák and the New World: A concentrated moment, in: Beckerman, Michael: Dvořák and his Word, New Jersey 1993.

Kuna, Milan: AD Korespondence a dokumenty, díl 3, Korespondence odeslaná 1890-1895, Praha 1989.

Ludvová, Jitka (ed., přel.): Dokonalý antiwagnerián: Paměti, fejetony, kritiky; výbor z díla Eduarda Hanslicka, Praha 1992.

Očadlík, Mirko: Svět orchestru, 4. vyd., Praha 1995.

Ottlová, Marta; Pospíšil, Milan: K repertoáru exotismů v české hudbě 19. století, in: Bláhová, Kateřina; Petrbok, Václav (ed.): Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 2007.

Slavíková, Jitka; Vanišová, Dagmar: Dvořák Antonín II. díl. Inventář fondu, MČH S 226, Praha 1986.

Sychra, Antonín: Estetika Dvořákovy symfonické tvorby, Praha 1959.

Šourek, Otakar: Antonín Dvořák, Praha 1941.

Šourek, Otakar: Dvořák ve vzpomínkách a dopisech, 9. vyd., Praha 1951.

Šourek, Otakar: Dvořákovy skladby orchestrální I. díl, Praha 1944.

Šourek, Otakar: Život a dílo Antonína Dvořáka, díl 3, 2. vyd., Praha 1956.

Tibbets, John C.: Dvořák in America 1892-1895, Portland 1993.

## Seznam dílčích článků

Aborn, Merton Robert: The Influence on American Culture of Dvorak's Sojourn in America, dissertation in Indiana University 1965.

Beveridge, David: Sophisticated primitivism: The Significance of Pentatonicism in Dvořák's American Quartet in *Current Musicology*, 1977 no. 24.

Clapham, John: Dvořák and the American Indian in *The Musical Times*, 1966 no. 107, s. 863-67 (nebo Indian Influence in Dvořák's American Chamber Music).

Davis, Lionel: Dvořák and American Music, in *Student Musicologists at Minnesota*, 1971-1972, no. 5.

*High Fidelity/Musical America* XXXVI, leden 1986.

*Musical Opinion* LVII, 1934.

## Seznam pramenů a internetových zdrojů

Dalibor XVII, 1895, s. 347, (F. Šubert).

Dvořák, Antonín: Suita A dur, op. 98, Kritické vyd. podle skladatelova rukopisu, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957 (ed. Šolc; předmluva Bartoš).

Dvořák, Antonín: Suita A dur, op. 98b, Kritické vyd. podle skladatelova rukopisu, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957 (ed. Šolc; Berkovec; předmluva Berkovec).

Dvořák on His New Work. An Interesting Talk About „From the New World“ Symphony, in: New York Herald, 15. 12. 1893.

Národní listy, 11. 6. 1894.

Real Value of Negro Melodies, in: New York Herald, 21. 5. 1893.

For National Music, in: The Chicago Tribune, 13. 8. 1893.

Music in America, in: Harper's New Monthly Magazine, XC no. 537, New York 1895.

Suite, in: Grove music online <http://www.oxfordmusiconline.com>, 15. 7. 2012.

Stevenson, Robert: Christy Edwin Pearce, in: Grove music online, 16. 7. 2012.

<http://www.oxfordmusiconline.com>, 29. 6. 2012.

<http://search.proquest.com/pqcentral>

<http://www.antonin-dvorak.cz/zivot/cesty> 22. 2. 2012.

[http://www.rychnovsko.cz/?id=hist3&id1=m\\_hist](http://www.rychnovsko.cz/?id=hist3&id1=m_hist) 4. 7. 2012.

[www.rychnov-city.cz/mesto/osobnosti-vsichni.php](http://www.rychnov-city.cz/mesto/osobnosti-vsichni.php) 4. 7. 2012.