

ANTONÍN DVOŘÁK 1861-1874. ČESKÝ HUDEBNÍK A EVROPA

Jarmila Gabrielová

Mé uvažování nad Dvořákovou tvorbou, jejím postavením a významem v evropském kontextu sahá od počátků autorova uvědomělého kompozičního usilování až na práh jeho první tvůrčí zralosti. Myšlenky či teze, které zde hodlám předestřít, jsou vlastně shrnutím či komentářem na okraj mého několikaletého studia Dvořákovy rané instrumentální tvorby, jehož dílčí výsledky jsem průběžně zveřejňovala na specializovaných konferencích a seminářích¹ a jež snad v dohledné době dostanou i tištěnou knižní podobu.²

Antonín Dvořák přichází jak známo do Prahy na podzim roku 1857 a do roku 1859 zde studuje na varhanické škole. Od roku 1862 prakticky po celé sledované období působí jako violista v orchestru Prozatímního divadla. Jako skladatel se od počátku výrazně zaměřuje na velké instrumentální formy, jeho kompoziční činnost však v této době zůstává širší veřejnosti téměř neznáma.

Svůj opus 1, smyčcový kvintet a moll (B 7),³ komponuje Dvořák roku 1861, o necelý rok později následuje smyčcový kvartet A dur op. 2 (B 8). Dalším údobím výrazné tvůrčí aktivity je rok 1866, kdy vznikají symfonie č. 1 c moll (B 9) a č. 2 B dur (B 12), první violoncellový koncert A dur (B 10) i písňový cyklus Cypřiše (B 11). Z konce 60. let (patrně z doby ca 1868-70) zůstaly dochovány tři smyčcové kvartety B dur (B 17), D dur (B 18) a e moll (B 19). Poté následují smyčcový kvartet f moll op. 9 (B 37), klavírní kvintet A dur op. 5 (B 28), symfonie č. 3 Es dur op. 10 (B 34), symfonie č. 4 d moll op. 13 (B 41), smyčcové kvartety a moll op. 12 (B 40) a op. 16 (B 45) atd. Právě v posledních třech dílech se rýsuje stylový přelom, o němž bude řeč dále.

Nápadným rysem Dvořákových prvních instrumentálních opusů ze 60. let je to, že to v žádném případě nejsou díla „začátečnická“, neumělá, technicky nedokonalá, ale naopak díla překvapivě umělecké úrovně a kompoziční kvality, svědčící o impozantním - a přitom zároveň nečekaném - nástupu a rozmachu skladatelových tvořivých sil. Právě tato skutečnost umožňuje rozvinout celou následující argumentaci. Jinak by totiž bylo možné a legitimní vysvětlit většinu oněch zvláštních rysů uvažovaných kompozic právě poukazem na specifčnost prvotin, jež jsou resp. chtějí být v jistém smyslu vždy „ideálními kompozicemi“, „mistrovskými kusy“ a snaží se tudíž navazovat na existující „klasický kánon“ a naplňovat klasické normy a vzory.

Momentem, který u těchto raných Dvořákových děl zaujme na první pohled a nutí k zamyšlení, je jejich zdánlivá „nečasovost“, „neaktuálnost“, zdánlivá lhostejnost či dokonce bezohlednost vůči „požadavkům dne“. Šedesátá léta, tzn. doba, kdy mladý Dvořák vstupuje

do pražského hudebního dění, jsou totiž, bráno čistě chronologicky a uvažováno z hlediska historie či hierarchie hudebních druhů, érou programní hudby a hudebního dramatu, považovaných svými přívrženci za „hudbu budoucnosti“ či jedinou možnou cestu budoucího hudebního vývoje. Přihlédneme-li pak i k domácím poměrům, je to zároveň období úsilí o národní operu, tzn. o původní operní tvorbu v národním jazyce. Hned na samém počátku své tvorby soustřeďuje tedy Dvořák svou pozornost k druhům a obsazením, které v dané době znamenají již zdánlivě „odbytou“, historicky překonanou a uzavřenou záležitost, navíc - s ohledem na stav pražského veřejného hudebního života a hudebních institucí v těchto letech - bez nejmenší naděje na jejich brzké uvedení.

Ve skutečnosti však, viděno z širší časové perspektivy, se tento domnělý konzervativismus či lpění na překonané tradici jeví spíše jako prozíravost, předvídavost či anticipace poměrů, které nastávají o deset či patnáct let později a na nichž se i Dvořák sám svou pozdější tvorbou významně podílí. Jestliže se totiž - s nutnou mírou zjednodušení - dá říci, že v 60. letech neboli v období mezi Schumannovou *Třetí* a Brahmovou *První symfonií* nevzniká žádné významnější, tj. vstutku zralé symfonické dílo,⁴ pak o 10 až 15 let později nastává vskutku velká renesance či „druhá epocha symfonie“ 19. století.⁵ Jestliže platí, že komorní hudba patří po větší část 19. století spíše k okrajovým druhům a stojí mimo okrajové proudy a události kompozičního myšlení, pak na konci tohoto století díky Brahmovi a v neposlední řadě i díky Dvořákovi znovunabývá ono centrální místo a postavení, jaké měla u vídeňských klasiků a jaké pak znovu osvědčuje v dílech příslušníků druhé vídeňské školy.⁶ A jestliže je pravdivé zjištění, že smyčcový kvartet jakožto „nejdokonalejší“ a zároveň nejnáročnější druh či obsazení komorní hudby u vídeňských klasiků ztrácí v 19. století své výlučné postavení ve prospěch obsazení s klavírem, pak je to právě a především Antonín Dvořák, který mu celou svou tvorbou - a mj. s naprostou samozřejmostí už na samém jejím počátku - toto jeho zvláštní postavení navrácí.⁷

Hledisko zastoupení a hierarchie hudebních druhů je ovšem poměrně obecnou a jednoduchou, rozhodně ne jedinou možností, jak vidět a hodnotit určitou hudebně historickou epochu a místo či postavení konkrétního skladatele v jejím kontextu.⁸ Hovoříme-li o dobově aktuálním stavu kompozičního myšlení v určité epoše či k určitému datu, máme na mysli spíše způsob, jakým jsou otevírány, kladeny a řešeny kompoziční problémy - v rámci hudebních druhů, na různých úrovních kompozičního ztvárnění, v rozmanitém hudebním materiálu.⁹

Je přitom evidentní, že tento „aktuální stav“ kompozičního myšlení se nikdy neomezuje jenom na bezprostřední přítomnost a „poslední novinky“ kompozičního vývoje ve význačných hudebních metropolích, ale že vždy v sobě jakoby zahrnuje určitý kratší či delší časový i prostorový interval, neboli že jde vždy o „současnost nesoučasného“. Rovněž se zdá být nepochybné, že právě v průběhu 19. století se tento interval v důsledku sílícího historismu, jenž začíná stále více prostupovat a ovlivňovat kompoziční praxi i recepci, neustále rozšiřuje. Konkrétně vzato, kolem roku 1860 zahrnuje dozajista nejenom „novoromantické“ tendence a vymoženosti Lisztovy a Wagnerovy, tzv. „vícevětost v jednovětosti“, techniku tematické

transformace, uvolněnou tonalitu, hudební prózu atd.,¹⁰ ale také nepochybně odkaz Mendelssohna a Schumanna, jenž znamená v této době vlastně „poslední slovo“ právě v oboru symfonie a v komorní hudbě,¹¹ stejně tak jako Schuberta, jehož instrumentální hudba začíná právě až v těchto letech postupně vcházet v obecnější známost,¹² a do jisté míry i vídeňské klasiky, zvláště pak Beethovena.

Z tohoto úhlu pohledu se mladý Antonín Dvořák jeví jako skladatel, který od samého počátku tvoří rozhodně „na úrovni doby“, tzn. vědomě ve svých dílech nastoluje obdobné kompoziční problémy jako výše zmínění autoři a řeší je svébytným, originálním způsobem. Někde dokonce předjímá řešení, jež u jiných autorů objevují spíš až v letech následujících.¹³ Zdá se také, že je třeba v této souvislosti znovu uvážít a vyzvednout i význam jeho studia na pražské varhanické škole - jakkoliv máme o průběhu tohoto jeho studia mizivě málo konkrétních dokladů v podobě školních úloh a cvičení.¹⁴ Literatura zatím zdůrazňuje a vcelku uspokojivě dokládá, jaké autory a díla Dvořák poznal resp. mohl poznat mimo vlastní studia.¹⁵ Nicméně přínos samotného dvouletého varhanického studia lze spatřovat a rozeznat také např. v absolvování výuky kontrapunktu, tzn. v ovládnutí „přísné věty“, pěstující smysl pro melodické vedení hlasů resp. pro „horizontální“ aspekt kompoziční struktury, stejně tak jako v pěstování varhanní improvizace, jež se možná promítá i do oné tendence k „nekonečnému“ variačnímu uspořádání resp. k „otevřené formě“ instrumentální věty.¹⁶

Obvyklý či tradiční obraz Dvořáka - tak jak jej známe i z populární literatury, zdůrazňující jednoduchost, naivitu, lidovost, spontánní muzikantství atd., je obrazem, který nese všechny znaky „mýtu“ - tzn. zvláštního, jakoby „šifrovaného“ způsobu výpovědi, vyjadřujícího spíše intuici či dojem, jež vycházejí z příslušné hudby - zpravidla jenom z malé části děl příslušného skladatele, a nikoliv historickou skutečnost, objektivní stav věci.¹⁷ V daném případě je nasnadě, že zmíněný „mýtický“ obraz zcela pomíjí právě raná díla, jež jsou hlavním předmětem našeho zájmu a jež ostatně - jak již bylo zmíněno - zůstávala po dlouhá léta veřejnosti neznáma. Je to obraz, který mohl být vytvořen teprve na dílech, jež následovala až po onom velkém slohovém obratu na počátku 70. let.

Přitom je zřejmé, že ono nápadné zjednodušení celé kompoziční struktury a zpřehlednění formy je opět - stejně jako reakce předchozích děl na aktuální dobové podněty - výsledkem a projevem vysokého stupně reflexe, uvědomělým a záměrným vnesením určitých postupů a formotvorných principů za účelem řešení závažného problému či dilematu, v němž se Dvořák v důsledku svého přístupu ocitá. Toto dilema je dokonce do jisté míry srovnatelné se situací, v jaké se nacházel na konci 40. let Liszt. U obou autorů se vlastně jedná - jakkoliv jde o tvůrčí zjevy diametrálně odlišné a navzájem nesrovnatelné - o překlenutí rozporu mezi výchozím sklonem k rapsodičnosti, uvolněností (u Liszta: „revolučností“) hudebních myšlenek event. princip formování a mezi požadavkem a potřebou formového řádu, zajišťujícího trvalou platnost a nadčasový nárok, uzavřenost a definitivnost hudebního díla.¹⁸ U obou autorů má pak výsledné řešení značně „neakademickou“ a neschematickou podobu. Toto zjištění může působit právě v případě Dvořákově velice překvapivě a neobvykle, je však skutečností, která

plyne z toho, že ve výsledném tvaru zůstává zachováno množství, ne-li maximum „vymoženost“ z onoho předchozího stádia. (Je to tedy opět, i z hlediska čistě kompozičně technického, řešení „na úrovni doby“ - pokud jsme vůbec schopni o této době a jejích podstatných tendencích a problémech smysluplně vypovídat.¹⁹

Výše zmíněný dvořákovský „mýtus“ postihuje ovšem, při vši mezerovitosti a neadekvátnosti, jednu podstatnou věc. Dvořákovo zralé řešení, k němuž autor dospěl poprvé na počátku 70. let, je samozřejmě v jistém smyslu návratem ke „klasickým jistotám“, daleko hlubším, než kdyby šlo o pouhou nápodobu starších vzorů - včetně toho, že moment kompoziční práce a rozumového kalkulu zůstává převážně skryt, navenek nepozorován - ale jak se zdá návratem bez trvalého stínu nostalgie či „hledání ztraceného ráje“. Je reflexí, ale bez matoucí komplikovanosti, nalomenosti a dvojznačnosti. Tímto nepřeslechnutelným směřováním k celistvosti, řádu a jistotě, jež prostupuje celé jeho zralé dílo, tematizuje Dvořák jeden z velikých a klíčových problémů své epochy, tzv. poslední třetiny resp. „konce“ století, a zároveň představuje - podle všeho dosti ojedinělo - protiváhu a výzvu všem jejím závažným a hlubokým destruktivním tendencím. Z tohoto hlediska ztrácí obvyklá protikladná označení či „nálepky“ hudebního pokroku a tradicionalismu konzervativismu - převzaté odjinud a vymezující domněle místo Dvořáka v evropském rámci - svůj hodnotící smysl. Viděno z této perspektivy, překračuje Dvořák výrazně úzké hranice své doby, svého prostředí i svého uměleckého oboru a stává se klíčovým kulturním fenoménem domácího i evropského významu.

POZNÁMKY

- 1 Jarmila Gabrielová, *Die Sonatenform in den frühen Werken von Antonín Dvořák*, Colloquium *Dvořák, Janáček and Their Time*, Brno 1985, s. 193-98. Dvořákova symfonie „Zlonické zvony“, referát na konferenci *Muzikologické dialogy* (Zlonice - Slaný 1987, nepubl.). Tektonické problémy v raných komorních dílech Antonína Dvořáka, referát na semináři *Dvořákova tektonika. Dvořák a Vídeň*, Praha 1987 (nepubl.). K povaze tematicko-motivické práce v Dvořákových raných komorních dílech, referát na semináři *Dvořákova melodie a rytmika. Dvořák a Anglie* (Praha 1988, nepubl.). Formotvorná úloha harmonie v Dvořákově smyčcovém kvartetu a moll op. 16, referát na semináři *Dvořákova akordika a harmonika. Dvořák a Německo* (Praha 1989, nepubl.). Raná komorní tvorba Antonína Dvořáka, *Hudební věda* 2, 1989, s. 142-62.
- 2 Táž., *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka*, odevzdáno do tisku v květnu 1990.
- 3 V závorkách jsou uváděna čísla Burghauserova tematického katalogu (Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematický katalog. Bibliografie, přehled života a díla*, Praha 1960).
- 4 Srov. Peter Gühlke, Zu Robert Schumanns „Rheinischer Symphonie“, *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1974, s. 123 nn.

- 5 Srov. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 6, Wiesbaden-Laaber 1980, kap. Das zweite Zeitalter der Symphonie.
- 6 Carl Dahlhaus, Brahms und Idee der Kammermusik, *Neue Zeitschrift für Musik* 14, 1973, s. 559-63.
- 7 Johannes Brahms se vlastně v celé své tvorbě smyčcovému kvartetu spíše vyhýbal. Srov. též Dahlhaus, viz pozn. 6.
- 8 Srov. Carl Dahlhaus, Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, ed. W. Arlt - E. Lichtenhahn - H. Oesch, Bern - München 1973, s. 840 nn.
- 9 Neboli, vycházíme-li z dějin hudby jakožto dějin kompozičního myšlení resp. kompozičních problémů (Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977) oproti představě dějin hudby jakožto vývoje a proměn „materiálu“ (Th. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, 1949, aj.). „Stav materiálu“ v Adornově chápání je objektivní danost, téměř přírodní zákonitost.
- 10 Srov. Carl Dahlhaus, viz pozn. 5, kap. Die symphonische Dichtung. Týž, Liszt, Schönberg und die große Form, *Die Musikforschung* 41, 1988, s. 202-13.
- 11 Carl Dahlhaus, viz pozn. 5, kap. Die Symphonie nach Beethoven.
- 12 Např. Schubertova symfonie č. 7 C dur Velká (D 944) byla provedena poprvé r. 1839, symfonie č. 8 h moll Nedokončená (D 759) teprve r. 1865, tzn. v témže roce, kdy Dvořák komponuje své první dvě symfonie.
- 13 Srov. „brucknerovské“ rysy v Dvořákově 1. symfonii, o nichž je řeč v připravované publikaci, viz pozn. 1 a 2.
- 14 O programu studia na varhanické škole v Praze a o Dvořákových kompozičních úlohách pojednává zejména Jan M. Květ (*Mládí Antonína Dvořáka*, Praha 1943, s. 72 nn.), Otakar Šourek (*Život a dílo Antonína Dvořáka*, sv. 1, Praha 1954, s. 28 nn.) a Miroslav K. Černý (*Dvořákova cesta k realismu. Příspěvek k historické a estetické problematice rané fáze Dvořákovy tvorby*, nepublikovaná disertace FFUK, Praha b.r., s. 155 n.).
- 15 Klasickou hudební literaturu poznával Dvořák v této době patrně hlavně prostřednictvím knihovny Karla Bendla a snad i Josefa Leopolda Zvonaře. Srov. M. K. Černý, *Dvořákova cesta k realismu*, viz. pozn. 14, s. 235 nn.
- 16 Srov. zejména smyčcové kvartety A dur op. 2 (B 8), D dur (B 18), B dur (B 17), pomalou část smyčcového kvartetu e moll (B 19) aj. Zjištění, že Dvořák pravděpodobně nebyl nijak skvělým improvizátorem (srov. M. K. Černý, viz pozn. 14, s. 742 nn.) není ve skutečnosti s tímto naším náhledem v rozporu.
- 17 Srov. Carl Dahlhaus, viz pozn. 5, kap. Beethoven. Mythos und Geschichte.

18 Srov. Carl Dalhhaus, viz pozn. 5, kap. Die symphonische Dichtung ad. U obou autorů je též nápadná tendence k neustálému přepracovávání starších děl.

19 Srov. Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974 (úvod).