

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Hudební věda

Disertační práce

Klavírní koncert g moll, op. 33, Antonína Dvořáka –

raná a konečná verze

Kritická edice notového textu // Studie ke vzniku, vydání a provozování díla

Piano Concerto in G Minor, op. 33, by Antonín Dvořák –

Early and Final Version

Critical Edition of the Score // Study about the Origin, the First Printing and the Performance Practice

Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

školitelka

2016

Ludmila Šmídová

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 22. 3. 2016

Ludmila Šmídová

Obsah

I. svazek

Studie ke vzniku, vydání a provozování díla

Klavírní koncert – ke vzniku a recepci	13
Klavírní koncert Antonína Dvořáka z pohledu editora	74
Seznam literatury a vydaných pramenů.....	112

II. svazek

Antonín Dvořák – Koncert pro klavír a orchestr – Manuskript kritické edice

Předmluva	I
Notový text	1
Kritická zpráva.....	167
Seznam obrázků / List of Figures.....	222

III. svazek

Antonín Dvořák – Koncert pro klavír a orchestr – Podoba z let 1878/9 – Manuskript kritické edice – Supplementum

Předmluva	I
Notový text	1
Kritická zpráva.....	189
Seznam obrázků / List of Figures.....	211

Abstrakt

Práce je věnována Koncertu pro klavír Antonína Dvořáka z roku 1876, výjimečnému dílu jak v české hudební tvorbě 19. století, tak v evropském kontextu, jež bylo po velmi dlouhou dobu zatracováno pro svůj klavírní part.

Disertace shrnuje veškeré dosavadní poznatky v oblasti historie vzniku a recepce Dvořákova Klavírního koncertu. Ty dále na základě dobových písemných pramenů (korespondence a dobového tisku, mnohdy dosud neznámých) prověřuje, opravuje zkreslené a mylné informace a doplňuje o nová zjištění (týkající se provedení, interpretů, úprav). Díky nim předkládá nový pohled na historii recepce této kompozice od vzniku až do začátku našeho století.

Jako první detailně zkoumá i všechny notové prameny a vyhodnocuje vztahy mezi nimi (autograf s revizemi mezi lety 1876–1883, opis, který si pořídil Leoš Janáček v letech 1878/9 a materiály prvního tisku J. Hainauera z roku 1883). Kriticky se staví k vydání z roku 1956 Společnosti Antonína Dvořáka v Praze a ve svazcích II a III disertace předkládá editorské manuskripty nové kritické edice – a to jak definitivní verze z roku 1883, tak i nedávno objevené, dosud nepublikované rané verze díla z roku 1878/9. Kritická edice představuje Dvořákovo dílo poprvé od prvního vydání v roce 1883 v nezkrácené podobě a zveřejněním rané verze umožní další zkoumání Dvořákova procesu komponování.

Abstract

The dissertation is focused on the Concerto for Piano by Antonín Dvořák from 1876 – an outstanding composition not only in the Czech milieu but in all the European context as well – , which was a very long time condemned for its „unsuitable“ piano part.

The thesis summarizes all existing knowledge of the history of the origins and reception of the Dvořák's Piano Concerto, which is further verified on the basis of written contemporary sources (Dvořák's correspondence and contemporary press, sometimes yet unknown). Distorted and false pieces of information are corrected and supplemented with new findings (relating to the performances, interpreters, arrangements). Thanks to them, the author presents a new sight of the history of the reception of this composition from inception until the beginning of present century.

For the first time all musical sources are examined in detail and relations between them studied (autograph with revisions between years 1876–1883, a copy of the score, which Leoš Janáček let made in 1878/9 and materials of the first printing J. Hainauer from 1883). Then author draws attention to shortcomings in the edition published in 1956 (Antonín Dvořák Society, Prague) and in volumes II and III of the dissertation presents editorial manuscripts of the new critical edition – both definitive version of 1883, and the recently discovered, yet unpublished early version from 1878/9 of the Piano concerto. This Critical Edition of the Dvořák's work represents for the first time after the first publishing in 1883 an undistorted form of the work and makes the early version accessible, that allows to researchers further examination of the compositional process of Antonín Dvořák.

Klíčová slova: Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Klavírní koncert, edice, noty, raná verze, prameny, artikulace, interpreti, Ella Modřická, provedení, úprava, Vilém Kurz, Václav Talich, Svjatoslav Richter, Otakar Šourek

Keywords: Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Piano concerto, edition, sheet music, early version, sources, articulation, performers, Ella Modritzky, performance, arrangement, Vilém Kurz, Václav Talich, Sviatoslav Richter, Otakar Šourek

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Hudební věda

Disertační práce

Klavírní koncert g moll, op. 33, Antonína Dvořáka –

raná a konečná verze

I. svazek

Studie ke vzniku, vydání a provozování díla

Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

školitelka

2016

Ludmila Šmídová

OBSAH

ÚVODEM	5
„Neklavírní“ klavírní koncert? (Stav bádání)	8
1 DVOŘÁKŮV KLAVÍRNÍ KONCERT – KE VZNIKU A RECEPCI	13
1.1 „... zvláštní svou zvonivou barvitostí“, leta 1876–1882	13
1.1.1 Doba komponování	13
1.1.2 První provedení – Karel ze Slavkovských	16
1.1.3 Čekání	20
1.2 „V novém rouše“, leta 1883–1904	23
1.2.1 Revize na přelomu 1882/1883, vydání nakladatelem Hainauerem	23
1.2.2 První provedení – Oscar Beringer	26
1.2.3 První české provedení – Ella Modřická	29
1.2.4 Skladatel za dirigentským pultem	31
1.2.4.1 Berlín 1884	31
1.2.4.2 Londýn 1885	32
1.2.5 Další provedení	35
1.2.5.1 V Čechách	35
1.2.5.2 V Anglii – Charles Hallé	36
1.2.5.3 V USA – Benjamin Whelpley	37
1.3 „V zájmu tohoto díla a jeho dalšího šíření“ – 20. století	39
1.3.1 První provedení po roce 1904	39
1.3.2 Revize Viléma Kurze a Václava Talicha v roce 1919	42
1.3.2.1 Podněty vzniku Kurzovy úpravy sólového partu a její povaha	42
1.3.2.2 Provádění Koncertu mezi lety 1919 a 1956	47
1.3.2.3 Úpravy V. Talicha v orchestru	50
1.3.3 Publikování úpravy V. Kurze v roce 1956 a vliv otištění na recepci	59
EXKURZ: TŘI PODOBY DVOŘÁKOVA KONCERTU	64
2 KLAVÍRNÍ KONCERT ANTONÍNA DVOŘÁKA Z POHLEDU EDITORA	74
2.1.1 Proč kritická edice?	74
2.2 Pramenná situace Dvořákova Klavírního koncertu	78
2.2.1 Prameny	78

2.3	Dokumentace k vyhodnocení pramenů, ediční problematika díla	79
2.3.1	K vyhodnocení autografu (A) a prvního tisku (P)	79
2.3.2	K vyhodnocení autografu, prvního tisku partitury a sólového partu	81
2.3.3	K vyhodnocení autografu (A) a Janáčkovy opisy (C)	86
2.4	Přednesové a artikulační značky v pramenech Klavírního koncertu	90
2.4.1	Proměny artikulace mezi lety 1876 a 1883	92
2.4.2	Staccato tečka versus vertikální čárka (klínek)	96
2.5	Vydání z roku 1956	102
	ZÁVĚR.....	106
	DVOŘÁKŮV KLAVÍRNÍ KONCERT – CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED DO ROKU 1904	108
	SOUPIS DOCHOVANÉ KORESPONDENCE.....	110
	SEZNAM LITERATURY A VYDANÝCH PRAMENŮ	112
	ZKRATKY A SYMBOLY	116

ÚVODEM

Svou disertační prací navazuji na svou dosavadní výzkumnou činnost. Klavírním koncertem g moll z roku 1876, který byl velmi často neprávem zavrhován pro povahu sólového partu, a který stál velmi dlouhou dobu stranou vážného zájmu badatelů, jsem se zabývala již ve své diplomové práci.¹ Ta byla věnována především kompoziční problematice tohoto díla. Analýza vnitřní struktury skladby ukázala, že jde o ojedinělý klavírní koncert 19. století českého autora, jež lze srovnávat s nejvýznamnějšími evropskými díly tohoto druhu.²

Jako členka dvořákovské skupiny pracující v první fázi příprav pro Nové souborné vydání děl Antonína Dvořáka³ jsem zároveň vyhotovovala interní soupis pramenů k tomuto Klavírnímu koncertu, a kromě jejich soustředování jsem měla možnost prameny detailně studovat. „Objev“ opisu partitury Dvořákova Klavírního koncertu, jenž byt' řádně zkatologizován ve sbírkách Hudebního oddělení Moravského zemského muzea v Brně zcela unikl odborné muzikologické pozornosti, mi umožnil studovat v celistvosti dosud neznámou podobu rané verze díla (z roku 1878/9).⁴ Cílem této disertační práce je částečné splacení dluhu tomuto výjimečnému hudebnímu dílu a to v podobě předložení kompletních manuskriptů kritického notového textu obou dnes známých verzí (včetně předmluvy a kritické zprávy). Publikována byla dosud pouze definitivní podoba – poprvé roku 1883 a po skladatelově úmrtí v 50. letech minulého století v rámci souborného vydání. Podoba této edice z 50. let však neodpovídá hodnotě díla – naopak ji, nechtěně, snižuje (viz kapitoly 1.3.3 a 2.5). Dalším cílem disertace je propojit – resp. poukázat na – všechny nové výsledky výzkumu týkající se tohoto díla (viz Cividini,

¹ Šmídová Ludmila: *Antonín Dvořák: Klavírní koncert g moll, op. 33 (63)*, diplomová práce FFUK Praha, září 2003.

² Viz mou diplomovou práci v poznámce výše a rovněž ještě detailnější analýzu I. Cividiniho, publikovanou o čtyři roky později: *Die Solokonzerte von Antonin Dvorak, eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven*, Schneider, Tutzing 2007, oddíl III. Experimentelle Orthodoxie: Das Klavierkonzert in g moll op. 33, s. 117–207.

³ O projektu viz Gabrielová Jarmila: *Ediční zásady Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka*, in: *Hudební věda* 2003, roč. 40, č. 2-3, s. 247–263.

⁴ K rané verzi viz mé studie *Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu*, in: *Hudební věda* 2003, roč. 40, č. 2-3, s. 191-210; *Zur Gestaltung des Soloparts in Dvořáks Klavierkonzert g moll op. 33*, in *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904), Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception*, Proceedings of the International Musicological Conference, Prague, September 8–11, 2004, Praha 2007, s. 144–159.

Vejvodová v následující kapitole) a doplnit o dosud neznámá fakta (mj. údaje o interpretech a dosud nevidovaných provedeních).

Disertační práce je rozdělena do tří svazků, z nichž druhý a třetí jsou zmíněnými manuskripty edic definitivní verze (z roku 1883) a rané verze (z let 1878/9).

První svazek je rozdělen do dvou dílů, z nichž první je věnován okolnostem vzniku, vydání a recepci v chronologickém sledu. Je členěn do tří velkých částí týkajících se rané podoby díla (do roku 1882), revidované podoby za života skladatele (do roku 1904) a recepce po smrti skladatele. Některé části prvního dílu byly zároveň využity v předmluvách ke kritickým edicím svazků II a III této disertace.

Druhý díl prvního svazku disertace je věnován ediční problematice díla. Obsahuje především dokumentaci k vyhodnocení pramenů pro edice svazků II a III této disertace – pro porozumění této části je nutné předchozí seznámení s popisem pramenů v kritických zprávách edic (obsažených ve svazcích II a III disertace) a následně s jejich vyhodnocením a posouzením (disertace sv. II a III, Kritická zpráva). Tým díl obsahuje i kapitolu týkající se artikulace v notovém zápisu pramenů Koncertu (včetně mnohdy živě diskutované problematiky staccato tečky a vertikální čárky) a kapitolu zabývající se již zmíněnou edicí z 50. let minulého století.

Omlouvám se za nedostatky v grafické úpravě způsobené neúplnou kompatibilitou notových znaků se znaky běžného textu (projevujících se odskakujícími řádky).

Upozorňuji rovněž na to, že předmluva a první část kritické zprávy editorských manuskriptů (tj. ve svazcích II a III disertace) byly psány v českém jazyce, ale počítáno je s překlady, jež budou pořízeny při přípravě tisku. Druhá část kritické zprávy (jednotlivé poznámky / Individual Comments) je již nyní v anglickém jazyce, protože nebude publikována česky, ale pouze v angličtině.

Překlady do češtiny u cizojazyčných citací jsou uváděny v Předmluvách edic (disertace sv. II a III; originál je prozatím uváděn v poznámkách dole na straně, avšak bude posléze obsažen v anglicko- a německojazyčné podobě předmluvy) a jim odpovídajících částech svazku I disertace. Pokud je uvedeno vydání, v němž je text přeložen (např. *AD-CorrespDoc*), čerpá text disertace překlad z této edice (není-li uvedeno jinak). Pokud edice uvedena není, autorkou překladu citátu je autorka disertace.

Notový text předložených manuskriptů kritických edic (svazek II a III disertace) je ve fázi první korektury – obsahuje řadu rukopisných, či jiných dodatečných vpisů (vzhledem k nejasné situaci s nakladatelem, bude notový text zřejmě znovu vysázen a vydán jinde). V textu Individual Comments jsou používány zástupné znaky pro crescendo a decrescendo vidlice: /<<</>>>/.

Díky za cenné rady patří především prof. Jarmile Gabrielové a týmu pracovníků NDE (New Dvořák Edition, viz <http://imus.cz/index.php/cs/nde>). Práce se mohla uskutečnit jen díky vstřícnosti mnoha institucí, v nichž jsou uloženy prameny – jedná se především o Muzeum Antonína Dvořáka – České muzeum hudby, Hudební oddělení Moravského zemského muzea v Brně a Českou filharmonii. Za pomoc při pátrání po dobových provozovacích materiálech, programech koncertů atp. patří dík řadě dalších knihoven a archivů. Jejich jména jsou uvedena přímo v textu jednotlivých kapitol a rovněž v předmluvě svazku II této disertace.

„Neklavírní“ klavírní koncert? (Stav bádání)

Koncert pro klavír g moll, op. 33 (B 63), Antonína Dvořáka byl po velmi dlouhou dobu (cca 120 let), podobně jako většina dalších Dvořákových skladeb, pojednáván okrajově nebo zlomkovitě, a to až v nepřehledném množství prací jiného zaměření (např. v dvořákovských biografiích⁵ nebo přehledech repertoáru⁶). Byl však, počínaje dobou vydání v roce 1883, předmětem velmi smělých, a protikladných soudů.

Názory, jejichž jádro obsahovaly již komentáře premiéry definitivní verze v Londýně,⁷ se lišily jak v pohledu na celkovou výstavbu díla, tak v pohledu na roli a utváření sólového partu. V některých názorových liniích byl Dvořákův koncert odsuzován již pro koncepci výstavby celku a její realizaci (třívětost a sonátová forma I. věty byly spatřovány jako "konzervativní" rysy z pohledů orientujících se na symfonickou báseň)⁸, jindy byly kritizovány jak některé kompoziční aspekty celku, tak sólový part.⁹ Podle mínění, zcela převládajících v první polovině dvacátého století, je Dvořákův koncert dílem stavebně zdařilým a pro své symfonické pojetí umělecky hodnotným, ale trpí díky nevhodně psanému sólovému partu.¹⁰ Zpočátku spíše menšina autorů zcela chápala Dvořákovu

⁵ O Antonínu Dvořákově bylo sepsáno velké množství popularizačních biografií např. od těchto autorů: Bartoše (1913), Hoffmeistera (1924), Bachtíka (1941), Holzknechta (1955), Burghausera (1966), Berkovce (1969); a zahraničních autorů: Sirpa (1939), Robertsona (1945), Belzy (1949), Hetschka (1965) atd.

⁶ Např.: Schering Arnold: *Die Geschichte des Instrumental-Konzerts bis auf die Gegenwart*, 1905; Engel Hans: *Das instrumentalkonzert*, 1932; Layton Robert: *Dvořák Symphonies and Concertos*, 1978; Očadlík Mirko: *Svět orchestru*, II, 1953; Roeder Thomas: *A History of the concerto*, 1994 (dále Roeder) atd.

⁷ Viz s. 26ff této disertace.

⁸ Např. Naubert A.: *Neuerschienenene Tonwerke*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 20. 3. s. 129–130 a 27. 3. 1885, s. 141–143. Autor charakterizuje skladatelův kompoziční postup jako zcela mechanický: uvedení tématu, rozpracování jeho půlky, čtvrtky atd. Postrádá vyvíjení tématu v něco nového a provádění. Přiznává dílu pouze zdařilou a účinnou instrumentaci a místy zajímavou harmonii a modulaci. Skladbou se zabýval velmi povrchně, k utváření Koncertu pro klavír A. Dvořáka srovnej Cividini Jacopo: *Die Solokonzerte von Antonin Dvorak, eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven*, Schneider, Tutzing 2007, oddíl III. Experimentelle Orthodoxie: Das Klavierkonzert in g moll op. 33, s. 117–207 (dále Cividini).

⁹ Srovnej např.: Cohen Harriet: *The piano compositions*, in Antonin Dvorak. His Achievement, vyd. Victor Fischl, London 1942 (dále jen Cohen) s. 128: „[...] concerto has never had recognition to which it is entitled because of the unsuitability of most of the piano writing, and perhaps the weakness in the working out of the development sections“; Clapham John: heslo *Antonín Dvořák* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vyd. Stanley Sadie, V, 1980, s. 778: „*The Piano Concerto g minor* [...] has a number of attractive features but is not very successful either as a virtuoso composition for the instrument or as a work of art“; Roeder, s. 277: “[...] the concerto [...] lacks the imaginative spirit that so characteristically fills the composer’s works.“

¹⁰ Viz především Šourek ve všech vydáních monografie *Život a dílo Antonína Dvořáka*, I. díl (Praha 1916, 1922, 1954), viz dále tuto kapitolu. Dále např. Karel Hoffmeister: *Klavír. O nástroji a hráči, o klavírní hře, pedagogice a literatuře*, Praha, 2. vyd., 1939.

symfonickou koncepci díla a nahlížela jak utváření celku, tak sólový part kladně.¹¹ I tak nezastírali, že je sólový part enormně technicky náročný a je příčinou málo častého uvádění díla.

Základní Dvořákovskou literaturou v mnoha ohledech dodnes zůstává čtyřsvazková monografie Otakara Šouřka¹² a i co se týče Dvořákova Klavírního koncertu, jsou v ní naznačeny čtyři hlavní oblasti zájmu další literatury o tomto díle. První oblast týká okolností vzniku díla, prvního provedení a prvního vydání. Druhá je zaměřena na formu/vnější obrysy díla – Šouřkova práce obsahuje stručný popis s notovými ukázkami témat, podobný rozborům koncertních průvodců. Třetí oblast naráží na roli klavíru a orchestru v utváření celku – na problematiku „symfonické koncepce“ Koncertu, kdy se klavír spolu s orchestrem „zúčastňuje organické výstavby motivické i větné“.¹³ V tomto ohledu spatřuje Šourek uměleckou hodnotu díla a zmiňuje příbuznost s Brahmssem. Poslední oblast se týká pojetí klavírního partu (viz dále kapitolu 1.3.2.1).

Výtky vůči klavírnímu partu zněly nejčastěji obecně: „[...] klavírní stylisace není nijak šťastná či výhodná; Karlu Slavkovskému, jemuž je koncert věnován, mnoho příležitosti uplatniti virtuositu neposkytla tato trochu chladná symfonie s obligátním klavírním hlasem“.¹⁴ Zcela konkrétní výtku, jež se pak opakovala velmi často, uvedl Otakar Šourek: klavírní part, který charakterizuje jako „nevděčný“ pro interprety, podle něj zaniká v orchestrálním zvuku.¹⁵ Důvod slabin klavírního partu byl většinou spatřován v tom, že Dvořák nebyl klavíristou-virtuózem a nebyl dle těchto soudů ani zkušeným klavírním skladatelem. Vítána tak byla úprava sólového partu, již roku 1919 vypracoval významný

¹¹ Sirp Hermann: *Anton Dvorak*, Potsdam 1939, s. 52–53: „Das Klavierkonzert ist nur wenig gespielt worden, und als Begründung wird dafür zumeist die „Undankbarkeit“ des Klavierpartes angeführt. Dieser Vorwurf ist aber nicht berechtigt. Es ist allerdings trotz der schwierigen Spielbarkeit kein brillantes Virtuosenkonzert, obwohl Dvorak in der Satztechnik sich oft außer Beethoven Liszt als Vorbild genommen hat, sondern ist symphonisch gedacht, Orchester und Soloinstrument sind an der Gestaltung des Ganzen in Gleicher Weise beteiligt. Der äußere „Effekt“ tritt zurück, der musikalische Gehalt dieses Konzertes würde jedoch eine häufigere Aufführung durchaus rechtfertigen und auch lohnen.“

¹² Šourek Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*, díl I, Praha, 1. vyd 1916 (Šourek I¹), 2. vydání 1922 (Šourek I²), 3. vyd 1954 (Šourek I³).

¹³ Šourek I³, 287.

¹⁴ Hoffmeister Karel: *Antonín Dvořák*, Praha 1924, s. 27.

¹⁵ Šourek I¹, s. 168. Viz kapitolu 1.3.2.1.

klavírní pedagog Vilém Kurz.¹⁶ „Kurz přizpůsobil klavírní stylisaci povaze nástroje, dodal jí lesku a výraznosti a učinil ji snáze hratelnou“.¹⁷

Roku 1941 uvedla H. Cohen své výhrady, týkající se technické stránky Dvořákova sólového partu, jež poté přebírala další anglicky psaná literatura.¹⁸ Většina sólového partu je dle ní složena pro klavír nevhodně. Nejen, že jsou některé technické pasáže nepodařené, téměř všude jsou navíc psány tytéž pro pravou a levou ruku. Důsledkem jsou momenty, které děsí svou obtížností. Toto zdvojování má podle ní rovněž mimořádně těžkopádný účinek a často způsobuje, že je nepřetržitě využíván týž prostor klaviatury, což se ukazuje jako velmi unavující pro posluchače. Poněkud v rozporu s tím pak píše, že si Dvořák zřejmě uvědomoval nepřilíš šťastný příklad J. Brahmsa, jenž „sloním“ způsobem používal všechny klávesy, a omezil se naopak na velmi malou část klaviatury.¹⁹

Protikladná názorová linie se výrazněji formovala od druhé poloviny minulého století, především jako odmítavá reakce na výše uvedené negativní názory („nevirtuózní“, „neefektní“, „nevděčný“, „nepianisticky“ psaný klavírní part, „zanikající ve zvuku orchestru“) a Kurzovu úpravu. Zdůrazňována byla naopak velká hodnota díla, symfoničnost a svébytnost pojetí klavírního partu, jenž ve spojení s orchestrem vytváří jedinečnou zvukovou kvalitu.²⁰ Úprava Viléma Kurze byla vnímána jako „doplnění skladatelova znění o prvky běžné romantické virtuozity chopinovsko-lisztovskeho typu“.²¹ Klavírista Radoslav Kvapil v skladatelově sólovém hlasu Klavírního koncertu našel

¹⁶ Viz kapitolu 1.3.2.

¹⁷ Böhmová-Zahradníčková Zdeňka: *Vilém Kurz. Život, práce, metodika*, Praha 1954, s. 63.

¹⁸ Clapham John: *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*. London 1966, s. 97.

¹⁹ „[...] this concerto has never had the recognition to which it is entitled, because of the unsuitability of the most of the piano writing [...]. Not only are some passages ungainly, but the composer almost continuously throughout the work wrote the same passages for the left and right hand. [...] there are moments of appalling difficulty [...]. This doubling of technical passages has also an extraordinarily laborious effect, and it often means that a large part of the keyboard is being used continuously, thereby proving very fatiguing to the listener. [...] I have always been rather disconcerted by the “elephantin” way in which Brahms has spawled all over the keys in his piano works [...], and it may have been this sometimes sorry example of piano writing by his friend that made Dvorak often constrict himself to a very much smaller portion of the keyboard.” Cohen, s. 129.

²⁰ Srovnej např.: Holzkmehnt Václav: *Dvořákovy koncerty ke skladatelovu výročí*, in *Hudební rozhledy*, 17. číslo, 1961, s. 743 nebo Čubr Antonín: *Malý průvodce dílem Antonína Dvořáka*, Praha 1986, s. 45: „Překrásný klavírní koncert, dílo dlouho neprávem opomíjené, i když je vlastně prvním velkým koncertem české klavírní literatury [...]. Přináší bohatství hudby svěží melodické invence, zpracované se svrchovaným kompozičním mistrovstvím. [...] V nástrojové sazbě sólového partu uplatňuje skladatel svůj svébytný názor na využití klavíru [...] Spojením [...] s orchestrální partituroou dosahuje neobyčejné zvukové krásy [...]“.

²¹ Čubr, s. 45.

postupy, jakými byl klavír jako nástroj využíván až ve 20. století²² a zřejmě jako první kritizoval konkrétní aspekty Kurzovy revize.²³

Oběma protikladným názorovým liniím byla po celé 20. století společná absence dostatečné (nebo vůbec nějaké) argumentace. Nebyla důkladně zkoumána vnitřní struktura díla – nebyla věnována náležitá pozornost kompozičnímu řešení skladby ani tematicko-motivickému materiálu. Rovněž nebyl důkladně a nepředpojatě studován vztah orchestru a sólového partu ani pojetí sólového partu.

Na počátku našeho století však došlo k zásadnímu obratu v bádání o Dvořákově Koncertu pro klavír, a to díky několika záslužným počínům.

- Roku 2003 došlo díky široce založené heuristice přípravné fáze Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka k nalezení dosud nereflektovaného pramene, Janáčkova opisu autografu, a tím k objevení rané verze díla.²⁴
- Roku 2004 bylo z iniciativy maďarského klavíristy Andráse Schiffa, interpreta a propagátora Dvořákovy Koncertu (s originálním, Dvořákovým sólovým partem), vydáno faksimile Dvořákovy autografu.²⁵
- V roce 2007 byla publikována badatelsky závažná práce I. Cividiniho, věnovaná důkladnému zkoumání struktury díla. Srovnáním s dalšími evropskými díly a detailní analýzou kompozice z mnoha úhlů pohledu autor doložil, že se jedná o dílo nejvyšších kompozičních kvalit, a že svým kompozičním řešením patří k neoriginálnějším sólovým koncertům v 19. století. I. Cividini podrobil zkoumání i sólový part a zcela vyvrátil domněnky

²² Kvapil Radoslav: *Das Klavierwerk von Antonín Dvořák und Leoš Janáček vom Gesichtspunkt des Instrumentalisten*, in *Colloquium Dvořák, Janáček and their Time*, ed. Pečman Rudolf, Brno 1985 s. 211.

²³ Kvapil Radoslav: *Rehabilitace Dvořáka*, in *Hudební rozhledy* 1966, s. 424–426.

²⁴ Šmídová Ludmila: *Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu*, in: *Hudební věda*, roč. 40, Praha 2003, č. 2–3, s. 192–193; Šmídová Ludmila: *Zur Gestaltung des Soloparts in Dvořáks Klavierkonzert g moll op. 33*, in *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904), Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception*, Proceedings of the International Musicological Conference, Prague, September 8–11, 2004, Praha 2007, s. 144–159.

²⁵ *Antonín Dvořák: Klavierkonzert g-moll Opus 33*, herausgegeben von András Schiff und dem Nationalmuseum, Facsimile ed. 2004, München. Předmluva Jarmila Tauerová a Jan Dehner. Předmluvě, především části věnované popisu pramene, byla bohužel věnována malá pozornost – obsahuje mnohé nepřesnosti (setkáme se zde s čísly taktů, které neodpovídají udávanému popisu a se zásadními nedostatky v citacích z použité literatury, viz s. 27–28).

o nezkušenosti a neobratnosti skladatele, ale naopak poukázal na nové zvukové kvality partu a naplnění konkrétního skladatelova cíle ve stavbě celku.²⁶

- V roce 2013 byla publikována i první studie věnovaná recepci Dvořákova Koncertu po jeho smrti.²⁷

Určitým problémem těchto badatelských počínů je jejich nepropojenost – ve všech oblastech Dvořákova koncertu, jimž se primárně nevěnují, se vyskytují některé zkreslené, ne-li přímo chybné informace (viz následující kapitoly této práce).

²⁶ Cividini Iacopo: *Die Solokonzerte von Antonin Dvorak, eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven*, Schneider, Tutzing 2007, oddíl III. Experimentelle Orthodoxie: Das Klavierkonzert in g moll op. 33, s. 117–207 (dále Cividini).

²⁷ Vejvodová Veronika: *Kurzova verze Klavírního koncertu g moll, op. 33 Antonína Dvořáka*, in: *Opus musicum*, 2013, roč. 45, č. 6, s. 45–64 (Vejvodová).

1 DVOŘÁKŮV KLAVÍRNÍ KONCERT – KE VZNIKU A RECEPCI

1.1 „... ZVLÁŠTNÍ SVOU ZVONIVOU BARVITOSTÍ“, LETA 1876–1882

1.1.1 Doba komponování

Koncert pro klavír Antonína Dvořáka (1841–1904) pochází z léta roku 1876 – z doby, kdy ještě Dvořák nebyl v Evropě známým skladatelem.²⁸ V Praze se jeho díla prováděla počínaje rokem 1871 a prvního zjevného úspěchu se zde dočkal v roce 1873, kdy na koncertě Hlaholu 9. března zazněl jeho *Hymnus z básně Dědicové Bílé Hory* (B 27). Z jeho skladeb před započítáním prací na Klavírním koncertu zatím nevyšlo téměř nic tiskem.²⁹

Tvorba tehdy pětatřicetiletého skladatele však byla bohatá. Věnoval se mnoha rozličným kompozičním oblastem – složil pět symfonií, čtyři opery (operu *Král a Uhlíř* ve dvou zcela odlišných verzích), tři duchovní vokálně instrumentální skladby a celou řadu komorních skladeb a písní. V roce 1865 složil i svůj první koncert – *Koncert A dur pro violoncello* (B 10), s průvodem klavíru, komponovaný pro kolegu v orchestru Ludevíta Peera. Jedná se o dílo o třech propojených větách attacca, stmelené návratem tématu první věty v závěrečné větě, komponované s experimentátorským zápalem charakteristickým pro toto období Dvořákovy tvorby.³⁰

Klavír skladatel používal velmi často, a to jako provázející nástroj v písních a jako partnera v komorní hudbě. Velmi málo skladeb však zkomponoval pro sólový klavír – kromě zcela raných dílek (B 1,3) jsou to dvojí výběr z opery *Král a uhlíř* (B 22, 43) z let 1871/3 a 1874/5, *Dva menuety* (B 58) z února 1876 a některé *Silhouetty* (B 32).

Leta 1873–1874, předcházející vzniku Klavírního koncertu, byla pro skladatele přelomovým obdobím – tehdy přehodnocoval svou dosavadní tvorbu a znovu intenzivně hledal svůj kompoziční styl. Po stažení opery *Král a uhlíř* z programu Prozatímního divadla

²⁸ Pokud není uvedeno jinak, opírají se údaje v této kapitole o Burghauser Jarmil: *Antonín Dvořák. Thematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla / Thematisches Verzeichnis. Bibliographie. Übersicht des Lebens und des Werkes / Thematic Catalogue. Bibliography. Survey of Life and Work*, 2. vyd., Praha 1996 (dále *Burghauser-Cat*).

²⁹ Praha, nakladatelství Em. Starý: Motivy z opery *Král a uhlíř* (B 22), Písně z rukopisu královédvorského (B 30), smyčcový kvartet a moll (B 45), nakladatelství Em. Wetzler: Směs z opery *Král a Uhlíř* (B43).

³⁰ Dvořák zde neuplatnil concertantní princip – dialog sóla a tutti (v tomto případě klavíru) – tak, jako ve svých pozdějších koncertech; sólový nástroj hraje po celou skladbu téměř bez odmlk.

roku 1873, po té co se při zkouškách pod vedením Bedřicha Smetany ukázala jako příliš náročná pro interprety, tak i pro budoucí posluchače, podrobil celé své dosavadní dílo velmi přísné kritice a počal se postupně od novátorství podle novoněmeckých vzorů přiklánět ke stylu snáze přístupnému posluchačům. V oblasti instrumentální tvorby to znamenalo zkrácení rozměru skladby a zpřehlednění formy, čitelnější harmonický průběh a užívání diferencovanější instrumentace. Podstatným inspiračním zdrojem, který se začal dostávat do popředí, byla lidová píseň.³¹

Doba vzniku Klavírního koncertu, rok 1876, patří k obdobím, z nichž se dochovalo málo relevantních písemností (kupř. Dvořákova korespondence či oznámení v tisku). Okolnosti vzniku skladeb, jež Dvořák tehdy komponoval, tak dokládají pouze data zapsaná v dochovaných notových autografech. Při pohledu na ostatní autorovu tvorbu této doby se ukazuje, že ji s Klavírním koncertem pojí jak konkrétní hudební motivy,³² tak společný charakterový rys: „[...] v dílo Dvořákovo zaléhá tu pojednou nápadný stesk, ba i smutek, jenž vrcholí posléze až i ve výraz hlubokého žalu a upřímných bolestí.“³³ Jedná se především o tři díla z počátku roku: *Trio g moll* op. 26 (B56) z ledna, *Smyčcový kvartet E dur* op. 80 (B57) z přelomu ledna a února, a *Stabat mater*, op. 58 (B71) ve verzi s klavírem, započaté 19. února a dokončené 7. května. Klavírnímu koncertu bezprostředně předcházely písně: dvě řady Moravských dvojzpěvů ze 17.–21. května (II. řada; B 60) a z 26. června – 13. července (III. řada; B 62); a datum 13. června nese jedna z *Večerních písní* (B 61).

V červenci 1876 Dvořák vážně uvažoval i o kompozici opery, jak vyplývá z jednoho ze tří známých dochovaných Dvořákových dopisů z tohoto roku, datovaného dnem 3. července.³⁴ Z dopisu je rovněž zřejmá Dvořákova finanční situace, v níž se nacházel – nemohl se plně věnovat kompozici, ale musel také vyučovat, a třetím rokem vykonával funkci varhaníka u sv. Vojtěcha v Praze. To i přesto, že již dvakrát získal státní stipendium ve výši 400 zlatých. Také v tomto roce 1876 Antonín Dvořák o stipendium žádal. Jeho

³¹ Viz Jarmila Gabrielová: *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka (studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl)*, Praha 1991.

³² Srovnej např. chromatický sestup v hlavním tématu první věty Koncertu se začátkem *Stabat mater*, op. 58 nebo pomalé vedlejší téma závěrečné věty Koncertu s vedlejším tématem závěrečné věty smyčcového kvintetu G dur, op. 77 (B 49).

³³ Šourek I³, s 261.

³⁴ Dopis Antonína Dvořáka z 3. 7. 1876 zaslaný zřejmě řediteli Prozatímního divadla. *AD-CorrespDoc* I, s. 124–125.

žádost, k níž přiložil *Trio g moll*, *Kvartet E dur*, *Stabat mater* z nejnovějších kompozic a *Symfonii F dur* (B 54) z předchozího roku, je datována 30. červencem 1876,³⁵ necelý měsíc před dokončením první věty Klavírního koncertu.

Datum, kdy Dvořák započal s kompozicí Klavírního koncertu, není doloženo. Je pravděpodobné, že nejméně od začátku srpna dílo skicoval, neboť obsáhlá první věta, čítající tehdy 575 taktů, byla dokončena v orchestrální partituře již 28. srpna. Ostatní věty pak následovaly velmi záhy: 6. září byla dokončena pomalá věta a 14. téhož měsíce věta závěrečná. Data Dvořák zapsal na koncích vět ve své rukopisné partituře, dnes jediném dochovaném autografním pramenu. Podněty ani okolnosti vzniku nejsou známy. Víme jen, že v době komponování koncertu skladatel neměl ještě doma vlastní klavír.³⁶ S ohledem na to, že prvním sólistou byl Karel ze Slavkovských, se v literatuře opakovaně, v různých formulacích, traduje, že „Dvořák psal svůj klavírní koncert pro význačného českého klavíristu Karla ze Slavkovských [...], který mu, skladateli ještě nepříliš proniklému, projevoval přátelskou reprodukční pozornost, a to jako hráč sólový i v souborech komorních.“³⁷ Toto tvrzení však nelze prokázat;³⁸ provedení Dvořákových kompozic Slavkovským do roku 1876 je doloženo pouze ve dvou případech.³⁹ Klavírního partu

³⁵ *AD-CorrespDoc IX*, s. 176–177. V interviu pro Londýnské *Sunday Times* z doby londýnského provedení v roce 1885 skladatel uvedl, že svůj Klavírní koncert spolu s Variacemi pro klavír a několika vokálními duety (Moravskými dvojzpěvy op. 29) přiložil k žádosti o udělení státního stipendia a zaslal do Vídně. Dochovaná žádost o stipendium z r. 1877 (ani z následujícího roku) nenasvědčuje tomu, že by k ní Klavírní koncert přiložil. Srovnej *Sunday Times*, 10. 5. 1885, s. 6; Milan Kuna: *Umělecká stipendia Antonína Dvořáka*, in *Hudební věda* 1992, roč. 29, č. 4, s. 293–315 a *AD-CorrespDoc IX*, s. 176–177, 197–198.

³⁶ K tomu se váže humorná vzpomínka K. Hoffmeistera: „*Na Rybníčku počal ohrožovati jeho domácí klid a práci klavír v sousedství. [...] Dvořák sám kdys na mou, trochu udivenou, otázku, proč se mu Žitná ulice [kam se Dvořákovi později přestěhovali] [...] tak zamlouvá, odpověděl s tajuplně chytráckým gestem: Ale – žádný klavír...! [...] Sám se ovšem k obávanému nástroji právě tou dobou [v bydlíšti Na Rybníčku] nějak nápadně často obracel. Napsalť nedlouho před svým přestěhováním jedno z nejzávažnějších svých klavírních děl, Variace z *As dur* a dokonce se pokusil o klavírní koncert svým op. 33. Zde hudební síla a tvůrčí moc mu zůstala sice věrna: ale klavír oplatil mistrovi jeho nepřátelství vzdorem [...].“ Hoffmeister Karel: *Antonín Dvořák*, Praha 1924, s. 27. Autor textu zde zastává převládající názor na Dvořákov Koncert v té době. Nepřímo však poukazuje i na souvislost mezi rušením klavírem a větším počtem kompozic pro klavír: mohlo vyrušování sousedů hrou na klavír částečně podnítit vznik Koncertu pro klavír?*

³⁷ O. Šourek v předmluvě ke kritickému vydání sólového hlasu s druhým klavírem (*ED-SAD*), Praha 1956, dále Cohen s. 89, Clapham s. 96. Opatrněji a korektněji se ale vyjadřoval O. Šourek dříve, např.: „*Na Slavkovského spoléhal a s jeho reprodukcí počítal patrně také Dvořák...*“ – Šourek, s. 287.

³⁸ Odlišná situace, kdy máme doložen Slavkovského podnět, ale chybí kompozice, je doložena u Slavkovského a Bedřicha Smetany – známe dopis z 6. 11. 1879 Karla Slavkovského Bedřichu Smetanovi, *Cz Pnm-Muzeum Bedřicha Smetany*, signatura: BS S 217/872, v němž pianista žádá B. Smetanu o napsání skladby pro klavír s orchestrem.

³⁹ Karel Slavkovský účinkoval při premiéře *Klavírního kvintetu A dur*, op. 5, B 28 v roce 1872 a o dva roky později provázel na klavír Martu Procházkovou v kytici z *Písní z Rukopisu královédvorského*, op. 7 (B 30). Slavkovského provedení Dvořákových sólových skladeb není do roku 1876 doloženo.

v Dvořákových komorních dílech se ale v této době ujímali další vynikající klavíristé, jako byl Josef Jiránek, Jindřich Káan nebo Kateřina Emingrová.

Na rozdíl od všech svých ostatních koncertů, včetně raného violoncellového s průvodem klavíru, jež Dvořák věnoval výkonným umělcům, kteří byli s jeho tvorbou spjati, zamýšlel svůj klavírní koncert věnovat nikoli interpretovi, ale kritikovi Eduardu Hanslickovi, členu poroty pro udělování státních stipendií ve Vídni. O tomto věnování vypovídají dokumenty z roku 1878, dva dopisy z února 1878⁴⁰ a zprávy v tisku komentující premiéru 24. března 1878.⁴¹ 5. února 1878 napsal Hanslick Dvořákovi, že věnování přijme milerád a s potěšením. O šest dní později však dodal, že mu Dvořák nemá zasílat rukopis díla, ale teprve až vytištěný exemplář. Nestihl by jej totiž pročíst a včas vrátit⁴² – zřejmě s ohledem na blížící se březnovou premiéru. Věnování díla Hanslickovi bylo uvedeno v ohlasech premiéry díla, později však, při dalších provedeních nebo v tištěném vydání, dedikace již zmíněna není.⁴³

1.1.2 První provedení – Karel ze Slavkovských

Sólový part Dvořákova Klavírního koncertu při premiéře přednesl výše zmíněný klavírista Karel Slavkovský,⁴⁴ který jen čtyři měsíce před premiérou Dvořákova Koncertu – 12. prosince 1877, přednesl sólový part koncertu d moll Johanna Brahmsa.⁴⁵ Dvořák,

⁴⁰ Hanslick Dvořákovi 5. 2. 1878, *AD CorrespDoc V*, s. 95, Dvořák Zelenému [únor 1878], *AD-CorrespDoc I*, s. 341–342, zde chybně datováno – I. 1883.

⁴¹ Např. *Politik* 27. 3. 1878, s. 5 nebo *Národní listy* 28. 3. 1878, s. 3.

⁴² Hanslick Dvořákovi 11. 2. 1878, *AD-CorrespDoc V*, s. 95.

⁴³ O věnování blíže Ludmila Šmídová: *Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu*, in: *Hudební věda*, roč. 40, Praha 2003, č. 2–3, s. 192–193.

⁴⁴ Někdy též Karel ze Slavkovských (nar. 1845, nikoli 1846 nebo 1847, jak se často objevuje na základě dobového tisku – např. *Dalibor* 1896, s. 121, nebo 1907, s. 153, *Humoristické listy* 15. 3. 1884, s. 84; viz matrika farního úřadu Běstvína 1800–1849, inv.č. 146 sign. 552, str. 72, www.vychodoceskearchivy.cz/zamrsk; zemř. 1919), proslulý pražský pianista a pedagog, který měl v Praze svůj hudební ústav. Od roku 1870 pořádal každoročně své samostatné koncerty a je autorem i několika příležitostných skladbiček. Srovnej: Gracian Černušák: heslo *Slavkovský Karel* in: *ČSHS*, II. díl, Praha 1965, s. 520, Ludmila Šmídová: *Karel Slavkovský a klavírní koncert Antonína Dvořáka. K roli výkonných umělců v procesu vzniku Dvořákových koncertů*, in *Muzikologické fórum*. roč. II, 1-2 (2013), s. 71–79.

⁴⁵ V literatuře bývá zmiňována kompoziční příbuznost Dvořákova Klavírního koncertu a Brahmsova koncertu d moll. Oba koncerty jsou díly vycházejícími z konceptu Beethovenova, způsobem utváření se blíží symfonii a technicky náročný klavírní part plně podřizují tematicko-motivické výstavbě. Srovnej Šourek I³, s. 287, Ludmila Šmídová: *Antonín Dvořák: Klavírní koncert g moll op. 33 (B 63)*, diplomová práce na FFUK 2013, s. 65–68 a především Iacopo Cividini: *Die Solokonzerte von Antonin Dvorak, eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven*, Schneider, Tutzing 2007, s. 164–166.

který byl koncertu přítomen (hrály se na něm v premiéře jeho *Symfonické variace*, op. 78, B 70), se o provedení asi o měsíc později zmínil Johannesu Brahmsovi – je to dnes jediná známá zmínka, v níž A. Dvořák hodnotí, i když jen jednoslovně, hru Karla Slavkovského: „*Gespielt hat es Herr von Slavkovský und zwar sehr brav.*“⁴⁶

První provedení Dvořákova koncertu se konalo rok a půl po jeho vzniku, na *Velkém slovanském koncertě*, pořádaném akademickým čtenářským spolkem,⁴⁷ 24. března 1878 ve 12 hodin v poledne v Žofínském sále v Praze. Kromě Dvořákova díla zazněl *Toman a lesní panna* od Zdeňka Fibicha a instrumentálně vokální díla (arii z opery Hrabina od Stanisława Moniuszka přednesla Eleonora z Ehrenbergů, Vojtěch Šebesta zazpíval písně L. Vansy, M. Balakireva a F. Chopina, v závěru zazněla kantáta *Sv. Cyrill a Method* od P. Křížkovského v provedení Hlaholu).⁴⁸ Kapelník orchestru Prozatímního divadla Adolf Čech řídil orchestr Filharmonie (orchestr složený ze členů orchestrů obou zemských divadel) a Karel Slavkovský přednesl sólový hlas v Dvořákově koncertu.

Dvořákovo dílo při svém prvním provedení bylo přijato velmi kladně, jak vypovídají kritiky v dobovém tisku.⁴⁹

„*Česká skladba důstojně zastoupena byla pp. Dvořákem a Fibichem. První poskytnul novinku koncert pro klavír v starší sice, ku Beethovenovi vřele Inoucí formě, vyplněné však novými, vzletnými myšlenkami, živoucími toliko v duchu ryze slovanském. Klavír, jenž zaujímá stejnorodé postavení s ostatním orchestrem v jeho skladbě, byl výborně zastoupen naším p. Slavkovským. [...] Oba tito naši skladatelové [Dvořák a Fibich] byli bouřlivě voláni. Skvělému výsledku vniternímu odpovídal ovšem i výsledek zevní.*“⁵⁰

⁴⁶ Dopis A. Dvořáka J. Brahmsovi z 23. 1. 1878, *AD-CorrespDoc I*, s. 133–134.

⁴⁷ Akademický čtenářský spolek v Praze, založený 1849, pořádal každoročně v letech 1877–1895 Slovanské koncerty, na nichž byly prováděny nové skladby domácích skladatelů a skladatelů dalších slovanských národů. Pořádání těchto koncertů bylo velkou událostí – v tisku bylo o přípravách koncertů informováno dva měsíce předem, bylo však značně nákladné (velké výlohy padly např. na kopiaturu – hudební novinky bylo třeba rozepsat do hlasů pro orchestr; orchestr Filharmonie býval najat na dvě zkoušky a vystoupení). Slovanské koncerty (spolu se Svatojanskými akademiiemi Spolku českých žurnalistů) byly stěžejními koncertními podniky, které vytvořily prostor pro uplatnění české soudobé orchestrální tvorby. Srovnej např.: Vladimír Lébl, Jitka Ludvová: *Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895*, in *Hudební věda* 1980, roč. 17, č. 2 s. 99–138; Petra Kolátorová: „*Naše pouť*“, *Svatojanské hudební akademie Spolku českých žurnalistů na pozadí proměn svatojanského kultu v letech 1878–1885*, in *Hudební věda* 2013, roč. 50, č. 2–3, s. 281, 287–290; Posel z Prahy 27. 3. 1878, s. 3; *Ottův slovník naučný*, I, J. Otto Praha 1888, s. 569. Nezpracovaný fond spolku (obsahující sběrací listiny, výroční zprávy, stanovy) je uložen v Archivu hlavního města Prahy.

⁴⁸ Program koncertu viz např.: *Národní listy* 22. 3. 1878, s. 2.

⁴⁹ *Pokrok* 27. 3. 1878, s. 4; *Politik* 27. 3. 1878, s. 5; *Národní listy* 28. 3. 1878, s. 3; *Hudební a divadelní věstník* 1. 4. 1878 s. 273.

⁵⁰ *Hudební a divadelní věstník*, 1. 4. 1878, s. 273.

„[...] Dvořák ve svém klavírním koncertu s průvodem orchestrálním stojí v ohledu formálním na klasickém stanovisku Beethovena. Cyklická forma sonaty jest mu idealem; však motivy, myšlenky, z nichž buduje svou stavbu hudební, jsou duchem českoslovanským oživené, a další pokrok jeví se nám zejména v tom ohledu, že klavír není výhradně dominujícím nástrojem, nýbrž tvoří jednotlivý celek s orchestrem, jemuž zvláštní svou zvonivou barvitostí dodává nového lesku a jas. [...] Tento jeho třívětvý koncert, jehož střední věta svým elegickým, bolně přidušeným tónem zvláště k srdci mluví, náleží mezi nejprvnější skladby, jež ve formě sonatové u nás byly napsány, jest bez odporu nejzralejší a nejhlubší skladbou symfonika Dvořáka. Dílo to jest věnováno proslulému vídeňskému kritikovi Hanslíkovi, jenž cení vysoce Dvořákovo nadání, vyjde v nejbližší době tiskem u Simrocka a stane se zajisté ozdobou repertoaru koncertního. [...] Orkestrální část [programu] provedla „Filharmonia“ mistrovským řízením kapelníka p. Čecha st. a klavírní part v Dvořákově skladbě velmi delikátně přednesl p. Slavkovský, nejpřednější tou dobou pianista v městě našem, zdárný dědic Smetanovy pianistické slávy.“⁵¹

„[...] Doprovázení či lépe řečeno splynutí s orchestrem prozrazuje mistra v orchestraci, neboť efekty zvukové následkem splynutí obou nástrojů klavíru z jedné a orchestru, z druhé strany jsou nové, velmi působivé a charakteristické. [...]“⁵²

Pozoruhodné jsou zvláště zmínky charakterizující zvuk klavíru („zvláštní zvonivá barvitost“ klavíru dodávající orchestru „lesk a jas“) a propojení obou zvukových těles („pokrok jeví se nám zejména v tom ohledu, že klavír není výhradně dominujícím nástrojem, nýbrž tvoří jednotlivý celek s orchestrem“). V německy psaném pražském deníku Politik je klavírní part hodnocen dokonce jako vhodně dominující a jeho koncepce jako veskrze moderní a virtuózní. „[...] klavírní part poskytuje interpretovi mnohé příležitosti pro osvědčení se na předním místě [...]“.⁵³ Již v této době ale najdeme i zárodky později se naplno projevujícího rozporu v přijímání Koncertu: „[...] kompozice ta

⁵¹ Citace z recenze premiéry v Národních listech, 28. 3. 1878, s. 3.

⁵² Citace z recenze premiéry v listu Posel z Prahy, 27. 3. 1878, s. 3.

⁵³ „[...] Das Klavier ist dem symphonischen Rahmen als vorwiegender Faktor sehr glücklich angepaßt und seine Behandlung eine durchwegs moderne, virtuose. Dem reproducirenden Künstler bietet der Klavierpart genug Gelegenheit, den Vordergrund zu behaupten [...]“ Politik 27. 3. 1878, s. 5.

vyznamenává se mnohou vzletnou myšlenkou a důmyslným, jasným propracováním, větší váhu však klade na orchestr než na klavír [...]”.⁵⁴

V roce premiéry zkomponoval Antonín Dvořák *Furianty* op. 42 (B 85) pro sólový klavír, jež Slavkovský provedl ještě téhož roku 17. listopadu na samostatném koncertě Antonína Dvořáka, kde se skladatel poprvé představil jako dirigent.⁵⁵ Tyto koncertní kusy Dvořák Slavkovskému dedikoval: „*Seinem Freunde Karl von Slavkovský*“,⁵⁶ což je možné chápat mj. jako projev vděčnosti tomuto interpretovi za provedení jeho Klavírního koncertu.⁵⁷

Ve stejné podobě jako při premiéře, s týmiž interprety a v tomtéž sále zazněl Dvořákův Klavírní koncert ještě o dva roky později, 18. dubna 1880, na velkém koncertě Cecílie, pražského výpomocného hudebního spolku. I tentokrát bylo dílo přijato velmi kladně, byť s malou výhradou k délce první věty.⁵⁸

Karel Slavkovský byl jediným pianistou, který Dvořákův Koncert v rané podobě veřejně přednesl, a obě jeho provedení – při premiéře i při uvedení v roce 1880 – byla jednohlasně chválena: „[...] *Koncert hrál [...] s brilantní technikou a oduševnělým přednesem [...]*“;⁵⁹ „[...] *p. Slavkovský úplně pojmal ducha skladby Dvořákovy a celek podal s výrazem markantním, s energií obdivuhodnou [...]*“.⁶⁰ Bohužel není znám Slavkovského názor na kompozici, ani konkrétně na její klavírní part. Není jasné ani to, proč Dvořákův Klavírní koncert nikdy nehrál později, v jeho revidované podobě.⁶¹

⁵⁴ Pokrok 27. 3. 1878, s. 4.

⁵⁵ Viz např. Národní listy 7. 11. 1878, s. 1, 20. 11. 1878, s. 3, Dalibor 10. 1. 1879, s. 15.

⁵⁶ Data v autografu na začátku a konci prvního furiantu: 29. 5. 1878 a 12. 6. 1878 a na konci druhého furiantu: 25. 9. 1878. Věnování při premiéře zmiňováno nebylo, objevilo se až v prvním vydání, viz první tisk Ed. Bote & Bock, Berlín, 1879 a dobový tisk v poznámce výše.

⁵⁷ Rok před Klavírním koncertem Slavkovský účinkoval rovněž při premiéře Dvořákova tria B dur, op. 21, B 51.

⁵⁸ Dalibor 10. 5. 1880, s. 107.

⁵⁹ Posel z Prahy 27. 3. 1878, s. 3.

⁶⁰ Dalibor 10. 5. 1880, s. 107.

⁶¹ Blíže o vztazích Slavkovského s Dvořákem nevyprávějí žádné známé prameny, není dochována žádná korespondence mezi Slavkovským a Dvořákem. Slavkovského pozůstalost je neznámá.

1.1.3 Čekání

Z dalších let, počínaje rokem 1878, se již dochovala korespondence týkající se klavírního koncertu, a to jak jeho recepce a tak jeho vydání. Již několik dní po premiéře se v tisku objevila zpráva, že: „*pí. Essipovová, slovutná pianistka, hodlá [...] Dvořákův klavírní koncert [...] přijmouti do repertoiru svých produkcí a seznámiti s tímto plodem českým ostatní evropský svět hudební.*“⁶² Antonín Dvořák vskutku někdy před 9. únorem 1879 této proslulé ruské pianistce⁶³ zaslal sólový hlas koncertu: „*Jak slyším, ráda by jej hrála, jakmile jí pošlu partituru. Pravděpodobně v příští zimní sezóně.*“⁶⁴ O provedení však chybí doklady a zřejmě k němu nedošlo.

Bylo to tak i v případě Brna v roce 1879, kdy o provedení uvažoval Leoš Janáček a pianistka Amálie Wickenhauserová-Nerudová.⁶⁵ Od Dvořáka měli zapůjčené hlasy a sólový hlas koncertu – materiály dnes nezvěstné, partituru si Janáček již dříve nechal opsat.

„[...] *Matka mi sděluje, že mi p. Dvořák napsal o svůj klavírní koncert. Na to odpovídám: orchestrální hlasy jsou u mne doma (v Brně), partituru s klavírem jsem si dal se souhlasem p. Dvořáka za své peníze (12 zl.) v Praze opsat, a to si proto ponechám zde v Lipsku. Pokud si vzpomínám, zaslal p. Dvořák svou partituru paní Wickenhauserové a na ni ať se obrátí [...]*“⁶⁶ K provedení nedošlo, ale díky Janáčkovu zájmu o dílo máme

⁶² Hudební a divadelní věstník 1. 4. 1878, s. 270.

⁶³ Anna Nikolaevna Jesipova (též např. Essipoff či Yesipova, 1851–1914), významná ruská pianistka, mezi lety 1871 a 1892 žijící v západní Evropě a podnikající úspěšná koncertní turné po Evropě i USA. V Praze vystoupila poprvé v březnu 1878 (koncerty Jesipové v Žofínském sále 8. 3., 25. 3. a v sále Konviktu 12. 3. – viz např. Bohemia 8. 3. 1878, s. 8; Bohemia, příloha 14. 3., s. 4–5; Národní listy 9. 3. 1878, s. 4), kdy měl o několik dní později premiéru i Dvořákův Klavírní koncert. V tuto dobu se zřejmě s A. Dvořákem seznámila.

⁶⁴ Dopis z 18. 2. 1879 Dvořáka Simrockovi, *AD-CorrespDoc* I s. 160. „[...] *ein Klavierkonzert, welches ich der Esipoff geschickt habe und, wie ich höre, wäre sie gern bereit, sobald ich ihr die Partitur übersende, es zu spielen. Wahrscheinlich in der künftigen Wintersaison.*“

⁶⁵ Amálie Wickenhauserová-Nerudová (1834–1890), významná brněnská pianistka (mj. učitelka klavíru Leoše Janáčka), propagátorka Dvořákova díla v Brně. Antonín Dvořák jí již v roce 1878 věnoval opis svého tria B dur, op. 21 (viz dopis z 18. 8. 1878 A. Dvořáka Wickenhauserové, *AD-CorrespDoc* I, s. 144–145). Tento opis (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, signatura: Mus.Hs.14576 Mus) zachycuje ranou podobu později revidovaného tria B dur vydaného roku 1880 v nakladatelství Schlesinger.

⁶⁶ (Překlad O. Fiala) Dopis L. Janáčka jeho budoucí ženě z 9. 10. 1879 z Lipska (*CZ Bm*, sign. E 1234). Hrabal František (ed.): *Leoš Janáček. Dopisy Zdence*, Praha 1968, s. 35–37, překlad O. Fiala; Knaus Jakob (ed.): *Leoš Janáček. „Intime Briefe“ 1879/80 aus Leipzig und Wien*, Zürich 1985, s. 38. „[...] *Die Mutter schrieb mir, der Hr. Dvořák hätte um sein Klavierkonzert mir geschrieben. Darauf antworte ich folgendes: Die Orchesterstimmen sind bei mir zu Hause (in Brünn), die Partitur mit Klavier habe ich mir, mit des Hr. Dvořáks Genehmigung für mein Geld (12 fl) in Prag abschreiben lassen u. die behalte ich mir deshalb hier in Leipzig. So weit ich mich erinnere hat Hr. Dvořák seine Partitur der Frau Wickenhauser geschickt, er möge sich deshalb hin wenden. Ich bitte den Papa recht sehr er möge es dem Žalud sagen, damit er diese Sachen*

k dispozici pramen – zmíněný opis, který jediný přináší Dvořákův Klavírní koncert v podobě, v níž měl premiéru.

Skladatelé se poznali zřejmě za Janáčkových studií v Praze na varhanické škole v letech 1874–1875.⁶⁷ Při setkání v Praze kolem 26. července 1878, kdy Janáček pobyl v Praze při cestě do německého Oettingen, pravděpodobně projednávali Dvořákovu osobní účast na koncertě v Brně v prosinci na konci téhož roku⁶⁸ a rovněž v tu dobu mohl dát Janáček opis pořídit.

K uvedení Klavírního koncertu nedošlo, neboť na konci září 1879 Janáček nastoupil své vyjednané studium na lipské konzervatoři a Dvořák žádal své materiály, zřejmě s ohledem na chystané provedení v Praze v dubnu 1880, zpět.

V prosinci 1881 se o Dvořákův klavírní koncert zajímal také německý pianista Carl Heymann⁶⁹ a na podzim 1882 Dvořák zapůjčil rukopis mladému klavíristovi Franzí Marschnerovi.⁷⁰

Větší část dochované korespondence z let 1878–1882 se týká vydání – známe jména pěti nakladatelů, kterým Dvořák svůj Klavírní koncert v tomto období nabídl. Již v ohlasech premiéry se objevily zmínky, že dílo v nejbližší době vyjde tiskem v nakladatelství Fritze Simrocka.⁷¹ Dvořák mu však svůj Klavírní koncert nabídl až v únoru 1879,⁷² po té co jeho nabídku z října 1878 nepřijalo nakladatelství Ed. Bote & G. Bock.⁷³

fortschickt. [...]“. Viz rovněž Ludmila Šmídová: *Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu*, in: Hudební věda 2003, roč. 40, č. 2–3, s. 191–210.

Amalie Wickenhauserová měla zřejmě zapůjčen sólový hlas; partitura totiž byla v létě 1879 zapůjčena do nakladatelství Schlesinger do Berlína a 4. října zaslána Dvořákovi zpět.

Požadované materiály pak Dvořákovi z Brna poslal Felix Rudiš (1856–1942), jemuž Dvořák rovněž psal. Viz dopis z října (před 9. 10) 1879 Amálie Janáčkové synovi Leoši Janáčkovu (*CZ Bm*, inv. č. 7927/B 1410), vydán in Příběhová Svatava (ed.): *Janáček Leoš. Dopisy matky Amálie Janáčkové*, in Vincenc Janáček: *Životopis Jiříka Janáčka (1878–1848)*, Brno 1985, s. 89; a dopis z 16. 10. 1879 Bertolda Žaluda Leoši Janáčkovu (*CZ BmJA*, sign. 1802).

⁶⁷ Údaje k seznámení a setkávání skladatelů A. Dvořáka a L. Janáčka viz např: John Tyrrel: *Janáček. Years of a Life*, vol. I, Londýn 2006, kapitola Antonín Dvořák, s. 258–265.

⁶⁸ 15. 12. 1878, Koncert Filharmonického spolku Beseda Brněnská, Janáček zde mj. dirigoval čtyři Slovanské tance a Dvořák hrál klavírní průvod ke svým mužským sborům *Z kytice národních písní slovanských*, op. 43, B 76, které byly Besedě věnovány a zazněly zde kompletně poprvé.

⁶⁹ Dopis z 10. 12. 1881 Dvořáka Simrockovi, *AD-CorrespDoc I*, s. 272.

⁷⁰ Dopis ze 17. 10. 1882 F. Marschnera Dvořákovi, *AD-CorrespDoc V*, s. 401.

⁷¹ Národní listy 28. 3. 1878, s. 3.

⁷² Viz Dvořákův dopis Simrockovi z 9. 2. 1879, *AD-CorrespDoc I*, s. 160.

⁷³ Viz dopis z 20. 10. Dvořáka nakladatelství Bote & Bock, publikovaný v Oswald Schrenk: *Gaschäftsbriefe großer Männer, Zum 100 jährigen Bestehen des Verlages Bote & Bock*, Deutsche Allgemeine Zeitung, Ausgabe Groß-Berlin, Nr. 366, 8. 8. 1937, a dopis z 10. 12. 1878, *AD-CorrespDoc V*, s. 119.

V té Dvořák za Klavírní koncert požadoval 300 marek.⁷⁴ Dále to byla v Berlíně firma Schlesinger (léto 1879), v Lipsku nakladatelství Friedricha Hofmeistera (leden 1881) a v Hamburku firma Augusta Cranze (květen 1881), s nimiž Dvořák o vydání svého Klavírního koncertu jednal.⁷⁵ Dvořák pokaždé nabízel více kompozic současně, neboť jich k vydání v tu dobu neměl málo, a zjevně počítal s tím, že budou vždy přijaty jen některé. Oslovení nakladatelé tak vybírali pro sebe nejvýhodnější skladby. Robert Lienau, majitel firmy Schlesinger, který s akceptováním Koncertu váhal, zmínil Dvořákovi důvody své nerozhodnosti: *„Ačkoli bych měl velkou chuť tisknout klavírní koncert, nemohu se hned rozhodnout k převzetí toho Vašeho. Zacházíte s klavírem, podobně jako Beethoven, v těsném splynutí s orchestrem a je ještě otázka, zda je to dnešním koncertním hráčům moc vítané. Vaše trochu malé a místy těžko luštitelné písmo (promiňte!) mi bránilo, abych si sám přehrál koncert, také vůči orchestrální partituře, která je hodně komplikovaná, se necítím dost kompetentní a jistý. Jestliže mi dovolíte, abych předložil koncert jednomu se mnou spřátelenému pianistovi první třídy a výbornému skladateli, abych to s ním prošel a nechal si to přehrát, bylo by mi to milé a já bych si pak mohl udělat úsudek. Máte-li vypsany hlas klavíru, prosím o něj [...]“*⁷⁶

Dvořák Robertu Lienau i přes jeho upomínání sólový part neposlal (ten byl totiž zřejmě v Brně u Amalie Wickenhauserové) a před 4. říjnem žádal o zaslání rukopisu Klavírního koncertu z nakladatelství zpět, zřejmě s ohledem na druhé připravované pražské provedení.

⁷⁴ Pro srovnání: za smyčcovou serenádu E dur op. 22 (B 52), jež byla mezi skladbami, jež nakladatelství Bote & G. Bock přijalo, žádal Dvořák 400 marek.

⁷⁵ Viz korespondence Roberta Lienau Dvořákovi mezi 25. 4 a 4. 10 1879, *AD-CorrespDoc V*, s. 168–169, 190–191, 194, 197, 202, dopis Friedricha Hofmeistera Dvořákovi z 8. 1. 1881, *AD-CorrespDoc V*, s. 271–272 a dopis z 16. 5. 1881 Ignaze Kugela Dvořákovi, *AD-CorrespDoc V*, s. 290. (Poznámka „Dvořákův koncert klavírní vyjde v Lipsku u Hofmeistera“ se objevila i v Daliboru 1881, s. 30).

⁷⁶ Viz dopis Lienau Dvořákovi z 2. 7. 1879, *AD-CorrespDoc V*, s. 190–191. „[...] *So große Lust ich hätte, ein Klavierkonzert zu drucken, kann ich mich doch zur Übernahme des Ihrigen nicht gleich entschließen. Sie behandeln das Klavier, Beethoven ähnlich, in enger Verschmelzung mit dem Orchester, und es ist noch fraglich, ob das den heutigen Konzertspielern sehr willkommen ist. Ihre etwas kleine und an manchen Stellen schwer zu entziffernde Schrift (verzeihen Sie!) hat mich an dem eigenen Durchspielen des Konzertes gehindert, auch fühle ich mich der Orchesterpartitur gegenüber, die recht kompliziert ist, nicht genug kompetent und sicher. Wollen Sie mir gestatten, daß ich das Konzert einem mir befreundeten Pianisten ersten Ranges und trefflichem Komponisten vorlege und mit ihm durchgehe und mir vorspielen lasse, so soll mir das lieb sein, und ich kann mir dann ein Urteil bilden. Falls Sie eine ausgeschriebene Stimme der Klavierpartie haben, bitte ich um dieselbe. [...].“*

1.2 „V NOVÉM ROUŠE“, LETA 1883–1904

1.2.1 Revize na přelomu 1882/1883, vydání nakladatelem Hainauerem

Dílo přijalo až nakladatelství Julia Hainauera ve Vratislavi po té, co tento nakladatel v listopadu 1882 oslovil již v Evropě známého a slibného skladatele Dvořáka s žádostí o některé z jeho skladeb. Dvořák mu obratem nabídl Klavírní koncert a *Tři novořecké básně*, op. 50 (B 84) za celkový honorář 1000 marek, což Hainauer s povděkem akceptoval, aniž byl nabídnuté kompozice viděl jako předchozí nakladatelé v jednání.⁷⁷ Pravděpodobně v tuto dobu, na podzim roku 1882, přistoupil Dvořák k zásadní revizi díla. Nyní, s nově nabytými zkušenostmi z komponování a přepracovávání Houslového koncertu v letech 1879–1882 a z tvorby nových sólových klavírních děl – např. *Silhouet* op. 8 (B 98), *Valčíků* op. 54 (B 101), *Klavírních skladeb* op. 52 (B 110) nebo *Mazurek* op. 56 (B 111) – chtěl, aby bylo dílo fixováno v tisku v podobě, jež by odpovídala jeho novým nárokům. Nyní již měl vlastní klavír v bytě, na němž mohl přehrávat. K rozhodnutí dílo revidovat mohl přispět také výše zmíněný nevelký zájem vydavatelů a interpretů. Žádné Dvořákovy zmínky o přepracování, které by pomohly přesněji určit dobu revize, nebo dokumentovaly Dvořákův postoj ke kompozici, ať již před revizí nebo i po revizi, např. v korespondenci, nenalezneme.⁷⁸ Na provedené přepracování tedy ukazují pouze dochované notové prameny – dlouho to byla jen autografní partitura, k níž v minulém desetiletí přibyl ještě Janáčkův výše zmíněný opis.

⁷⁷ Dopis J. Hainauera A. Dvořákovi z 29. 11. 1882, *AD-CorrespDoc V*, s. 408–409.

⁷⁸ Nejasná zmínka, z o mnoho pozdější doby, se vyskytuje pouze ve stati *The piano compositions*, in Antonin Dvorak, his Achievement, vyd. V. Fischl, Londýn 1842 od Harriet Cohen. Po zevrubné kritice sólového partu Dvořákova Klavírního koncertu, podle jejího názoru zcela nevhodně napsaného, autorka uvádí, že, jak jí sdělil Dvořákův zeť, skladatel Josef Suk, Dvořák zamýšlel přepracovat mnohé pasáže v klavírním partu „[...] *The composer Josef Suk, who was a great friend of mine, told me that Dvorak had announced his intention of re-writing much of the passage work in the piano concerto, but somehow or other he kept on putting it off.*“ (s. 128–129). Tato zmínka se váže na revidovanou, již vytištěnou podobu Koncertu. Mohla však vzniknout na základě konfuze, vzniklé ústním předáváním, jehož původním jádrem mohla být pouze skutečnost, že se Dvořák zmínil, že Koncert přepracoval. Jediná doložená poznámka, v níž Dvořák nepřímo hodnotí svůj Klavírní koncert, pochází z ledna roku 1895 z korespondence. Tehdy skladatel dokončoval violoncellový koncert h moll, op. 104 (B 191) a psal z New Yorku J. Káanovi: „[...] *Myslím, že ten koncert [violoncellový] se mi lépe podařil než můj klavírní a houslový. Jsem jist, že budeš se mnou souhlasit.* [...]“ *AD-CorrespDoc III*, s. 371.

Provedené změny se dotkly celkové výstavby, charakteru vět, instrumentace a stylizace sólového partu.⁷⁹ Výstavba Koncertu byla nejzjevněji dotčena změnami rozměrů⁸⁰ – většinou šlo o krácení vypuštěním některých hudebních úseků v krajních větách. Podstatně byla ale ovlivněna i mnohde se odlišným způsobem a hustotou tematicko-motivického práce (především v částech založených na hlavním tématu v I. větě a v poslední třetině finále). Dvořák pozměnil a blíže specifikoval jak označení dílčích úseků, tak i celých vět: první věta definitivního znění nese označení *Allegro agitato M.M.* ♩ = 138 na místě původního pouhého *Allegro*, třetí věta označení *Finale, Allegro con fuoco M.M.* ♩ = 120 na místě původního *Rondo* (kdy chyběl tempový údaj). Charakter druhé věty nyní Dvořák specifikoval a přednes předepsal téměř protikladně od své původní představy: věta v definitivním znění nese pokyn *Andante sostenuto M.M.* ♩ = 60 na místě původního *Andante con moto*.

Instrumentační změny se projeví především tím, že nástrojové skupiny i jednotlivé nástroje po revizi získaly specifické, odlišné úlohy jak v synchronním znění, tak v průběhu skladby. Na mnoha místech byly doplněny doprovodné protihlasy.

Velmi podstatně skladatel revidoval sólový part, jenž byl v původní podobě v některých místech o mnoho technicky jednodušší. Později využil větší tónový rozsah sólového nástroje, nasadil plnější akordickou sazbu, přestyloval doprovody z původně jednoduchých často schematicky opakovaných figur na komplikovanější jak po melodické, tak po rytmické stránce, často s protihlasem vůdčí melodii. Virtuozita a rovněž technická náročnost byla zvýšena např. střídáním vzdálených poloh rychlými skoky, širší akordickou sazbou nebo nahrazením jednoduchých běhů běhy v terciích v obou rukou. Některá místa (jako např. hlas pravé ruky v I. větě t. 336), však byla již v rané verzi obtížně technicky

⁷⁹ Srovnání rané a definitivní podoby viz Ludmila Šmídová: *Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu*, in: Hudební věda XL, Praha 2003, č. 2–3, s. 191–210 a též: *Zur Gestaltung des Soloparts in Dvořáks Klavierkonzert g moll op. 33*, in *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904), Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception*, Proceedings of the International Musicological Conference, Prague, September 8–11, 2004, Praha 2007, s. 144–159.

⁸⁰ I. věta měla původně 575 taktů, posléze 556, III. věta původně 578, posléze 557 taktů. II. věta nebyla v rozsahu měněna. Viz Kritickou zprávu Svazku III, edici verze z let 1878/1879.

zvládnutelná a zůstala po revizi beze změny. Skladatel proměnu sólového partu uskutečnil zcela v souladu se změnou instrumentace a jak stylizaci sóla, tak instrumentaci použil k docílení dokonalejší výstavby celku (odstupňování hustoty faktury, použití konkrétní oktávové polohy jsou pro něj jedny z klíčových stavebních momentů). Při revizi mu tedy nešlo o obohacování sólového partu, pro výstavbu neúčelné, jímž by se snažil vyjít vstříc interpretům.⁸¹

Dochovaná korespondence Dvořáka s nakladatelem Hainauerem je bohužel sporadická a postup prací na přípravě vydání nelze sledovat kvůli úplné absenci jejich korespondence v tomto období. Vzhledem k tomu, že klavírní part na místě orchestru pro Hainauerovo vydání vypracoval Robert Keller,⁸² nabízí se otázka, zda spolupracoval i jako lektor, či korektor při přípravě partitury.⁸³ Jakékoli doklady pro tuto domněnku však chybí; korespondence Kellera a skladatele z této doby není dochována. V létě roku 1883 Klavírní koncert, sedm let po svém vzniku, vyšel. Pravděpodobně všechny notové materiály – partitura, sólový hlas, orchestrální hlasy i druhý klavírní hlas na místě orchestru vyšly již před koncem června 1883.⁸⁴ Známe je dopis, v němž Dvořák děkuje J. Hainauerovi a chválí podobu právě vydané partitury: „[...] *Teprve včera jsem dostal tu krásnou partituru koncertu a mám velkou radost z její podoby a opravdu levné ceny. Mohl byste poslat jeden exemplář partitury mému ctihodnému příteli mistru Brahmsovi, měl by velkou radost.* [...]“⁸⁵ S koncertem se záhy po vydání seznámil nejen Johannes Brahms, ale i hudební kritik Luis Ehlert, který Dvořákovi poslal několik slov uznání: „[...] *Váš klavírní koncert se*

⁸¹ Viz kapitolu Exkurs: tři podoby Dvořákova koncertu, s. 64. Rovněž Cividini: kapitola Neue pianistische Virtuosität, s. 189–202.

⁸² Jeho jméno je uvedeno na první notové straně vydání klavírní úpravy orchestru. V literatuře dříve uváděné jméno Josefa Zubatého jako autora úpravy bylo zřejmě nedopatřením (J. Zubatý uvedl Klavírní koncert v soupisu děl, viz *Burghauser-Cat* s. 380, jejichž klavírní výtahy vyhotovil; soupis byl vypracován v roce 1912, zřejmě po paměti).

⁸³ Robert Keller (1828–1891), hlavní lektor Simrockova nakladatelství, se podílel na přípravě vydání Dvořákových skladeb v nakladatelství N. Simrock. První známý dopis Kellera Dvořákovi pochází z roku 1879 a týká se smyčcového sextetu A dur, op. 48 (B 80), *AD-CorrespDoc V*, s. 174. Roku 1881 je doložena návštěva R. Kellera v Praze, kdy navštívil také A. Dvořáka (viz dopis R. Kellera A. Dvořákovi z 16. 7. 1881 *AD-CorrespDoc V*, s. 302). Viz rovněž: *The Brahms – Keller Correspondence*, ed. Georg s. Bozarth, Wiltrud Martin, USA 1996.

⁸⁴ Viz dopisy A. Dvořáka A. Grosserové z 30. 6. 1883, *AD-CorrespDoc I*, s. 356. a A. Dvořáka A. Göbelovi 17. 7. 1883 *AD-CorrespDoc I*, s. 357–358. Detaily viz edice definitivní verze s. 178.

⁸⁵ Dopis Dvořáka Hainauerovi z 25. 6. 1883, aukční katalog Stargardt 699, Berlin, r. 2013, č. 660. „*Erst gestern bekam ich die schöne Partitur des Concertes und freue mich sehr über die Ausstattung und über den wirklich billigen Preis derselben. Aber meinem verehrten Freunde Me[is]ter Brahms könnten Sie wohl ein Exemplar schicken, er würde sich sehr freuen.* [...]“

*Brahmsovi a mně velice líbil. Obdivujeme v něm zejména lehce tvořící fantazii. Představují si poslední větu zvláště radostnou a půvabnou [...]*⁸⁶

1.2.2 První provedení – Oscar Beringer

Premiéra této definitivní podoby se odehrála v Anglii, velmi brzy po vydání. K uvedení v Anglii došlo díky vzrůstajícímu zájmu o Dvořákovu dílo v Londýně,⁸⁷ a také díky Oscaru Beringerovi, klavíristovi německého původu, který měl v Londýně svou Academy for the Higher Development of Pianoforte Playing a podílel se na hudebním životě Londýna.⁸⁸ 14. října 1882 přednesl v Londýně na zahajovacím koncertě Sobotních koncertů v Křišťálovém paláci Brahmsův klavírní koncert B dur v anglické premiéře.⁸⁹ Na Dvořáka se poprvé obrátil dopisem 8. července nejpravděpodobněji roku 1883,⁹⁰ přiložil k němu doporučení od Hanse Richtera na svou osobu, a prosil o napsání klavírního koncertu, protože bude mít možnost hrát jej v Anglii a pravděpodobně také v Německu. Tázal se, zda by mohl Dvořáka v polovině srpna osobně navštívit. Oscar Beringer tehdy o již vzniklém a čerstvě vydaném koncertu g moll patrně nevěděl. V srpnu se s Dvořákem pravděpodobně sešel a není vyloučeno, že si spolu Klavírní koncert g moll přehráli.⁹¹

Provedení s O. Beringerem se konalo již 13. října 1883 na zahajovacím koncertu Sobotních koncertů v Křišťálovém paláci, kde orchestr dirigoval August Manns, podobně jako Brahmsův druhý klavírní koncert před rokem. Program obsahoval také Weberovu

⁸⁶ Dopis z 31. 7. 1883 L. Ehlerla A. Dvořákovi *AD-CorrespDoc V*, s. 422. „*Ihr Klavierkonzert hat Brahms und mir sehr gut gefallen. Wir bewundern darin namentlich die leicht gestaltende Phantasie. Ich denke mir den letzten Satz besonders lustig und anziehend.*“

⁸⁷ Viz Jitka Slavíková: *Kontakty Antonína Dvořáka s Anglií, jejich význam pro skladatelův život a dílo i pro česko-britské kulturně společenské vztahy*, kandidátská disertační práce, Praha 1989 (dále Slavíková) a též: *Dvořák a Anglie aneb země, které mnoho dlužím*, Praha/Litomyšl 1994.

⁸⁸ Oscar Beringer (1844–1922), anglický pianista německého původu. Viz např. Oscar Beringer: *Fifty Years' Experience of Pianoforte teaching and playing*, Bosworth & Company, 1907.

⁸⁹ Viz *The Musical Times* 1. 11. 1882, Crystal Palace, s. 601.

⁹⁰ Dopis bez udání roku v datu, *AD-CorrespDoc V*, s. 420–421.

⁹¹ Slavíková, s. 48, 49, uvádí, že tématem Beringerových rozhovorů s Dvořákem během jeho srpnového pobytu v Čechách byl nejen Klavírní koncert g moll, ale i otázka skladatelova pozvání do Londýna londýnskou Filharmonickou společností na příští rok a pozvání, aby Dvořák byl v tuto dobu hostem v Beringerově domě. Autorka bohužel nepíše, kde má informace o skutečném setkání a o předmětu jejich rozmluvy svůj původ. Viz rovněž dopis Dvořáka Ladislavu Zvrtalovi z února 1884, *AD-CorrespDoc I*, s. 392, v němž píše, že v létě roku 1883 přijal Beringerovo pozvání, aby byl během svého prvního londýnského pobytu ubytován v jeho domě.

Jubel-ouvertüre, op. 59, Beethovenovu 4. symfonii, Berliozovu předeheru Král Lear a bolero Zaide, a Arii z Händelova L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato. Koncert již předem budil velký zájem, rozsáhlejší kritiky poté vydalo nejméně devět anglických listů.⁹² Pouze menšina, např. Saturday Review, Observer a Athenaeum, se však k provedenému dílu vyslovily zcela kladně.

„Můžeme říci hned, že je to dílo jedinečné hodnoty, a především dílo velké krásy a půvabu. Osobnost skladatele a jeho styl, i přes silnou národní povahu, jsou tak silné, že komponuje lehce, aniž by se na jedné straně honil za originalitou, nebo předváděl kompoziční učenost na straně druhé. [...] Dvořák v tomto koncertu ukazuje pravého ducha instrumentace, a to nejen v pojednání orchestru, ale také v uchopení klavíru. Sólový part je psán s plným citem pro to, co může klavír v kombinaci s orchestrem dělat a co nemůže.“⁹³

„[Dvořákův koncert] má všechnu tu přitažlivost a originalitu myšlenky, jimiž se vyznačuje těch několik skladeb tohoto skladatele, jež jsme mohli slyšet v naší zemi“.⁹⁴

„Z mnohých příčin uznáváme toto dílo za nejlepší klavírní koncert posledního desetiletí.“⁹⁵

Další ohlasy v tisku byly spíše nepříznivé a značně rozporuplné, podobně jako u provedení Brahmsova díla před rokem. Nemalý podíl na tom měla již programová informační knížka,⁹⁶ v níž byl Dvořákův Koncert označen za rané dílo, jež však neneso známky nezralosti skladatele. Mnozí recenzenti jakoby se snažili dokázat opak,

⁹² The Observer, The Morning Post, The Musical Standard, The Athenaeum, The Musical World, The Saturday Review, The Academy, The Musical Times, The Monthly Musical Record.

⁹³ *Crystal Palace Concerts*, Saturday Review, 27. 10. 1883. „[...] we may say at once that it is a work of singular merit, and above all one of great beauty and charm. The individuality of the composer, and his style, in spite of its strong national character, are so strong that he is able to write easily without striving after originality on the one hand, or display of scholarship on the other. [...] Dvorak in this Concerto shows the true spirit of orchestration, not only in his orchestral writing, but also in his treatment of the pianoforte. The piano part is written with full feeling for what a piano can do and what it cannot do, when combined with an orchestra.“

⁹⁴ The Morning Post 15. 10. 1883, s. 2. „It is in G minor and possesses all the piquancy of effect and originality in idea which distinguishes the few works of the same composer which have been heard in this country.“

⁹⁵ The Observer 14. 10. 1883, s. 7. „In many respects we are inclined to estimate this work as the best pianoforte concerto produced during the last decade.“

⁹⁶ O existenci programové brožury víme z ohlasů díla v tisku, žádný exemplář se zatím nepodařilo dohledat.

poukazovali na nezralost, nevytříbený styl a malou osobitost, jež vysvětlovali datem vzniku díla. „Bylo by nesprávné srovnávat dílo tohoto druhu s tak zralou a velmi dokonalou koncepcí jakou je např. *Stabat Mater*.“⁹⁷ Paradoxem je, že *Stabat Mater* vznikalo již před započítím prací na Klavírním koncertu. Koncert byl přesto i v těchto ohlasech označen za poměrně dobrý: „Dílo jako celek bylo vcelku dobře přijato, ale neudělalo hlubší dojem.“⁹⁸

Podle úhlu svého pohledu označovali recenzenti jednotlivé věty jako různě zdařilé. Z hlediska požadavku národního charakteru a požadavku originality uspokojovala nejméně druhá věta (*Musical Times*). Bylo jí také vytknuto, že její půvabná témata byla použita k povrchnímu předvedení skladatelských technik (*Musical World*). Táž věta byla však jinde pro svůj meditativní charakter, zdařilost instrumentace nebo pro volnost příbuznou improvizaci považována za nejzdařilejší ze všech (*Athenaeum*, *Academy*, *Monthly Musical Record*). Jako nejlepší byla často spatřována i třetí věta, jednak pro témata plná spontaneity, příbuznost lidové hudbě, jednak pro svou osobitost a kompoziční vynalézavost (*Musical Standard*, *Musical World*). Nejčastější připomínky platily první větě, již přes leccos zdařilého byla vytýkána přílišná délka, těžkopádnost (*labour*), nudnost nebo nikam nevedoucí svár témat (*Musical World*, *Musical Standard*, *Academy*).

Rovněž příbuznost díla s Brahmovým koncertem v ohledu pojetí role sólového nástroje v celku byla jednou z možných příčin některých rezervovaných postojů, především v *Musical World*. Všichni recenzenti se shodli na velké náročnosti sólového partu; někteří v pozitivním smyslu: „*Jako celek je to zajímavé dílo, a možná se stane u klavíristů oblíbeným, neboť poskytuje bohaté prostředky pro předvedení technických dovedností,*“⁹⁹ jiní spíše v negativním smyslu: „*Dvořák následoval Brahmse v psaní velmi nepohodlných pasáží pro sólový nástroj.*“¹⁰⁰ Na rozdíl od uvedení Brahmsova koncertu byl nyní Oscar Beringer všemi hlasy bez výjimky vynášen pro svůj vynikající výkon po všech stránkách.

⁹⁷ *The Musical Times*, 1883, s. 606. „*It would be unfair to compare a work of this kind with such a mature and highly finished conception as, for example, the “Stabat Mater.”*“

⁹⁸ *The Musical Standard* 20. 10. 1883, s. 242. „*The work upon the whole was fairly well received, but failed to make a deep impression.*“

⁹⁹ *The Morning Post* 15. 10. 1883, s. 2. „*As a whole it is an interesting work, and it may possibly become a favourite with pianoforte players, as it affords ample means for the exhibition of technical skill.*“

¹⁰⁰ *The Academy* 27. 10. 1883, s. 290. „*[...] Dvorak follows the example of Brahms in writing very uncomfortable passages for the solo instrument.*“

Oscar Beringer zaslal Dvořákovi o svém Londýnském vystoupení stručnou, ale ne zcela přesnou zprávu: „*Mám radost, že Vám mohu sdělit, že Váš koncert měl velmi velký úspěch. Všechn tisk Vás chválil.*“¹⁰¹

1.2.3 První české provedení – Ella Modřická

První české provedení přepracované verze se odehrálo v Praze 4. ledna 1884, opět za řízení Adolfa Čecha, na druhém filharmonickém koncertě v sále na Žofíně.¹⁰² Sólo přednesla Ella Modřická,¹⁰³ jejíž jméno, coby interpretky sólových i komorních skladeb (mj. s Františkem Ondříčkem nebo Hanušem Wihanem), se v pražském tisku mezi lety 1876 a 1892 objevovalo poměrně často, i když později byla zcela zapomenuta. Uznávána byla především jako vynikající interpretka Lisztových skladeb. Vedle Dvořákova koncertu na programu zazněla ještě Šárka z cyklu *Má vlast* Bedřicha Smetany a pátá symfonie Joachima Raffy. Na rozdíl od Londýnského uvedení, nechal pražský český tisk koncert zcela bez povšimnutí.¹⁰⁴ Poměrně malá byla také návštěvnost koncertu, zřejmě kvůli době konání o čtvrté hodině odpoledne. Ve velmi stručné recenzi v německojazyčné Bohemii byl koncert označen jako „*Dvořákův nový klavírní koncert, jenž má všechny uznávané dobré vlastnosti Dvořákových prací [...]. Má symfonický charakter, nechává však na*

¹⁰¹AD-CorrespDoc V, s. 425. „*Es freut mich, Ihnen mitteilen zu können, daß Ihr Konzert einen sehr großen Erfolg hatte. Die sämtliche Presse hat Ihnen ihr Lob gespendet.*“

¹⁰² S týmž orchestrem a dirigentem a ve stejném sále jako premiéra a uvedení rané verze v letech 1878 a 1880, avšak hrálo se již z materiálů prvního vydání. Někdy v tuto dobu mohly být notové materiály rané verze, z nichž se hrálo v roce 1878 a 1880, pro nepotřebnost zlikvidovány.

¹⁰³ Ella Modřická, Alžběta Karolína Modřitzky, nar. v Třeboni 19. 4. 1854, viz SOA v Třeboni, sbírka matrik jihočeského kraje, Třeboň, kniha 11 (N 1852–1857), byla absolventkou Vídeňské konzervatoře u prof. Hanse Schmitta (viz např. *Bericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für das Schuljahr 1871–1872*, Wien 1872) a posluchačkou F. Liszta (v roce 1886 byla zveřejněna její vzpomínka na zesnulého F. Liszta, Dalibor 21. 8. 1886, s. 309, 318, Divadelní list 1886, č. 20). V Kalendáři Českých hudebníků, nakladatele Fr. Urbánka, v Praze, na roky 1895–1900 je její jméno uvedeno v seznamu: „Modřická Ella, klavírní virtuoska na Smíchově, Ferdinandovo nábřeží 10“. V Kalendáři na rok 1902 již její jméno nefiguruje. Zemřela tedy někdy po roce 1900 (datum zatím nedohledáno).

¹⁰⁴ Koncert zůstal zcela stranou zájmu Národních listů i Dalibora. Národní listy 12. 1. 1884, s. 5, uvedly, že proto, že jim nebyla zaslána vstupenka; v Daliboru, 7. 1. 1884, s. 9, pouze s rozhořčením komentovali text programu, v němž byla uvedena Smetanova symfonická báseň Šárka jako Scharka. Kritiky filharmonických koncertů je však nutno vzhledem k národnostním svárům v tehdejší Praze posuzovat velice obezřetně. Český tisk zaujímal vůči Filharmonii vysloveně nepřátelské stanovisko. Viz Vladimír Lébl, Jitka Ludvová: *Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895*, in *Hudební věda* 1980, roč. 17, č. 2 s. 99–138, zejména s. 109, 111.

patříčných místech zazářit sólový nástroj.¹⁰⁵ Provedení Elly Modřické bylo velmi chváleno: „[...] nejen že zvládla všechny technické obtíže koncertu, byla také dokonale ztotožněna s jeho stylem; její přednes byl nad to bohatý na působivé nuance. Její výkon, skvěle podpořený orchestrem, byl vyznamenán několikerým vyvoláním.“¹⁰⁶

Ve stejném obsazení se Koncert hrál ještě jednou na dobročinném koncertě 28. března téhož roku 1884.¹⁰⁷ Tentokrát dílo nebylo nazváno novým, byla však správně zmíněna jeho proměna oproti podobě provedené v roce 1878, a sice v kratičké zprávě z koncertu v Daliboru: „Prvním číslem byl Dvořákův veliký koncert pro klavír a orchestr op. 33, jež poprvé v novém tomto rouše v druhém filharmonickém koncertě jsme slyšeli [...]. Znameníť skladba tato zůstavila v obecnstvu zase co nejhlubší dojem.“ Ella Modřická opět získala všeobecnou chválu a také Antonín Dvořák byl zřejmě s jejím výkonem spokojen, neboť ji jako interpretku doporučil Juliu Hainauerovi, aby dílo přednesla v prosinci ve Vratislavi.

Vratislavské provedení se mělo konat 16. prosince 1884 na koncertu Orchesterverein pod taktovkou Maxe Brucha,¹⁰⁸ 18. prosince 1884 však bylo v českém německy psaném tisku ohlášeno, že E. Modřická přednese Koncert na pátém abonentním koncertě Vratislavského Orchesterverein.¹⁰⁹ K provedení ve Vratislavi nakonec nedošlo.¹¹⁰

¹⁰⁵ Bohemia 6. 1. 1884, příloha s. 2. „Das neue Clavier-Concert von Anton Dvořák. Es besitzt die bekannten und allgemein gewürdigten Eigenschaften der Arbeiten Dvořáks [...]. [Es] trägt einen symphonischen Charakter, läßt jedoch die Clavierstimmegehörigen Orts glänzend und wirksam hervortreten.“ Srovnej dále Prager Tagblatt, č. 6 (Beilage), 6. 1. 1884, s. 5.

¹⁰⁶ Tamtéž. „Ella Modřicky bewältigte nicht allein die technischen Schwierigkeiten des Concerts, sondern war auch mit dem Styl desselben vollkommen vertraut; überdies war ihr Vortrag reich an effectvollen Nuancirungen. Ihre von dem Orchester bestens unterstützte Leistung wurde durch mehrmalige Hervorrufe ausgezeichnet.“

¹⁰⁷ Viz komentáře v Bohemii 28. 3. 1884, příloha s. 2 nebo Dalibor 21. 4. 1884, s. 146.

¹⁰⁸ Viz dopisy Julia Hainauera Dvořákovi ze 7. a 29. 9. 1884 AD-CorrespDoc V, s. 444, 447.

¹⁰⁹ Viz Prager Tagblatt, Beilage zur Prager Zeitung 18. 12. 1884, s. 6.

¹¹⁰ Viz Hermann Behr: *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des Breslauer Orchester-Vereins*, Breslau, 1914, s. 64.

1.2.4 Skladatel za dirigentským pultem

1.2.4.1 Berlín 1884

Již dříve, v pátek 21. listopadu 1884, se však konalo provedení Klavírního koncertu s pianistkou Annou Grosser-Rilke¹¹¹ v Berlíně. Byl to koncert, na němž se Dvořák poprvé představil berlínskému publiku jako dirigent. Celý večer měl být původně věnován výhradně jeho dílu, nakonec ale dirigoval pouze *Husitskou, dramatickou ouverturu* op. 67, B 132 a Klavírní koncert. Zaznít měl ještě jeho Houslový koncert v podání Josepha Joachima. Na jeho místě ale zazněly za řízení J. Joachima Mendelssohna Skotská symfonie, *Ouverura Coriolan* Ludwiga van Beethovena a několik zpěvních čísel v provedení tenoristy Emila Goetze.¹¹² Anna Grosserová o Dvořákův koncert projevila zájem již dříve a Dvořák jí jeho výtisk zaslal ihned, jakmile byl vydán.¹¹³ V době konání koncertu v Berlíně byl Dvořák hostem v domě Grosserových. Před provedením Anna skladateli sólový part přehrála a konsultovali způsob interpretace. Večer byl přítomen i Johannes Brahms a nakladatel Simrock, jenž měl i zásluhy na jeho uskutečnění. Byť koncert nebyl hojně navštíven, obecnostvo projevilo skladateli nadšené ovace. Večer po koncertě byl v domě Grosserových uspořádán slavnostní večírek.¹¹⁴

Na rozdíl od přítomného publika zaujala Berlínská hudební kritika k dílu chladnější postoj, i když nechybělo ani pochvalné hodnocení některých rysů díla, mj. utváření sólového partu. Autor stati ve *Vossische Zeitung* vytýkal,¹¹⁵ že i přes některá místa plná fantazie a stavebné síly je v Dvořákově Koncertu užito mnohé z předchozích skladatelových skladeb. První a třetí větě, byť vzbudily zájem svými hlavními tématy, jejich obratným rozvíjením a rovněž živým střídáním orchestru s působivě pojednaným sólovým

¹¹¹ Anna Grosser-Rilke (1853–1938), německá pianistka původem z Mělníka, absolventka lipské konzervatoře, žačka F. Liszta. Viz: Anna Grosser-Rilke: *Nie verwehte Klänge. Lebenserinnerungen aus acht Jahrzehnten*, Verlag Otto Beyer, Leipzig und Berlin 1937.

¹¹² Program viz *AD-CorrespDoc X*, s. 192–193.

¹¹³ Viz dopis z 30. 6. 1883, *AD-CorrespDoc I*, s. 356.

¹¹⁴ Anna Grosser-Rilke: *Nie verwehte Klänge. Lebenserinnerungen aus acht Jahrzehnten*, Verlag Otto Beyer, Leipzig und Berlin 1937, s. 87, 91–92.

¹¹⁵ Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. *Vossische Zeitung*. 23. 11. 1884, č.551, ranní vydání, s. 4, rubrika Theater, Musik, Concerte, šifra G.E.

nástrojem, by podle autora článku prospělo krácení. Druhá věta zanechala pouze dojem pracného, neklidného, roztrhaného a neplodného hloubání.¹¹⁶ Sólistčin výkon se však zcela líbil pro vynikající techniku, krásný úhoz a přednes plný citu.¹¹⁷ Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung¹¹⁸ zmínilo neefektní začátky a rozvleklý průběh jednotlivých částí, kdy se teprve ke konci věty skladatel začal zajímat o zajištění efektního konce. Tento recenzent vytkl Anně Grosserové manýru rozloženého úhozu rukou (zřejmě v akordech),¹¹⁹ ale jinak její hru označil za pohotovou a energickou. Podle jeho mínění Dvořák jako dirigent neukázal žádné přednosti, naopak prý mohlo mnohé v orchestru daleko lépe klapat.¹²⁰

Dvořák sám komentoval ohlasy v dopisu Anně Grosserové, v němž jí po návratu do Prahy ještě jednou děkoval za nastudování a provedení, takto: „*Tou kritikou, přetékanými posměchem, nenávisť a žlučí (lépe řečeno popravou), se dobře bavím. Je to čím dál šílenější – ale v mém rozletu mě ti pánové v Berlíně přece nezadrží!!*“¹²¹ V dopise rovněž vyslovil přání, aby A. Grosserová mohla dílo opakovaně uvést.

Anna Grosserová ve vzpomínkách na tento koncert uvedla, že byl jejím velkým úspěchem. O díle však, jmenovitě o pojetí sólového nástroje, vyjádřila své pochybnosti: „[...] *pianista v díle zaniká. Místo aby orchestr jeho hru rámoval, soupeří s ním o jeho postavení.*“¹²² Anna Grosserová poté již dílo neuvedla.

1.2.4.2 Londýn 1885

Dvořák svůj Klavírní koncert dirigoval ještě jednou, za půl roku, při svém třetím pobytu v Anglii (19. duben – 14. květen 1885), jehož hlavní událostí byla premiéra 7.

¹¹⁶ „Eindruck des Mühsamen, Unruhigen und Abgerissenen..., Neigung zu unfruchtbarer Grübele.“

¹¹⁷ Zcela kladně byla hra Anny Grosser-Rilke hodnocena také v Neue Berliner Musikzeitung 27. 11. 1884, s. 381.

¹¹⁸ Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart. 28. 11. 1884, č. 48, roč. 11, s. 422, rubrika Aus dem Konzertsaal, Otto Lessmann.

¹¹⁹ Ze vzpomínek Anny Grosserové vysvítá, že měla velmi malé ruce – hra arpeggio tedy mohla být nikoli manýrou ale nutností. Anna Grosser-Rilke. *Nie verwehte Klänge. Lebenserinnerungen aus acht Jahrzehnten*, Verlag Otto Beyer, Leipzig und Berlin 1937.

¹²⁰ „Als Dirigent liess Hr. Dvorak keine besonderen Vorzüge erkennen, im Gegenteil hätte in der Begleitung des Clavierconcertes Vieles besser „klappen“ können.“

¹²¹ Dopis Dvořáka Grosserové z 24. 11. 1884, *AD-CorrespDoc I*, s. 456–457. „Die vom Spott, Haß und Galle überströmende Kritik! (besser gesagt Hinrichtung) macht mir viel Spaß und Vergnügen. Es wird immer toller – aber mich in meinem Fluge hindern – werden mich die Herren in Berlin doch nicht!!“

¹²² Anna Grosser-Rilke. *Nie verwehte Klänge. Lebenserinnerungen aus acht Jahrzehnten*, Verlag Otto Beyer, Leipzig und Berlin 1937., s. 91–92. „[...] *der Pianist geht in dem Werke unter. Anstatt daß das Orchester sein Spiel umrahmt, macht es ihm den Rang streitig.*“

symfonie, zkomponované pro londýnskou Filharmonickou společnost. Se sólistou Franzem Rummelem¹²³ se z jeho vlastního podnětu a s doporučením na jeho osobu od Augusta Mannse seznámil již před Berlínským uvedením, v říjnu 1884.¹²⁴ První zkouška v Londýně se konala necelé dva týdny po úspěšném provedení symfonie, v pondělí 4. května 1885. Dvořák byl se sólistou velmi spokojen. Napsal o něm v dopisu V. J. Novotnému: „Právě jsem měl zkoušku na koncert s Rummelem. Hraje jako ďábel“.¹²⁵ Pátý filharmonický koncert 6. května, na němž Dvořák své dílo dirigoval, byl velmi dlouhý. F. Rummel přednesl ještě Chopinovo Nokturno Des dur op. 27 a Polonézu As dur op. 53. Za řízení Artura Sullivena zazněla Beethovena pátá symfonie, ouvertura The Wood Nymphs Williama Sterndale Bennetta, výběr z dramatické básně Romeo a Julie Hectora Berlioze, árie z Weberových a Stanfordových děl a předehra k Auberově opeře La Sirène.¹²⁶ Jak Dvořákovy dílo, tak i jeho provedení byly přijaty s velkým nadšením. Na rozdíl od prvního londýnského uvedení byly i nadmíru pozitivní kritiky v tisku. Vyzdvihovaly originalitu, jasnou formu, skvělou instrumentaci a většinou i pojetí sólového partu: „*Nejzajímavějším číslem programu byl Dvořákův klavírní koncert [...], dílo, v němž se jeví zvláštní genius skladatelův v nejsilnějším světle. Smělý a originální v míře znamenité odhaluje koncert tento celé bohatství charakteristické melodie, dokonalé umění v rozvíjení thematického materiálu a samostatnost tvoření, která označuje každou stránku jménem Dvořákovým. [...] Barvitost a rozmanitost jeví se v instrumentaci v míře, která budí přímo úžas nad bohatostí prostředků, jichž skladatel užívá, solového nástroje pak užito je se znalostí efektů jeho neméně mistrovskou a úplnou. Nikdo leč pianista největší dokonalosti dovede překonati obtíže tohoto koncertu, a takovým se objevil p. Fr. Rummel skvělým provedením*

¹²³ Franz Rummel (1853–1901), německý pianista narozený v Anglii, který podnikal koncertní cesty po Evropě i USA. Viz např. Timbrell Charles: heslo *Rummel Franz* in: Grove Music Online.

¹²⁴ Viz dopis Augusta Mannse z října 1884, *AD-CorrespDoc V*, s. 454.

¹²⁵ Viz dopis V. J. Novotnému 4. 5. 1885, *AD-CorrespDoc II*, s. 44.

¹²⁶ Program viz *AD-CorrespDoc X*, s. 201.

své úlohy [...].¹²⁷ Jen v některých, jinak rovněž zcela pozitivních, kritikách je sólový part označen za enormně těžký – na mnoha místech v nepoměru k výslednému vyznění.¹²⁸

Dopis Fritze Simrocka Antonínu Dvořákovi z podzimu 1887, tedy za dva roky po londýnském uvedení, prozrazuje, že si Franz Rummel přál Dvořákův koncert znovu hrát, a sice v Praze: „*Pan Rummel, se kterým jsem včera mluvil, si stěžoval, že z Vás nemůže dostat odpověď, prý Vám dvakrát (do Prahy) psal, odpovězte mu, prosím! Chtěl by hrát v Praze Váš koncert.*“¹²⁹ Dopisy F. Rummela A. Dvořákovi dochovány nejsou, a jiné dokumenty, svědčící na to, že by se jednalo o další provedení s F. Rummelem, nejsou známy. K uvedení v Praze s tímto sólistou nedošlo.

¹²⁷ Sunday Times 10. 5. 1885 s. 7. „*The chief attraction of the night was Dvorak's pianoforte concerto in G minor, [...], a work which exhibits in its strongest light the peculiar genius of the composer. Bold and original to a remarkable degree, the concerto reveals a wealth of characteristic melody, a skill in the development of thematic material, and an individuality of treatment that stamps every page with the name of Dvorak. ... Colour and fancy pervade the orchestration to an extent that makes one simply marvel at the richness of the composer's resources, while the solo instrument is treated with a knowledge of effect no less masterly and complete. None but a pianist of the high capacity could grapple with the difficulties of this concerto, and such Herr Franz Rummel proved himself by a brilliant execution of his task [...]*“, překlad do češtiny Josef Zubatý, Dalibor 28. 6. 1885, str. 232–233.

¹²⁸ The Atenaeum 9. 5. 1885, str. 608. „*The solo part is of enormous difficulty – disproportionately difficult in many places to the effect produced.*“

¹²⁹ 12. října 1887, F. Simrock A. Dvořákovi, AD-CorrespDoc VI, s. 134. „*Herr Rummel hier, den ich gestern sprach, beschwerte sich, daß er keine Antwort von Ihnen kriegen könne, er habe Ihnen zweimal (nach Prag) geschrieben; antworten Sie ihm, bitte! Er wollte in Prag Ihr Konzert spielen.*“

1.2.5 Další provedení

1.2.5.1 V Čechách

Ve skladatelově vlasti jsou do jeho smrti evidována pouze dvě veřejná provedení jeho Klavírního koncertu – v roce 1893 v severních Čechách a v roce 1898 v Praze.¹³⁰ Doloženo je také provedení na koncertě pražské konservatoře v listopadu 1902 v podání Marie Dvořákové (se skladatelem pokrevně nespřízněné), žákyně Josefa Jiránka.¹³¹ Lze však přepokládat, že toto provedení v rámci konservatorních koncertů nebylo jediné.

V Praze tedy zazněl Klavírní koncert zřejmě až čtrnáct let po nastudování Ellou Modřickou, a to na koncertu České filharmonie 3. března 1898. Koncert byl věnován výhradně skladbám Antonína Dvořáka, a jak později uvedl K. Knittl, byla tato produkce tichou oslavou 25 let veřejného provozování skladatelovy tvorby.¹³² Vedle Klavírního koncertu zde zazněla Slovanská rapsodie op. 45, č. 1 a symfonické básně *Polednice* a *Zlatý kolovrat*.¹³³ Sám skladatel dirigoval většinu čísel, pouze Klavírní koncert dirigoval na přání skladatele¹³⁴ Oskar Nedbal. Antonín Dvořák si byl po provedeních v Německu a v Anglii, která sám řídil, zřejmě vědom velkých úskalí pro dirigenta, která v sobě tato jeho skladba skrývá. Výkon orchestru i dirigenta O. Nedbala byl chválen: „[O. Nedbal] *vypiloval zejména v odstíňování a náležitém pronesení temat komplikovaný průvod s náležitým porozuměním*“ – přesto bylo vyjádřeno i přání, aby byly „*i ty koruny rázem ukončeny, smyky vždy sjednoceny a nasazování krátkých úryvků přesně prováděno*“.¹³⁵ Sólový part koncertu přednesl český pianista, který se vrátil z pedagogického a koncertního působení ve Frankfurtu nad Mohanem, Josef Růžička:¹³⁶ „*hrál [...] delikátně, s vybroušeným vkusem,*

¹³⁰ 22. 7. 1893 na Slavnosti 30letého trvání zpěváckého spolku Bořivoj v Lomnici u Jičína – sólo přednesl MUDr. František Tysovský (Dalibor 30. 9. 1893, s. 299, 306); 12. 3. 1898 uvedení za Dvořákovy přítomnosti, sólo Josef Růžička, Českou filharmonii dir. Oskar Nedbal, blíže viz dále hlavní text.

¹³¹ Viz Karel Hoffmeister: *Klavírní škola pražské konservatoře*, in Sborník na paměť 125 let Konservatoře hudby v Praze, uspořádal Vlastimil Blažek, Praha 1936, s. 111.

¹³² Dalibor, 19. 3. 1898, s. 158–159.

¹³³ Program je uložen v *Cz Pnm-MA. Koncerty“ České Filharmonie“*. Program a rozbor skladeb III. koncertu dne 12. března 1898 [...], sestavil Karel Knittl.

¹³⁴ Národní listy, 12. 3. 1898, rubrika Hudba, s. 3.

¹³⁵ Dalibor, 19. 3. 1898, s. 159.

¹³⁶ Josef Růžička (1855 – po 1905?), český pianista, který působil koncertně i pedagogicky v 80. a 90. letech 19. století ve Frankfurtu nad Mohanem. Viz Gracian Černušák: heslo Růžička Josef in: *ČSHS*, II. díl, Praha 1965, s. 448.

vzorným vypracováním, jež o svědomitém a nadšeném studiu díla samého neklamné vydávalo svědectví“.

1.2.5.2 V Anglii – Charles Hallé

Dvořákovu Klavírnímu koncertu podobně jako další Dvořákově tvorbě¹³⁷ byla věnována značná pozornost v Anglii – byla dostatečně daleko od národnostních problémů mezi Čechy a jejich německy mluvícími spoluobčany a sousedy, a byla zároveň velmi otevřená uvádění novinek zahraničních autorů.

Po provedeních v roce 1883 s Oscarem Beringerem a v roce 1885 s Franzem Rummelem zde byl Klavírní koncert opakovaně uváděn v letech 1885–1890, a to díky vynikajícímu klavíristovi a dirigentovi německého původu Charlesi Hallé, který v Manchesteru založil a vedl svůj vlastní orchestr.¹³⁸ C. Hallé, jenž byl hudebně všestrannou osobností, mj. i komponoval, vyučoval a připravoval edice klavírních skladeb, se s Antonínem Dvořákem zřejmě osobně znal. Je dochován lístek z 11. května 1885 Dvořáka Hallému za Dvořákova pobytu v Anglii, kde se skladatel omlouvá, že bohužel nebude přítomen koncertu, na němž Hallé přednáší klavírní part v jeho triu f moll.¹³⁹ O čtyři roky dříve – 30. března 1881 se Charles Hallé představil v Praze jako klavírní virtuos, a sice na koncertě v Konviktu po boku své ženy, proslulé houslistky Vilmy Norman-Nerudové, brněnské rodačky.¹⁴⁰

C. Hallé hrál Dvořákův Klavírní koncert v Anglii se svým orchestrem minimálně šestkrát: v Manchesteru 5. listopadu a 3. prosince v roce 1885 a 20. listopadu v roce 1890; v Liverpoolu 24. listopadu 1885; v Edinbourghu 12. února 1886 a v Londýně 28. listopadu

¹³⁷ Viz Jitka Slavíková: *Kontakty Antonína Dvořáka s Anglií, jejich význam pro skladatelův život a dílo i pro česko-britské kulturně společenské vztahy*, kandidátská disertační práce, Praha 1989.

¹³⁸ Charles Hallé (1819–1895), významný klavírista, dirigent a organizátor hudebního života, německého původu, po dvanáctiletém pobytu v Paříži trvale sídlící v Anglii, odkud také podnikal koncertní turné. Jeho Hallé Orchestra v Manchesteru působí dodnes. K osobnosti C. Hallé viz např. Ann Barbara Kersting: *Carl Halle – Sir Charles Hallé. Ein europäischer Musiker*, disertace, Hagen 1986, Joseph Bennett: *40 Years of Music 1865–1905*, London 1908, s. 169–172 nebo Jitka Slavíková: *Kontakty Antonína Dvořáka s Anglií, jejich význam pro skladatelův život a dílo i pro česko-britské kulturně společenské vztahy*, kandidátská disertační práce, Praha 1989, s. 31–32, 131–132.

¹³⁹ *AD-CorrespDoc II*, s. 45.

¹⁴⁰ Tato houslistka byla sestrou Amálie Wickenhauserová, zmiňované v souvislosti s Dvořákovým koncertem výše. Pocházely z vynikající a početné hudební rodiny Nerudů v Brně. Ke koncertu Nerudové s C. Hallé v Praze viz např. *Prager Tagblatt* 3. 4. 1881, Beilage, s. 6, *Bohemia* 1. 2. 1881, s. 3 nebo *Dalibor* 20. 4. 1881, s. 92–93.

1890.¹⁴¹ Byl prvním pianistou, a za Dvořákova života jediným, který jeho Koncert zcela přijal do svého repertoiru a opakovaně hrál. Jako pianista byl označován za výjimečného umělce vždy sloužícího ryzímu umění, kterému byla zcela cizí jakákoli vnějškovost, prezentace vlastní osoby či okázalá demonstrace velkolepé techniky nebo vášní.¹⁴²

„Sir Charles Hallé uvedl Dvořákův Klavírní koncert g (op. 33), který byl pro většinu přítomných novinkou. První věta obsahuje jen málo toho, co je charakteristické pro tohoto českého skladatele, i když druhé téma je okouzující. Andante má pozoruhodně působivý závěr a obsahuje mnoho hudby, jež by mohla být psána perem některého francouzského autora. Finale má více z pravého slovanského charakteru a Koncert končí velmi živě. Sólový part se hemží obtížemi, byl však tímto zkušeným pianistou zahrán s neomylnou přesností.“¹⁴³

1.2.5.3 V USA – Benjamin Whelpley

Podobně jako v Anglii, i v USA bylo hudební dění v Evropě velmi sledováno a jakmile vyšly tiskem novinky, kupř. slibného skladatele Dvořáka, v USA byly ihned vyvíjeny snahy o jejich uvedení. Záhy po vydání byl tedy Dvořákův Koncert uveden i v USA.¹⁴⁴ Zazněl

¹⁴¹ Programy koncertů v Manchesteru jsou uloženy v Hallé Archive, Hallé Concerts Society, Manchester; srovnej dále např. The Musical Times 1. 12. 1885, s. 724; 1. 1. 1886, s. 31; 1. 3. 1886, s. 148; 1. 12. 1890, s. 740; 1. 1. 1891, s. 21 nebo The Athenaeum 14. 11., 5. 12. 1885, s. 741; The Lute 1. 12. 1885, s. 285, The Musical Standard 14. 11. 1885, s. 306.

¹⁴² Jeho technika byla vždy označována jako dokonalá a bezvadná; především v Rakousku a Německu však byla jeho hra někdy vnímána jako chladná nebo příliš střízlivá. Byl považován za přesně opačný typ pianisty, než jakým byl Anton Rubinstein (J. Stockhausen v dopise C. Schumannové 12. 6. 1870). Viz rovněž kreslené karikatury C. Hallé a A. Rubinsteina od Charlese Lyalla, in Joseph Bennett: *40 Years of Music 1865–1905*, London 1908, s. 358–359. Srovnej Ann Barbara Kersting: *Carl Halle – Sir Charles Hallé. Ein europäischer Musiker*, disertace, Hagen 1986, především s. 115–122.

¹⁴³ Komentář koncertu 28. 11. 1890 v Londýně, The Musical Times 1. 1. 1891, s. 21. *„Sir Charles Hallé brought forward Dvorak's Pianoforte Concerto in G (Op. 33), which was probably a novelty to most of those present. The first movement contains little that is characteristic of the Bohemian composer, though the second subject is engaging. The Andante has remarkably effective close, and contains much writing which might have proceeded from the pen of a modern French composer. In the Finale there is more of the true Slavonic character and the Concerto comes to a spirited conclusion. The solo part bristles with difficulties, but it was interpreted with unerring accuracy by the veteran pianist.“*

¹⁴⁴ Tvzení o tom, že v USA zazněl Dvořákův Klavírní koncert poprvé až ve 20. st. díky sólistovi Rudolfu Firkušnému (viz např. nedávná studie Veronika Vejvodová: *Kurzova verze Klavírního koncertu g moll, op. 33 Antonína Dvořáka*, Opus musicum, 2013, roč. 45, č. 6, s. 45–64) není pravdivé, i když uvedení R. Firkušného mělo nepochybně dalekosáhlejší dopad a pro přítomné posluchače Dvořákův koncert nepochybně nový byl.

v Bostonu s pianistou Benjaminem Lincolnem Whelpley a dirigentem Benjaminem Johnsonem Lang, zřejmě dvakrát – 5. listopadu 1885 a 25. března 1890.¹⁴⁵ Benjamin Johnson Lang,¹⁴⁶ velmi všestranný hudebník, varhaník, klavírista, dirigent, sbormistr a skladatel, byl klíčovou osobností v hudebním dění v Bostonu ve druhé půli 19. století. Mezi lety 1855 a 1858 studoval v Evropě – kompozici v Berlíně a klavír mj. u F. Liszta. Uváděl pak v Bostonu řadu novinek evropských skladatelů jako dirigent (v r. 1875 mj. dirigoval světovou premiéru Čajkovského koncertu b moll, kdy sólo přednášel Hans von Bülow, v r. 1884 Dvořákovo Stabat mater), sólista (např. v koncertu d moll Johanna Brahmsa nebo b moll P. I. Čajkovského), nebo komorní hráč. B. J. Lang věnoval mimořádně mnoho času i vyučování mladých pianistů a od roku 1886 pořádal koncertní řady, kde jeho žáci přednášeli sólové koncerty (Mr. B. J. Lang's Piano-Forte-Concerto-Concerts).

Benjamin Lincoln Whelpley,¹⁴⁷ byl jedním z mnoha posluchačů B. J. Langa a jako první na americké půdě přednesl Dvořákův Koncert. Zachovaný koncertní program pro Mr. B. J. Lang's Second Piano-Forte-Concerto-concert (fourth series, Chickering Hall), pořádaný 25. března 1890 prozrazuje, že na stejném koncertě zazněly Koncerty Beethovenův č. 3 c moll a Mozartův d moll (K 466).

¹⁴⁵ Datum 5. 11. 1885 uvádí *Burghauser-Cat*, s. 613 (program v Bostonu se však nepodařilo dohledat!). Datum 25. 3. 1890 uvádí John Clapham: *Dvořák on the American Scene*, in *19th-Century Music*, roč. 5, č. 1 (léto 1981), s. 16–23 a *Burghauser-Cat*, s. 645 (program koncertu je dochován v Boston Public Library).

¹⁴⁶ Benjamin Johnson Lang (1837–1909), viz Steven Ledbette, E. Douglas Bomberger: heslo Lang, B. J. Grove Music Online a také J. Johnston: Margaret Ruthven Lang & Family – <http://www.margaretruthvenlang.com>

¹⁴⁷ Benjamin Lincoln Whelpley (1863–1946 data podle hrobu v Hillside Cemetery, Eastport, Maine), varhaník, učitel a skladatel písní a klavírních skladeb, viz [http:// grandemusica.net](http://grandemusica.net).

1.3 „V ZÁJMU TOHOTO DÍLA A JEHO DALŠÍHO ŠÍŘENÍ“ – 20. STOLETÍ

1.3.1 První provedení po roce 1904

Jak pevně je zakořeněný názor – že se Dvořákův Klavírní koncert po skladatelově smrti vůbec nehrál, ale teprve díky úpravě Viléma Kurze v roce 1919 (viz kapitolu 1.3.2 Revize Viléma Kurze) se znovu vrátil na pódia – ukazují relativně nedávné práce, a to jak obsahově vědecky závažné (Cividini 2007, s. 206) a tak i diplomové práce (např. Mergentalová 2005, s. 25). Tuto představu o znovuoživení zapomenutého díla díky Kurzově úpravě dlouhodobě a opakovaně vzbuzovali propagátoři Kurzovy úpravy (v komentářích uvedení, ale i kupř. O. Šourek),¹⁴⁸ byť to přímo neuváděli. Jak je tato představa mylná ukazují doklady o provedeních, jak v Čechách, tak v cizině.

V hlavním městě monarchie, ve Vídni, kde Koncert za Dvořákova života vůbec nezazněl (recepce celé Dvořákovy tvorby v monarchii byla ovlivněna národnostními problémy mezi česko- a německo-jazyčně mluvícími spoluobčany)¹⁴⁹ se dočkal uvedení 19. ledna 1906.¹⁵⁰ Vídeňská pianistka Wera Schapira¹⁵¹ zde vystoupila jako sólistka ve třech koncertech – vedle Dvořákova ještě v Beethovenově koncertu č. 3 c-moll op. 37 a koncertu g moll op. 22 C. Saint-Saënsa.

„[...] Že se z někdejších zázračných dětí stávají velké a ctihodné osobnosti, nám ukázala slečna Wera Schapira třemi klavírními koncerty na jediném. Vedle jiných uměleckých zásluh jí vděčíme za to, že uvedla Dvořákův, nepochopitelně opomenutý, nádherný g moll koncert, ve Vídni, a to způsobem, který byl stejně hodný mistra díla, jako mistryně hry.“¹⁵²

¹⁴⁸ Šourek I³, s. 288, rovněž O. Šourek: *Dvořákovy skladby orchestrální*, díl I, Praha 1944, s. 21–22,

¹⁴⁹ K problematice, způsobené politickým děním v monarchii, viz např. Klaus Döge: *Dvořák. Leben. Werke. Dokumente*, Mainz, 2. rozšířené vydání, 1997, s. 191–210.

¹⁵⁰ Sólo Wera Schapira, dir. Martin Spörr, Wiener Concertverein, viz např. Wiener Sonn- und Montags Zeitung, 8. 1. 1906, s. 6.

¹⁵¹ Wera Schapira (1888–1930), žákyně prof. Richarda Robertse, slavila velké úspěchy především v Rakousku, Německu a Holandsku, v tisku bývala označována za nejgeniálnější pianistický zjev po Lisztovi a Rubinsteinovi, nebo za novou Claru Schumannovu, viz např. Teplitz-Schönauer Anzeiger 24. 2. 1917, s. 4 nebo Wiener Zeitung 16. 4. 1930, s. 16.

¹⁵² Max Kalbeck: Feuilleton. Konzerte, Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 24. 1. 1906, s. 3. „[...] *Daß aus ehemaligen Wunderkindern große und ansehnliche Leute werden, zeigte uns Fräulein Wera Schapira mit drei Klavierkonzerten in einem. Außer ihren sonstigen künstlerischen Meriten gebührt ihr das Verdienst,*

V nedávné studii V. Vejvodové (2013), je evidováno po skladatelově smrti do roku 1919 sedm provedení Dvořákova Koncertu s Českou filharmonií (na základě programů uložených v ČF), která všechna dirigoval Vilém Zemánek.¹⁵³ Zápisy v partech tisku Hainuer v České filharmonii, však prozrazují, že provedení bylo více, možná dvojnásobně.¹⁵⁴ A lze předpokládat, že proběhla i další provedení, a to jak v Čechách, tak v zahraničí, o nichž záznam zatím dohledán nebyl.

Vilém Zemánek, dirigent České filharmonie v letech 1903–1918, který zde osvědčil své organizační a dirigentské schopnosti v pořádání pravidelných koncertů, na nichž uváděl např. cykly Beethovenových symfonií a koncertů, cykly Dvořákových, Brahmsových symfonií atp.,¹⁵⁵ v roce 1908 přistoupil k uvedení všech tří Dvořákových koncertů v rámci svých Symfonických koncertů konaných o nedělích na Plodinové burse, ve 4 h. odpoledne. Všechny tři koncerty zazněly v listopadu 1908, provedení sólového partu Klavírního koncertu 15. listopadu se ujala pianistka Růžena Houdková¹⁵⁶ (absolventka studia na pražské konzervatoři v letech 1888–1893 u J. Káana).

Další interpretkou byla Jaromíra Caithamlová (absolventka studia na pražské konzervatoři v letech 1909–1912), která Dvořákův koncert s Českou filharmonií, řízeno V. Zemánkem přednesla v Hradci Králové 1. dubna 1914 (Vejvodová, s. 56–57). Tato nadějná pianistka, v té době studující na mistrovské škole u A. Mikeše, jej provedla však již předtím v listopadu v Praze v Obecním domě.¹⁵⁷

Dvoraks unbegreiflicherweise bisher vernachlässigtes, prächtiges G-moll-Konzert in Wien eingeführt zu haben, in einer Weise, die gleich ehrenwert für den Meister des Werkes wie für die Meisterin des Spieles war.“

¹⁵³ Vejvodová, s. 56.

¹⁵⁴ Provozovací party CZ Pfa, No 65 (viz dále text kapitoly).

¹⁵⁵ Veselý Richard: *Dějiny České filharmonie*, Praha 1935, s. 47–207.

¹⁵⁶ Viz Národní listy 15. 11. 1908, s. 4.

¹⁵⁷ Zřejmě 2. 11 1913, viz zápis v partu Ob 2, s. 6, a rovněž Alena Vlčková: *Osud zvaný hudba: klavírní virtuoska Jaromíra Císařová/Cajthamlová/*, Štěnovické listy, listopad, 2009 (www.stenovice.cz), strany nečíslovány, nebo Suchý Josef: *Staroplzenečtí muzikanti*, in Radyňské listy, březen 2009, s. 5.

Tabulka 1 – Provedení v Čechách mezi lety 1904 a 1919

datum	pianista/ka	orchestr	dirigent	místo	uvedeno podle ¹⁵⁸
15.11.1908	Růžena Houdková	Čf	Vilém Zemánek	Praha, Plodinová bursa	Vejvodová 2013
2.11.1913	[Jaromíra Caithamlová]	[Čf]	[Vilém Zemánek]	[Praha, Obecní dům]	Ob 2, s. 6
6.2.1914				Plzeň	Fl 1, s. 6
1.4.1914	Jaromíra Caithamlová	Čf	Vilém Zemánek	Hradec Králové, Klicperovo divadlo	Vejvodová 2013
22.8.1916	Roman Veselý			Praha, Obecní dům	Timp, strana za notovým textem
22.10.1916	Roman Veselý	Čf	Vilém Zemánek	Praha, Obecní dům	Vejvodová 2013
6.12.1916	Roman Veselý	Čf	Vilém Zemánek	Praha, Obecní dům	Vejvodová 2013
6.2.1917	Roman Veselý	Čf	Vilém Zemánek	Plzeň, Sál Měšťanské besedy	Vejvodová 2013
8.1.1918					Tr 1, strana za notovým textem
7.2.1918				Plzeň, divadlo	VI I, 2. pult, s. 1
23.2.1918	Roman Veselý	Čf	Vilém Zemánek	Praha, Obecní dům	Vejvodová 2013

Věrného interpreta našel Dvořákův Klavírní koncert po skladatelově smrti především v Romanu Veselém¹⁵⁹, který znal A. Dvořáka od svého dětství. Jeho rodiče byli se skladatelem blízce spřáteleni – otci Rudolfovi v roce 1883 věnoval skladatel *Impromptu d moll* (B 129) a matka Ema, sopranistka, často vystupovala v Dvořákových skladbách.

Roman Veselý byl hudebníkem se zájmem o veškeré hudební dění, což se projevilo i tím, že upravil celou řadu orchestrálních partitur pro klavír. Z děl Antonína Dvořáka vypracoval mezi lety 1911 a 1915 dvouruční klavírní výtahy oper *Jakobín a Král a Uhlíř* (2. verze), pro čtyři ruce *Tragickou ouverturu* (B 16a) a *Symfonickou báseň op. 14* (B 44) z roku 1874. O. Šourek charakterizoval Romana Veselého jako pianistu, kterému „nikdy nešlo o

¹⁵⁸ V posledním sloupci tabulky je uveden zdroj, podle kterého zde bylo provedení uvedeno. Buď podle Vejvodová, s. 56, nebo podle partů *CZ Pfa*, No 65. Party obsahují i další data, která však nejsou jednoznačně čitelná, proto je zde neuvádím. Uvedená data vyžadují, aby byla ověřena a doplněna podle dalších zdrojů (např. dobového tisku). V hranatých závorkách jsou doplněny údaje podle Alena Vlčeková: *Osud zvaný hudba: klavírní virtuoska Jaromíra Císařová/Cajthamlová*, Štěnovické listy, listopad, 2009.

¹⁵⁹ Roman Veselý (1879–1933) se učil klavíru nejprve u své matky. V letech 1901–1919 byl úředníkem Zemské banky v Praze a zdokonaloval se v klavírní hře u Adolfa Mikeše. Sblížil se s V. Novákem a J. Sukem, byl členem tzv. Podskalské filharmonie. Upravil pro klavír četné orchestrální skladby Nováka, Suka, Smetany, Dvořáka aj.. Nejprve byl činný hlavně jako doprovod a klavírista v komorních hudbě, později i jako sólista. Od r. 1919 se stal pedagogem klavíru na pražské konzervatoři. Viz např. Černušák Gracian: heslo *Veselý Roman*, in *ČSHS*, II. Díl, Praha 1965, s. 867–868.

*efekt a rafinovanost, nikdy také o uplatnění sebe. Hrál, poněvadž mu bylo životní potřebou sloužit umění.*¹⁶⁰

Klavírní koncert Antonína Dvořáka hrál mezi lety 1916 a 1919 nejméně čtyřikrát. Ve Smetanově síni Obecního domu zazněla provedení 22. října, 6. prosince 1916 a 23. února 1918, v Plzni, v sále Měšťanské besedy 6. února 1917¹⁶¹. Jednalo se vždy o koncerty, které byly věnovány soubornému provedení všech tří Dvořákových koncertů. Sólistou houslového koncertu byl většinou Karel Hoffmann a violoncellového Ladislav Zelenka.

1.3.2 Revize Viléma Kurze a Václava Talicha v roce 1919

1.3.2.1 Podněty vzniku Kurzovy úpravy sólového partu a její povaha

Významný klavírní pedagog první poloviny 20. století, Vilém Kurz,¹⁶² známý i dnes zejména pro své „Technické základy klavírní hry“, působení na Mistrovské škole Pražské konzervatoře v letech 1928–1940 a četné revize instruktivních i přednesových klavírních skladeb, vnesl do recepce Dvořákova Klavírního koncertu nový impuls, který však postupně přispěl k ještě vyhocenějšímu vnímání sólového partu Dvořákova koncertu, než tomu bylo doposud.

V. Kurz skladatele A. Dvořáka osobně znal, nebyl s ním však tak důvěrně spřátelen jako Roman Veselý. Dvořáka jako skladatele si nesmírně vážil – sám osobně, i jeho přčetní žáci se opakovaně věnovali studiu a koncertnímu uvádění jeho sólových i komorních skladeb.¹⁶³ K prvnímu setkání V. Kurze s A. Dvořákem došlo při příležitosti oslavného koncertu Měšťanské besedy 11. dubna 1891, složeného výhradně z Dvořákových skladeb

¹⁶⁰ Šourek Otakar: *Za Romanem Veselým*, in Tempo, Listy Hudební matice, Praha 1934, s. 216–218.

¹⁶¹ Vejvodová, s. 56. Další datum uvedeno v partu tympánů na volné straně za notovým textem: „*Obecní dům hrál R. Veselý 22/8 16.*“

¹⁶² Vilém Kurz (1872–1945), studoval klavírní hru u Jakuba V. Holfelda v Praze, mezi lety 1898–1919 působil na konzervatoři ve Lvově, 1920–1928 v Brně a v letech 1928–1940 v Praze. Viz zejména Böhmová-Zahradníčková Zdeňka: *Vilém Kurz. Život, práce, metodika*, Praha 1954 nebo Štědroň Bohumír: heslo *Kurz Vilém* in: *ČSHS*, I. díl, Praha 1963, s. 793–794.

¹⁶³ Ze sólových to byla zejména *Suita A dur* op. 98 B 184, *Tema con Variazioni* op. 36 (B 65), *Poetické nálady* op. 85 (B 161) nebo *Furianty* op. 42 (B 85).

(poprvé zde zazněly *Dumky* op. 90, B 166, v nichž skladatel hrál klavírní part).¹⁶⁴ Vilém Kurz zde přednesl klavírní part kvintetu op. 81 (B 155) a *Romantických kusů*, č. 1 a 2 op. 75 (B 150) a sólově *U mohyly z Poetických nálad* op. 85 (B 161). „[...] Na tento koncert Kurz rád vzpomínal zejména také pro setkání s Dvořákem, jemuž před koncertem své sólové číslo předehrál [...]. Často později vyprávěl žákům o naprosté přesnosti tečkovaného rytmu, kterou po něm Dvořák vyžadoval. [...]“¹⁶⁵

V prvních měsících roku 1919, ještě za svého působení na konzervatoři ve Lvově vypracoval úpravu Dvořákova Klavírního koncertu a věnoval ji své dceři Iloně,¹⁶⁶ která již v tu dobu, ve svých 20 letech, byla zkušenou koncertní klavíristkou. Rukopis úpravy se nachází v soukromém majetku potomků. Na předsádce je zápis:

„Klavírní part tohoto koncertu přepracoval jsem v těžkých časech bombardování Lvova v prvních měsících r. 1919. Práci tu věnuji drahé Ilonce s přáním, aby s koncertem tím v novém přepracování docílila hodně velkého úspěchu. Lwów v červnu 1919

Vilém Kurz“¹⁶⁷

Na rozdíl od ostatních revizí, které V. Kurz vypracovával, a jež se týkaly prstokladů, doplnění dynamiky či přednesových pokynů a zejména frázování, artikulace a pedalizace,¹⁶⁸ byla revize Dvořákova sólového partu, jediná Kurzova úprava sólového partu v koncertu, skutečnou úpravou (dotýkající se jak výšek not, tak rytmu – někdy dokonce úpravou nad rámec úpravy stylizace – viz změna melodie i harmonie v I. větě, t. 491, nebo změna v počtu taktů ve III. větě: dva takty na místě t. 467). Konkrétní pohnutky nebo cíle úpravy V. Kurz sám nikde nezveřejnil, ani o nich nevypovídají žádné známé dokumenty.

Pouze tedy ze srovnání Dvořákova originálu z roku 1883 a Kurzovy revize můžeme usuzovat,¹⁶⁹ zda a eventuálně jak V. Kurz ve své úpravě reagoval na často zmiňované

¹⁶⁴ Viz např. Národní listy 10. 4. 1891 s. 3, 14. 4. 1891, s. 3.

¹⁶⁵ Böhmová-Zahradníčková Zdeňka: *Vilém Kurz. Život, práce, metodika*, Praha 1954, s. 23.

¹⁶⁶ Ilona Štěpánová Kurzová (1899–1975), klavírní virtuoska, jež se hře na klavír učila od svých rodičů, koncertně činná byla od svých 10 let po celé Evropě, po 2. světové válce jednou ze zakladatelů katedry klávesových nástrojů na Akademii múzických umění. Viz např. Štědroň Bohumír: heslo *Kurzová-Štěpánová Ilona* in: *ČSHS*, I. díl, Praha 1963, s. 794–795.

¹⁶⁷ Za xerokopii opisu obsahu předsádky vděčím Janu Kachlíkovi, jemuž jej předal Miroslav Nový 5. 6. 2003. Vznikl při návštěvě Zdeňka Nouzy v bytě paní Štěpánové. Novou návštěvu se nepodařilo uskutečnit.

¹⁶⁸ Viz např. Böhmová-Zahradníčková Zdeňka: *Vilém Kurz. Život, práce, metodika*, Praha 1954, s. 62–64.

¹⁶⁹ Starší srovnání sólového partu Dvořákova s Kurzovou revizí viz např.: Radoslav Kvapil: *Rehabilitace Dvořáka*, in *Hudební rozhledy* 1966, s. 424–426, který jako první dokázal problémy Kurzovy revize výstižně

nedostatky¹⁷⁰ Dvořákovy stylizace. Hlavní problém – tedy existenci technicky enormně náročných míst – řeší Kurzova úprava jen zčásti. V některých případech zdvojených trylků v obou rukách (např. III. věta t. 540–548) nabízí snadněji hratelný trylek, který vznikne střídáním akordů pravé a levé ruky; stejně tak, je-li jeden z tónů tremola, či trylek v originálu zdvojován v jiné oktávě ve stejné ruce (např. I. věta t. 336 pravá ruka I. věta t. 495–500 levá ruka), volí V. Kurz pouze tremolo vzdálených tónů bez zdvojení nebo nalézá zcela jiné řešení. Některá obtížná místa, kupříkladu běhy v terciích a v sextách v obou rukách unisono v dynamice piano ve druhé větě (t. 47–52), však Vilém Kurz nechal zcela beze změny. Nutno naopak zmínit, že v mnohých partiích technickou náročnost zvýšil – použitím oktáv (např. III. věta t. 5–11, 127ff., 424ff.), oktávových skoků (např. I. věta t. 126ff., 380ff.), skoků na větší vzdálenost (např. t. 109 ff), plné akordické sazby (např. I. věta t. 152ff., 191ff., III. 478ff.) a kombinací těchto prostředků.

Úprava V. Kurze neřeší ani další výtku, opakovaně předkládanou originálnímu Dvořákovu partu z roku 1883 – ztracení zvuku klavíru v orchestrálním zvuku. Plnou akordickou sazbou, kterou V. Kurz užil téměř vždy, kde má Dvořák v originálu melodii přednášenou jednoduchými tóny, se klavír naopak přibližuje orchestru a ztrácí charakter kontrastujícího zvukového tělesa. Díky Kurzovým zásahům klavír s orchestrem splývá možná více než u Dvořáka. Zůstává úkolem dirigenta, aby dal patřičné pokyny orchestru a nechal sólový part ať v té, nebo v oné podobě vyznít.

Vilém Kurz tedy neřešil konkrétní problémy, které kritici koncertních provedení za Dvořákova života a po té do roku 1919 spatřovali ve stylizaci sólového nástroje. Šlo mu mnohem spíše o vytvoření něčeho jiného, čím od počátku Dvořákův Koncert být neměl. Odklonil se od Dvořákovy idey symfonického koncertu a pokusil se dát pianistovi novou úlohu.

Problémem Kurzovy revize je skutečnost, že svými zásahy zahladil jedinečnost Dvořákova uchopení sólového partu, a nerozeznal jeho význam pro výstavbu celku. I.

pojmenovat, nebo diplomové práce Daniela Wiesnera (HAMU Praha 1984) a Martiny Mergentalové (JAMU Brno 2005), s. 25-31. Zásadní srovnání přináší Cividini Iacopo: *Die Solokonzerte von Antonin Dvorak, eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven, Schneider, Tutzing* 2007, oddíl III. Experimentelle Orthodoxie: Das Klavierkonzert in g moll op. 33, kapitola Neue Pianistische Virtuosität, s. 189–202.

¹⁷⁰ Míněno výtky, komentující konkrétní provedení, jak za Dvořákova života, tak i po něm - viz kapitolu věnovanou recepci za Dvořákova života a kapitolu První provedení po roce 1904.

Cividini (2007) svým podrobným rozbohem Dvořákova partu z roku 1883 doložil, že Dvořák velmi dobře znal prostředky lisztovské virtuozity (na ukázkách Lisztova koncertu *Es dur* a ukázkách z Dvořákova Koncertu) a ve svém koncertu je využíval,¹⁷¹ avšak pro jiný účel – nikoli v úvodní části díla, pro strhující prezentaci nástupu sólisty, ale naopak až na vrcholu dlouho se stupňujícího napětí, za pozvolného zvukového a rytmického zahušťování. Prostředky lisztovské virtuozity využíval velmi tvůrčím způsobem (viz Cividini, s. 194–195, srovnání kadence Dvořákova koncertu a začátku Lisztova koncertu *Es dur*, č. 1), novost lisztovská technika nabývá u Dvořáka především způsobem zasazení do faktury orchestru – skladatel např. přesuny akcentů (synkopami) akusticky umožnil vnímání více odlišných současně znějících témat / motivických pásem (např. I. věta, t. 538ff.).¹⁷² Tím, že V. Kurz např. již nástup hlavního tématu v sóle opatřil větším zvukem (I. věta, t. 109ff., rozšířením využitého tónového rozsahu), změnil funkci tohoto místa ve vývoji architektury věty.

Ze srovnání Dvořákova partu s Kurzovou úpravou se zřetelně jeví skladatelův konkrétní záměr a význam umístění každé figurace s její konkrétní rychlostí (duola, triola, kvartola, kvintola atd.) ve výstavbě celku. U Dvořáka podpírají figurace širěji založená *accelaranda* a *ritardanda*, v úpravě V. Kurze, který figurace měnil, se však stávají prázdnými momenty klavíristické techniky (I. věta t. 195–205: od t. 200 v Kurzově úpravě septoly místo kvintol, narušující pozvolné zrychlování z kvartol přes sextoly na kvintoly). Ve třetí větě, kde Dvořák zrychlením skoků v levé ruce dociluje zrychlení pulsu hudby, Kurz přidal jeden takt navíc a skoky nechal v pravidelných časových intervalech, ono Dvořákovo zrychlení tak zcela zrušil (t. 465–468).

Vilém Kurz mohl svou revizí reagovat na velmi konkrétní podnět obsažený v Šourkově dvořákovské čtyřsvazkové monografii. První svazek zabývající se léty 1841–1877, obsahující stať o Dvořákově Klavírním koncertu, vyšel již v roce 1916. O. Šourek¹⁷³ zde dobře poukázal na problematiku spjatou s Klavírním koncertem, odrážející se

¹⁷¹ Vyvrací tím tvrzení, že se „*sólový jeho part* [Dvořákova Klavírního koncertu] *pohybuje se po technické stránce asi na výši, k níž dospěla klavírní technika hudby klasické, především Beethoveny*“, jak uvádí Šourek I¹, s. 168, a s ním mnozí další. Ale srovnej citaci z práce H. Sirpa na s. 9.

¹⁷² Cividini, s. 194–198.

¹⁷³ K osobnosti O. Šourka viz např. Kateřina Nová: *Otakar Šourek – nedoceněná postava českého hudebního života*, in *Musicologica brunensia*, 2015 č. 1, s. 177–194.

v dosavadní recepci (umělecká hodnota díla versus problematičnost sólového partu).¹⁷⁴

V první části charakterizuje skladbu:

„Všechny své koncerty [...] zakládá Dvořák jako díla povahy ryze s y m f o n i c k é, [...]. Proti staršímu názoru na důležitost koncertantního partu a na jeho nadvládu nad orchestrálním “doprovodem”, vyzdvihuje v nich především v ý z n a m o b s a h u d í l a, v němž sólový hlas je mu činitelem, jenž rovnocenně s ostatními nástroji orchestru zúčastňuje se organické výstavby motivické I větné. Dvořák vychází tu ze stejně pokročilé zásady, jako to činil před ním J. Brahms ve svém klavírním koncertu z d-moll, a ve svých koncertech pozdějších. O vnitřních uměleckých hodnotách tohoto principu a o jeho významu ve vývoji hudby netřeba býti v pochybnostech, jest kladný a znamená pokrok u každého díla, v němž čistá technika a jakost hmoty – zde zvuk sólového nástroje – přestávají býti účelem a stávají se prostředkem. [...].“

Ve druhé hledá příčiny menší rozšířenosti díla na koncertních pódíích oproti ostatním Dvořákovým koncertům a zřejmě ne zcela vědomě se stává ještě přísnějším kritikem než kterýkoli před ním, který komentoval konkrétní provedení, a sólový part posuzuje velmi zběžně a neopatrně.

„[...] Jinak je tomu s praktickým významem každého takového díla. Umělec, jenž se ho ujímá, byť sebe větší a sebe ideálnější, je vždy natolik egoistou, že žádá, aby úspěch, jež mu má dílo vynést, odpovídal uměleckým i technickým, jistě vždy velikým požadavkům sólového partu. Pro úspěch i popularitu skladby je proto v d ě č n o s t tohoto hlasu tím důležitější, čím více jeho význam mizí v celkových obrysech díla samotného [...].

Sólový jeho part [Klavírního koncertu] pohybuje se po technické stránce asi na výši, k níž dospěla klavírní technika hudby klasické, především Beethoveny. Při tom však, jak zasazen jest tento part v díle v celkový výraz orchestrální, jak se v něm přímo ztápí, bylo by pro jeho účinné proniknutí nutno, aby vybaven byl tak asi vymoženostmi skvělého klavírního stylu chopinovského nebo lisztovského, [...].“

Tento přímý návod Šourkův se beze zbytku, bez další reflexe Dvořákova sólového partu, uskutečnil právě v revizi Viléma Kurze. O. Šourek tak ve třetím vydání monografie (1954) mohl přidat odstavec:

¹⁷⁴ Šourek I¹, s. 167–168.

Zůstane proto nemalou zásluhou našeho vynikajícího klavírního pedagoga Viléma Kurze (1872–1845), že v novější době podrobil tento part úpravě, která při vší pietě k Dvořákově skladbě dala mu potřebnou zevní efektnost a oslnivost. [...].¹⁷⁵

Provádění úprav patří k hudebnímu provozování odjakživa a bývá podmíněno nejrůznějšími faktory, a to praktickými – to jsou např. nedostačující technické dispozice interpreta, nedostatek hudebních nástrojů, či interpretů, omezený čas na provedení, specifika prostoru, v němž se uvedení odehrává, specifika publika (recipientů) – , funkčními – změnou funkcí estetické, zábavní, duchovní atd.–, nebo uměleckými – např. virtuózní transkripce, parafráze (např. F. Liszta, nebo F. Busoniho). Úprava sólového partu V. Kurze měla zřejmě slučovat praktické i umělecké cíle, a zřejmě nebyla ojedinělá. Sólový part Dvořákova koncertu revidoval údajně také britský klavírista a skladatel německého původu Franz Reizenstein (1911–1968)¹⁷⁶. Jediná úprava V. Kurze však byla uváděna nesčetněkrát.¹⁷⁷

1.3.2.2 Provádění Koncertu mezi lety 1919 a 1956

Klavírní koncert v revizi Viléma Kurze poprvé přednesla jeho dcera Ilona Kurzová, již svou úpravu věnoval, a sice 9. prosince roku 1919 ve Smetanově síni s Českou filharmonií pod vedením Václava Talicha. Provedení zopakovala i o deset let později, 28. února 1929. V Kurzově verzi pak Dvořákův koncert hráli i další jeho četní žáci,¹⁷⁸ a je jejich zásluhou, především zásluhou Rudolfa Firkušného, že Dvořákův koncert častěji zazníval na světových pódii.¹⁷⁹ R. Firkušný s Dvořákovým koncertem mezi lety 1932 a 1945 vystupoval minimálně šestnáctkrát. Mezi další Kurzovy žáky, kteří v úpravě svého učitele Dvořákovo dílo uváděli, patřili Rudolf Macudzinski (provedení s Českou filharmonií v letech 1929, 1955), Viktorie Švihlíková (s Čf v roce 1947), František Maxián (s Čf mezi lety

¹⁷⁵ Šourek I³, s. 288.

¹⁷⁶ Viz Booklet nahrávky se Sv. Richterem a C. Kleiberem z 18.–21. 6 1976, podle: Mergentalová, s. 48. O úpravě i provedení s F. Reizensteinem je třeba dohledat další informace.

¹⁷⁷ Jako jediná byla publikována, srovnej kapitolu 1.3.3.

¹⁷⁸ Tabulku chronologicky řazených provedení viz Vejvodová s. 60–61.

¹⁷⁹ Vejvodová, s. 64, uvádí, že R. Firkušný Dvořákův Klavírní koncert představil poprvé Americkému publiku, což tak však není. Viz kapitolu 1.2.5.

1941–1954 devětkrát, za 2. světové války především souborně s ostatními Dvořákovými koncerty), Gideon Klein, Vilém Vaňura, Jaroslav Hauff.

Provedení R. Firkušného v zahraničí¹⁸⁰

6.1.1933	Řím	1938	Chicago
16.1.1936	Vídeň	28.2.1938	Kansas City
22.2.1937	Záhřeb	1939	Ostende
27.2.1937	Paříž	1940	Lisabon
15.11.1937	Maribor	1942	Chicago
18.12.1937	Glasgow	30.10.1945	Toronto

I po vzniku úpravy V. Kurze se však hrál Dvořákov koncert v podobě s Dvořákovým sólovým partem, i když se na to později zcela zapomělo. 29. února 1920 jej s Českou filharmonií přednesla Františka Bártová (žákyně střední školy pražské konzervatoře u Romana Veselého)¹⁸¹. Roman Veselý¹⁸² Dvořákov koncert provedl naposledy ještě 29. září 1920, opět na koncertě se souborným provedením Dvořákových koncertů. V roce 1929, 24. listopadu, je doloženo poslední provedení v Čechách v Dvořákově podobě do roku 1956, kdy sólistkou byla dcera J. Káana Aurelie Káanová Bubnová.

Tabulka 2 – provedení v Čechách mezi lety 1919 a 1956

datum	pianista/ka	orchestr	dirigent	místo	verze ¹⁸³	uvedeno podle ¹⁸⁴
9.12.1919	Ilona Kurzová	Čf	Václav Talich	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
9.2.1920	Františka Bártová	Čf	František Stupka	Praha, Obecní dům	AD	Vejvodová 2013
29.6.1920	Roman Veselý	Čf	Václav Talich	Praha, Obecní dům	AD	Vejvodová 2013
28.2.1929	Ilona Štěpánová-Kurzová	Čf	Václav Talich	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
22.6.1929	Rudolf Macudzinski	Čf	František Stupka	Praha, Žofín	VK	Vejvodová 2013
13.10.1929						Ob 2, s. 6

¹⁸⁰ Podle Vejvodová, s. 55.

¹⁸¹ Viz *Sborník na paměť 125 let Konzervatoře hudby v Praze*, uspořádal Vlastimil Blažek, Praha 1936, s. 123, mezi lety 1921–1922 studovala dále na mistrovské škole u Karla Hoffmeistera.

¹⁸² Viz kapitolu 1.3.1.

¹⁸³ AD – sólový part Antonína Dvořáka, VK – sólový part v úpravě V. Kurze.

¹⁸⁴ V posledním sloupci tabulky je uveden zdroj, podle kterého je v tabulce provedení uvedeno. Buď podle Vejvodová, s. 56, nebo podle partů *CZ Pfa*, No 65. Party obsahují i další data, která však nejsou jednoznačně čitelná, proto je zde neuvádím. Uvedená data vyžadují, aby byla ověřena a doplněna podle dalších pramenů (např. dobového tisku).

24.11.1929	Aurelie Bubnová-Káanová	Čf	František Stupka	Praha, Obecní dům	AD	Vejvodová 2013
1931						Fg 2, s. 6
3.7.1932	Rudolf Firkušný	Čf	František Stupka	Praha, Lucerna	VK	Vejvodová 2013
23.4.1936						Cor 2, s. 5
18.1.1937	Rudolf Firkušný			Teplice-Šanov		Vejvodová 2013
25.9.1937	Rudolf Firkušný			Ústí n. Labem	VK	Vejvodová 2013
17.11.1937	Viktorie Švihlíková	Čf	Karel Šejna	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
1937	Jaroslav Hautf				VK	Vejvodová 2013
10.11.1939				„natočeno v Brně pro Prahu“		Timp, s. 3
4.1.1941	František Maxián	Čf	Karel Šejna	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
23.11.1941	František Maxián	Čf	Rafael Kubelík	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
24.1.1942	František Maxián	Čf	Karel Šejna	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
10.1.1943	František Maxián	Čf	Alois Klíma	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
31.1.1945	František Maxián	Čf	Karel Šejna	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
21.2.1945	Dana Šetková	Čf	Jaroslav Krombholc	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
4.6.1946	Rudolf Firkušný	Čf	Rafael Kubelík	Praha, Dům umělců	VK	Vejvodová 2013
18.6.1951	František Maxián	Čf	Karel Ančerl	Turnov, sokolovna	VK	Vejvodová 2013
13.10.1951	František Maxián	Čf	Karel Ančerl	Plzeň, Závodní klub ROH	VK	Vejvodová 2013
1.11.1951	František Maxián	Čf	Václav Talich	natáčení Supraphon	VK	
3.1.1952	František Maxián	Čf	Karel Šejna	Praha, Dům umělců	VK	Vejvodová 2013
2.6.1954	František Maxián	Čf	Jean Fournet	Praha, Obecní dům	VK	Vejvodová 2013
25.10.1954	František Maxián			Teplice		Timp, strana za notovým textem
27.2.1955	Rudolf Macudzinski	Čf	Karel Ančerl	Praha, Dům umělců	VK	Vejvodová 2013

Provozování zahraničními interprety zatím nebylo důkladně zkoumáno, přesto se ukazuje, že i jimi byl koncert provozován, a to nejpravděpodobněji s Dvořákovou podobu sólového partu (!). 18. září 1935 měl Dvořákův Koncert pro klavír zaznít v přímém přenosu

z Hamburku, z Říšského rozhlasu se švýcarským pianistou Walterem Rehbergem.¹⁸⁵ V roce 1952 Koncert nahráli Vídeňští filharmonikové pod taktovkou Rudolfa Moralta s pianistou Friedrichem Wührerem.¹⁸⁶ Jedná se velmi zdařilou interpretaci s Dvořákovou podobou sólového partu – musely tedy být použity provozovací materiály Hainauerova tisku z roku 1883 (nebo reprint téhož tisku ze 40. let 20. století).

1.3.2.3 Úpravy V. Talicha v orchestru

Úpravy Dvořákova Koncertu se netýkaly vždy pouze sólového partu, ale jak ukazují provozovací materiály v České filharmonii (*CZ Pfa*, No 65) a dochované nahrávky, týkaly se i orchestru a díla jako celku (formou krácení).

Jednotně provedené zápisy červeným inkoustem v partituře a tužkou a pastelkami v partech České filharmonie pocházejí od dirigenta Václava Talicha (1883–1961). Mohly vzniknout v souvislosti s provedeními s Kurzovou verzí sólového partu.¹⁸⁷ V. Talich Dvořákův koncert poprvé dirigoval 9. prosince 1919, právě na koncertě I. Kurzové, na němž Koncert poprvé zazněl v úpravě V. Kurze, avšak hned následujícího roku 29. září 1920 řídil provedení s Romanem Veselým (tedy s Dvořákovou podobou sólového partu). Další Talichovo provedení je doloženo opět s Ilonou Kurzovou 28. února 1929.

Na následujících obrázcích jsou patrné Talichovy úpravy: jedná se o doplňky v instrumentaci a doplňky přednesových pokynů:

¹⁸⁵ Walter Rehberg (1900–1957), švýcarský pianista a skladatel. Viz *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Online Edition. Za upozornění na toto uvedení Dvořákova koncertu vděčím Jarmile Gabrielové. Korespondenční lístek Julia Hainauera (syna Dvořákova nakladatele) Luisi Mayerovi do Innsbrucku, z 15. 9. 1935, v němž jej zve k poslechu provedení Koncertu v rozhlasu: <http://www.ebay.de/itm/124702-Breslau-Musik-Verlag-Julius-Hainauer-Deutsches-Reich-3-1935-/301542785891>. Doklad, že k vysílání skutečně došlo, k dispozici nemám.

¹⁸⁶ Friedrich Wührer (1900–1975), rakousko-německý pianista a klavírní pedagog. Rudolf Klein, Martin Elste: heslo *Wührer, Friedrich* in Grove Music Online.

¹⁸⁷ V partituře Čf není červeným inkoustem (tedy shodně jako krasopisné zápisy pocházející od V. Talicha) vyznačen takt navíc (III. věta 2 takty u Kurze místo t. 467 Dvořáka; pouze klavírní part, orchestr má odmlku), který Kurzova verze obsahuje. Je tam vyznačen tužkou (a rovněž vícekrát gumován a přepisován).

Obrázek 1 – Partitura, tisk Julius Hainauer (CZ Pfa, No 65), I. věta, t. 368–378

– přepis červeným inkoustem lesních rohů, posilujících zvuk hlavního tématu v dřevěných dechových nástrojích v t. 373–375 a přepis trubek v t. 377–379 posilujících zvuk hlavního tématu v houslích a violách –

33

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, with several staves. The page is numbered '33' in the top right corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *fz*, *pp*, *dim.*, *eresc.*, and *con Ped.*. There are significant handwritten annotations in blue and red ink. A red bracket highlights a section of the lower staves. Blue scribbles and lines are scattered across the page, with the word 'bleeding' written in blue ink. The word 'nostrum' is written in red ink in two places. The overall appearance is that of a working draft or a score with extensive corrections and markings.

J. 25

Obrázek 2 – Partitura, tisk Julius Hainauer (CZ Pfa, No 65), I. věta, t. 378–391

– přípis červeným inkoustem *poco rit.* v t. 387 –

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and violin/viola. The page is numbered 41 in the top right corner. The main title is "N. Grandioso (poco meno)" written in red ink. The score is heavily annotated with red and blue ink. Red ink highlights the tempo marking "Poco meno" and "ritard." (ritardando). Blue ink includes large annotations such as "Cadenza" and "metaktrakt!". The score includes staves for piano and violin/viola with various musical notations and performance instructions. The page is numbered 41 in the top right corner.

Obrázek 3 – Partitura, tisk Julius Hainauer (CZ Pfa, No 65), I. věta, t. 475–488

– připsal červeným inkoustem (*Poco meno*) v t. 475 a *ritard.* s crescendo vidlicí v t. 482 –

Obrázek 4 – Partitura, tisk Julius Hainauer (CZ Pfa, No 65), II. věta, t. 79–87

– přepis červeným inkoustem lesních rohů zesilujících hlavní téma v dřevěných dechových nástrojích v t. 79–83 a vyšší dynamika u dřevěných dechových nástrojů od t. 80 –

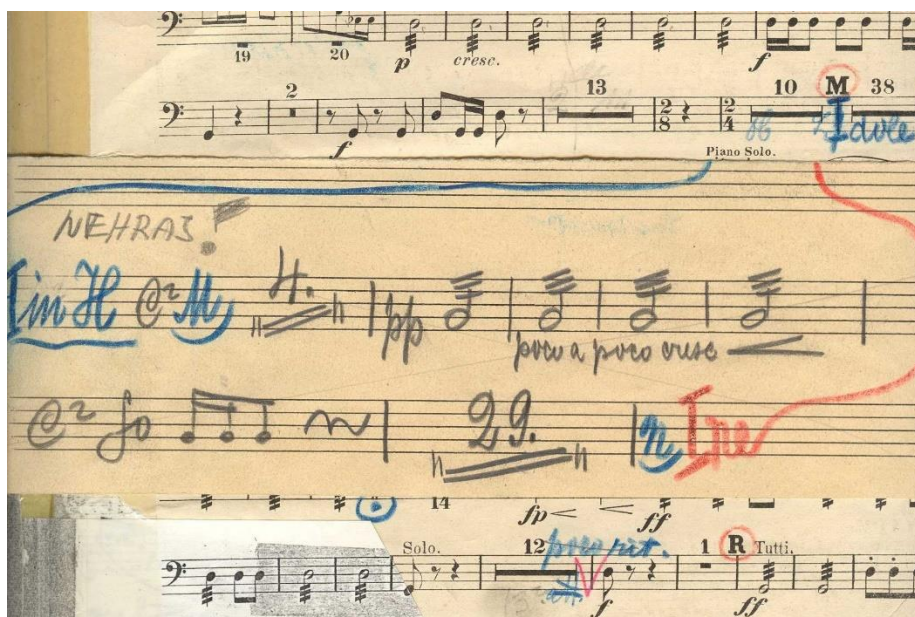
Obrázek 5 – Partitura, tisk Julius Hainauer (CZ Pfa, No 65), III. věta, t. 357–368

– přípis červeným inkoustem tympanů v t. 366–370 (viz také následující strana) –

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 82 in the top left corner. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and a string line. The middle system features a piano accompaniment with a prominent red handwritten section in the upper voice of the strings, marked with a red bracket and the word "Talich" written vertically in red ink. The bottom system continues the piano accompaniment with various dynamic markings like *pp*, *p*, and *f*, and includes a red handwritten section in the lower voice of the strings, also marked with a red bracket. Blue ink annotations include arrows pointing to specific measures and the number "3" written in a large blue font. The page is signed "J. 2878 H." at the bottom center.

Obrázek 6 – Partitura, tisk Julius Hainauer (CZ Pfa, No 65), III. věta, t. 369–381

–přepis červeným inkoustem v hlasech smyčců v t. 370 (všimněme si i poznámky tužkou „Talich“) –



Obrázek 8 – Part Timp, tisk Julius Hainauer (CZ Pfa, No 65), III. věta, s. 3

Poslední obrázek přibližuje způsob, jakým byly změny korespondující se změnami červeným inkoustem v partituře vyznačovány v partu (zde t. 366–370). (Na okraji strany byl přichycen proužek se zápisem, který se otáčel jako list papíru.)

Nahrávka České filharmonie za řízení Václava Talicha s Františkem Maxiánem (hrajícím v Kurzově revizi) z roku 1951 zachycuje, že byly hrány všechny Talichovy notové změny, týkající se instrumentace, až na změny ve II. větě.

Protože z materiálů České filharmonie dirigovalo mnoho dirigentů – do roku 1956 to byl kromě Václava Talicha také František Stupka, Karel Šejna, Rafael Kubelík, Alois Klíma, Jaroslav Krombholc a Karel Ančerl,¹⁸⁸ je pravděpodobné, že i oni alespoň některé zásahy pocházející od Václava Talicha nechali hrát. Live nahrávka strhujícího provedení v Rudolfinu na Pražském jaru 4. června 1946 České filharmonie s Rafelem Kubelíkem a Rudolfem Firkušným (hrajícím Kurzovu verzi) zachycuje, že Kubelík v závěrečné větě v t. 366–370 ponechal Talichovy dopsané tympány. Rudolf Firkušný na této live nahrávce navíc oproti Kurzově verzi přidává ještě akordy v posledních taktech v závěru a končí tak spolu s orchestrem (zatímco Dvořák i Kurz ponechávají závěr orchestru).

¹⁸⁸ Data provedení viz tabulka s. 48ff.

1.3.3 Publikování úpravy V. Kurze v roce 1956 a vliv otištění na recepci

Až do roku 1956 se hrál sólový part Dvořákova Koncertu pro klavír v Kurzově úpravě z opisů.¹⁸⁹ Zajímavý dokument nedávno zpřístupnila Veronika Vejvodová,¹⁹⁰ který objevila při průzkumu pozůstalosti Rudolfa Firkušného. Jedná se o dopis Viléma Kurze R. Firkušnému z 13. října 1938.

„Drahý Rudolfe, mám k Tobě prosbu: abys nikomu nepůjčoval k opisu nebo veřejnému provedení moji úpravu Dvořákova klav. koncertu, kterou máš opsánu. Je to můj „duševní majetek“ a rád bych, aby úprava byla užívána výlučně pianisty mé školy. Jiní nechť si hrají klavírní part v originálu. Doufám, že mé žádosti také ve vlastním zájmu vyhovíš.[...]“¹⁹¹

Vilém Kurz měl obavy, aby jeho úprava nebyla „zcižena“. Je otázkou, zda se bál pouze zneužití svého „duševního majetku“, anebo zda chtěl, aby jeho úprava zůstala tajemstvím jeho školy. Zřejmě nechtěl svou úpravu publikovat – snad si byl vědom, že je možnou, avšak časově omezenou alternativou. Při své vydavatelské a revizní činnosti četných instruktivních a přednesových skladeb měl zajisté možnost prosadit svou úpravu do tisku. Po smrti Viléma Kurze však byly značné snahy právě na publikování vyvíjeny. Zdeňka Böhmová–Zahradníčková, Kurzova žákyně, ve své monografii o V. Kurzovi v roce 1954 píše: *„Je poškození naší pianistické veřejnosti a dluh Kurzově památce, že tato jeho nejdůležitější revise dosud nevyšla tiskem.“¹⁹²*

K vydání úpravy došlo v roce 1956,¹⁹³ jedenáct let po smrti Viléma Kurze. Stalo se tak v edici Společnosti Antonína Dvořáka, v rámci Souborného vydání díla, jež nese podtitul „Kritické vydání podle skladatelova rukopisu“, byť zpočátku jako kritická edice zamýšlena nebyla. Její vydavatelé (Komise pro vydávání děl Antonína Dvořáka, v čele s Otakarem Šourkem) otiskli úpravu V. Kurze v hlavním notovém textu, hned pod

¹⁸⁹ Jeden exemplář je dochován mezi materiály v České filharmonii, CZ Pfa, No 65.

¹⁹⁰ Vejvodová Veronika: *Kurzova verze Klavírního koncertu g moll, op. 33 Antonína Dvořáka*, in: *Opus musicum*, 2013, roč. 45, č. 6, s. 45–64.

¹⁹¹ Citováno podle Vejvodová, reprodukce dopisu, s. 54.

¹⁹² Böhmová–Zahradníčková Zdeňka: *Vilém Kurz. Život, práce, metodika*, Praha 1954, s. 63.

¹⁹³ *Antonín Dvořák, Klavírní koncert. Op. 33. Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*, podle původních pramenů k tisku připravila Komise pro vydávání děl Antonína Dvořáka: O. Šourek – předseda, J. Hanuš-vedoucí redaktor, F. Bartoš, J. Berkovec, A. Čubr, L. Láska, A. Pokorný, K. Šolc. Předmluva O. Šourek. Praha 1956 (*Ed-SAD*).

Dvořákovou podobou sólového partu, stejně velkými notovými znaky. Bohužel však nedoplňli žádný historický komentář. Otakar Šourek v Předmluvě podal víceméně totožnou charakteristiku Dvořákova Klavírního koncertu jako ve své monografii, k níž doplnil: *„Dochází k tomu [k zájmu o Dvořákův koncert u výkonných umělců] teprve v dobách novějších, nikoli bez zásluhy revise, kterou na stylisaci sólového partu provedl český klavírní pedagog prof. Vilém Kurze (1872–1945). Je proto v zájmu tohoto díla a jeho dalšího šíření, přináší-li jeho první české vydání vedle znění klavírního partu, jak byl podle skladatelova rukopisu tištěn ve vydání původním, také úpravy Viléma Kurze.“*

Otištění Kurzovy verze na tomto místě přineslo více negativních než pozitivních věcí:

- Na rozdíl např. od Talichovy úpravy v orchestru byla úprava Kurzova povýšena na nedílnou substanci díla.
- Díky jejímu publikování v „kritické edici“ dali vydavatelé najevo více než jakékoli počiny před nimi, jak zdejší hudební veřejnosti, tak celému světu, že Dvořákův klavírní part není dobrý. Jednak povýšili význam Kurzovy úpravy, jednak stvrdili mínění části hudební veřejnosti o problematickém pojetí sóla a snad i nechtěně ukázali, že je správné a chvályhodné Dvořáka upravovat.
- Další negativní důsledek vyplývá z toho, že interpreti, kteří vidí nad sebou obě verze, velice často volí k hraní směs obou podob, aniž by si byli vědomi důsledků.

Zdá se, že osobnost Otakara Šourka stála za klíčovými událostmi v recepci Dvořákova Koncertu ve 20. století – kterými byl vznik úpravy V. Kurze v roce 1919 a následně její publikování v roce 1956. Na případu Klavírního koncertu Antonína Dvořáka se ukazuje, jak pravdivá jsou slova muzikoložky Kateřiny Nové, zabývající se osobností Otakara Šourka: *„Jakožto přední a uznávaný znalec díla Antonína Dvořáka [...] do velké míry utvářel „mediální obraz“ tohoto skladatele.“*¹⁹⁴ Možná do daleko větší míry, než si muzikologové dosud připouštějí.

¹⁹⁴ Nová Kateřina: *Otakar Šourek – nedoceněná postava českého hudebního života*, in *Musicologica brunensia*, 2015 č. 1, s. 192.

Mezi interprety Koncertu v Kurzově verzi přibyli další, např. Ivan Moravec nebo František Maxián mladší, Garrick Ohlsson a v nedávné době např. Martin Kasík.¹⁹⁵

Tato edice *Ed-SAD* však vykonala pozitivní službu tím, že byl Dvořákův koncert opět publikován. Jediné tištěné vydání do roku 1956, kdy *Ed-SAD* vyšla, byl tisk Julia Hainauera z roku 1883, jehož exempláře již nebyly dostatečně k dispozici (především v socialistických zemích?), i když klavírní part se v reprintu z Londýna objevil ještě před polovinou 20. století. Díky kritickému vydání *Ed-SAD* byl probuzen zájem i o Dvořákův originál, který se tím stal dostupným.

Zřejmě i Svjatoslav Richter, který s Klavírním koncertem vystupoval na světových pódiiích od roku 1960 (poprvé 21. října ve Philadelphii) a byl veleben za rehabilitaci Dvořákova sólového partu, jej měl možnost nastudovat díky *Ed-SAD*. V 60. letech jej na světových pódiiích hrál devětkrát, v 70. letech dvakrát a v 80. letech čtrnáctkrát.¹⁹⁶ V Praze způsobil senzaci provedením na Pražském jaru 2. června 1966, s orchestrem FOK a dirigentem Václavem Smetáčkem.

Jako krátkou odbočku je vhodné uvést, jak Richter nahlížel na Dvořákův Koncert. Ve svém deníku si o něm při různých příležitostech poznamenal:¹⁹⁷

8. března 1977 (po natáčení s dirigentem C. Kleiberem): „*Dvořák's Concerto didn't go as well as I'd wanted: Carlos Kleiber and I were rather tense at the time of the recording, we concentrated too hard and the work (exceedingly tricky for the piano) suddenly lost its freshness. I'm extremely depressed by this as I like the piece a lot. But there's nothing I can do about it, and the record will be released.*“

listopad 1977: „*I remember how long I spent studying this [Dvořák's] Concerto (almost three years), whereas I learned Bartok's Second Concerto within the space of two months, without experiencing any particular difficulties.*“

¹⁹⁵ Srovnej např. Mergentalová, s. 45–56. A rovněž soupis nahrávek Ondřeje Šupky na www.antonin-dvorak.cz.

¹⁹⁶ Bruno Monsaingeon: *Svjatoslav Richter. Notebooks and Conversations*, translated by S. Spencer. Princeton and Oxford 2001, s. 391. K osobnosti tohoto výjimečného pianisty viz v českém jazyce např. Jurík Marián: *Svjatoslav Richter*, Paha 1974.

¹⁹⁷ Citováno dle: *Bruno Monsaingeon: Svjatoslav Richter. Notebooks and Conversations*, translated by S. Spencer. Princeton and Oxford 2001, s. 243, 249.

Ve stejnou dobu, právě zřejmě díky vydání *Ed-SAD*, hráli v Dvořákově podobě sólového partu Koncert i další interpreti, např. u nás Jan Panenka (5. září 1961)¹⁹⁸ s Českou filharmonií pod taktovkou Bohumíra Lišky, a později Jiří Skovajsa (nahrávka 1974)¹⁹⁹ a Radoslav Kvapil (nahrávka z roku 1978), který Dvořákovu stylizaci sóla hájil také slovně.²⁰⁰

Rudolf Firkušný v roce 1969 uvedl, že se ve svých provedeních od začátku 60. let rovněž přiklání asi z 80 procent k podobě Dvořákově a vyjádřil politování, že byly zásluhy za „probojování“ toho koncertu přičteny umělci jiné národnosti – S. Richterovi.²⁰¹ V roce 1989 již hrál téměř celý part Dvořákův. Různě vyvážená kombinace obou verzí se stala pro interprety častým řešením (Boris Krajný – téměř Dvořákova podoba, záznam 1975, Justus Frantz, Garrick Ohlsson – postupně se přiklánějící k Dvořákově podobě).

V poslední době stále přibývá zastánců kvalit Dvořákova klavírního pojetí sólového partu v jeho Koncertu (András Schiff, Andreas Boyde, Gerhard Oppitz, Francesco Piemontesi aj.) – většina současných českých i zahraničních interpretů již volí jako hlavní Dvořákovu podobu (stále však v některých místech sahají ke Kurzově úpravě, ev. také k vlastním úpravám, např. Jan Simon, Jitka Čechová). Koncert je zároveň uváděn stále častěji.²⁰²

Při zkoumání recepce Dvořákova Koncertu se ukázalo, že se tento Klavírní koncert prováděl daleko častěji, než bývá v literatuře uváděno. Pozitivní skutečností je, že je toto dílo stále znovu a stále častěji uváděno – žije i v úpravách sólového partu, kdy se jeho kvality možná nevědomky snižují, nebo ve zkracovaných verzích (škrty, často vynucené krátkým časem na zvukových nosičích). Úpravy však do života uměleckého hudebního díla patří a životaschopnost uměleckého hudebního díla jen potvrzují. Zároveň nepřímou poukazují na jeho nadčasové hodnoty.

¹⁹⁸ Viz Holzknicht Václav: *Dvořákovy koncerty ke skladatelovu výročí*, in *Hudební rozhledy*, 17. číslo, 1961, s. 743.

¹⁹⁹ Viz Mergentalová, s. 49–50.

²⁰⁰ Kvapil Radoslav: *Rehabilitace Dvořáka*, in *Hudební rozhledy* 1966, s. 424–426, Kvapil Radoslav: *Das Klavierwerk von Antonín Dvořák und Leoš Janáček vom Gesichtspunkt des Instrumentalisten*, in *Colloquium Dvořák, Janáček and their Time*, ed. Pečman, Rudolf, Brno 1985, s. 211–213.

²⁰¹ G 69, *Noviny ze světa hudby a zvuku*, 15. 9. 1969.

²⁰² Stále aktualizovaný soupis zvukových záznamů viz Ondřej Šupka www.antonin-dvorak.cz. Vzhledem k vysokému množství provádění již není smysluplné evidovat koncertní provedení.

Pro českou hudební publicistiku, týkající se Dvořákova Klavírního koncertu, bylo po celé 20. století příznačné neobjektivní přehánění a záměrné zapomínání – přílišné zatracování Dvořákova pojetí klavíru, přeceňování zásluh úpravy Viléma Kurze, a v 60 letech přeceňování objevitelského počínu Svjatoslava Richtera. Mnohá provedení v Dvořákově podobě byla cíleně zapomínána. Sami hudební publicisté (zejména první velký dvořákovský badatel O. Šourek) poskytli V. Kurzovi přímý podnět k vypracování úpravy v chopinovsko-lisztoevském duchu a je otázkou, zda by V. Kurz, který si velmi vážil Dvořákova klavírního díla pro sólový klavír a propagoval je tím, že je často dával svým posluchačům hrát, nezpůsobil podobné „oživení“ Dvořákova koncertu, kdyby dával svým vynikajícím žákům hrát Dvořákův koncert v originálu.

EXKURZ: TŘI PODOBY DVOŘÁKOVA KONCERTU

Podoby sólového partu, v nichž se Dvořákův Klavírní koncert od svého vzniku v roce 1876 hrál, jejichž vzniku a recepci byly věnovány předchozí kapitoly, přiblíží srovnání vybraných míst. Materiál, z něž jsou vybrány ukázky, pochází tedy z rané verze z roku 1878/9, z definitivní verze z roku 1883 a z úpravy Viléma Kurze z roku 1919.

Je nutné upozornit na to, že v případě Dvořákovy rané verze (reprezentované Janáčkovým opisem – C) a Dvořákovy definitivní verze (reprezentované prvním vydáním Hainauer z roku 1883 – P) jde o úseky, v nichž byl změněn i současně znějící orchestrální kontext. Sledujeme tak vyňatý sólový part, který má v orchestrálním kontextu a tím i v celkové výstavbě v těchto verzích pozměněnou funkci. Je rovněž nutné si uvědomit, že se jedná o výběr míst, která takové srovnání umožňují, tj. míst raného znění, jež byla v definitivním znění změněna, ale nikoli nahrazena zcela novým hudebním děním (čísla taktů jsou u rané verze odlišná, protože skladatel při revizi vypustil některé části, např. část orchestrální expozice I. věty. Podoba sólového partu v úpravě Viléma Kurze (zde v publikované podobě v *Ed-SAD*) má též orchestrální kontext jako Dvořákova definitivní podoba (dle *Ed-SAD*).

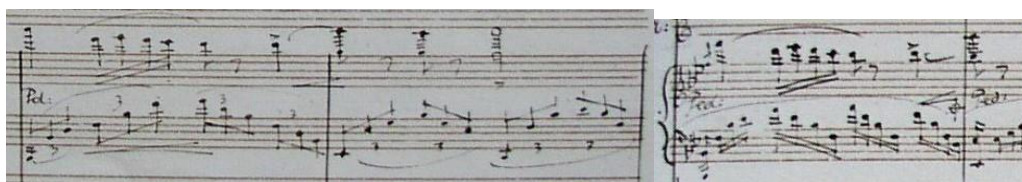
Not. př. 1 – I. věta, t. 77–79 (88–90 rané verze), raná verze (C), pod ní definitivní (P), dole úprava V. Kurze (Ed-SAD) (předznamenání: dvě bé)



První notový příklad pochází ze začátku mezivěty, založené na prvním motivu hlavního tématu, po nástupu sólového nástroje. Zatímco v rané podobě má funkci začátku velké dynamické gradace, označené *dolce* a dynamikou *p*, v definitivní verzi se jedná spíše o vrchol gradace vycházející od nástupu sóla (viz dynamiku *f* a akcenty na třetí a čtvrté době v melodii). V rané verzi skladatel použil velmi jednoduché doprovodné figurace, v definitivní verzi je nahradil figuracemi o větším tónovém rozsahu a doplnil protihlas k vůdčí melodii, který současně přednášejí hoboje a fagoty. V rané verzi tento protihlas přednášely pouze hoboje.

Vilém Kurz v tomto místě jednak použil akordickou sazbu pro původní jednoduché tóny melodie a opatřil akcenty i první doby druhého a třetího taktu ukázky, jednak přestylizoval figurace doprovodu a zvětšil rozsah.

Not. př. 2 – I. věta, t. 152–155(174–177 v rané verzi) raná verze (C), pod ní definitivní (P), dole úprava V. Kurze (Ed-SAD)(předznamenání: dvě bé)



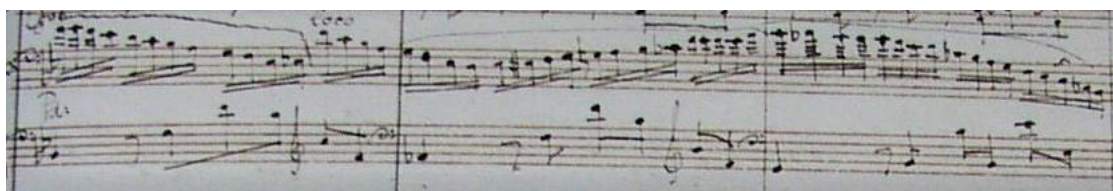
V následující ukázce (Not. př. 2), přinášející vedlejší téma, je možné vidět, jak Antonín Dvořák při revizi obohatil melodii v pravé ruce – přidal oktávový příraz, akordické tóny, použil arpeggio. I zde změnil doprovodné figurace v levé ruce – tentokrát však v původní podobě nebyly schematicky se opakující, ale ve druhém čtyřtaktí oživovaly téma rychlejším pohybem šestnáctin. V definitivní verzi skladatel použil triolový pohyb pro celý doprovod tématu, figurace ale ozvláštnil dvojjzvuky a lomením, vyžadujícími více skoků ruky.

Vilém Kurz melodii doplnil o akordické tóny a arpeggio; doprovodné figurace přepracoval tak, že místo lomení akordů použil prostý směr nahoru a dolu (tak jako A. Dvořák v rané verzi v prvním dvojtaktí), využil více akordických dvojhmatů (na rozdíl od skladatele, který ve figuraci použil pouze současné tercie, Kurz použil především širokou dvojhmatovou sazbu – oktávy, sexty, kvinty), a rozšířením rozsahu figurace zaplnil zvukový prostor i v jednočárkové oktávě, již nechal skladatel volnou.

Ukázka netematického úseku sólového partu (Not. př. 3) pochází z oblasti závěrečného tématu. Skladatel běhy pravé ruku změnil jen ozvláštňením směru pohybu na přelomu druhého a třetího taktu ukázky a v levé ruce změnil osminy s jednoduchými akordickými tóny na akordické dvojzvuky.

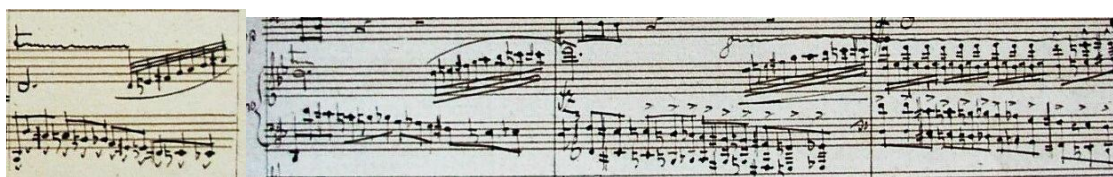
Vilém Kurz změnil dvojzvuky na trojzvuky a na první dobu druhého a třetího taktu ukázky umístil akord v široké sazbě. Také změnil zrychlení melodie ve třetím taktu ukázky (kvintola na čtvrté době místo na třetí době v Dvořákově definitivní verzi), což podobně jako arpeggio v levé ruce vede k narušení plynulosti běhů (v rané verzi, zachované v autografu pod škrtem, skladatel předepsal skupinku devíti šestnáctin na poslední dvě doby taktu, opisovač ale použil schéma z taktu předchozího). Naopak Dvořákově zpomalení v definitivní podobě na konci třetího taktu je přirozené vzhledem ke změně směru běhu v následujícím taktu (již mimo ukázkou).

Not. př. 3 – I. věta, t. 191–193 (213–215 raná verze), raná verze (C), pod ní definitivní (P), dole úprava V. Kurze (Ed-SAD) (předznamenání: dvě bé)

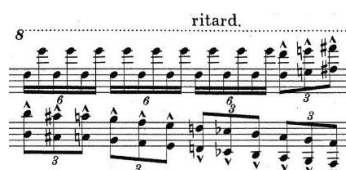


Srovnání poslední části provedení (Not. př. 4) ukazuje pozoruhodnou věc, kdy se V. Kurz nevědomky vrátil ke konceptu znění, jež měla Dvořákova raná podoba. Jedná se o třetí takt ukázky, kdy v levé ruce byly původně oktávy, v definitivní podobě je však Dvořák nahradil jednoduchými tóny a odlišil tak od sebe výškové polohy jednotlivých taktů: v prvním taktu ukázky je sestupná tónová řada ve velké oktávě, ve druhém taktu v malé oktávě, ve třetím taktu v jednočárkované oktávě, a ve čtvrtém pak v oktávách v malé a velké. Čtvrtý takt ukázky – pravá ruka – je také příkladem místa, které již v raném znění bylo technicky velmi obtížné a pro pianisty neobvyklé. Skladatel je beze změny nechal i v konečném znění, pouze v levé ruce změnil tónovou řadu oktáv. Vilém Kurz provedení tohoto místa v pravé ruce značně zjednodušil použitím tremola jednoduchých tónů v nóně.

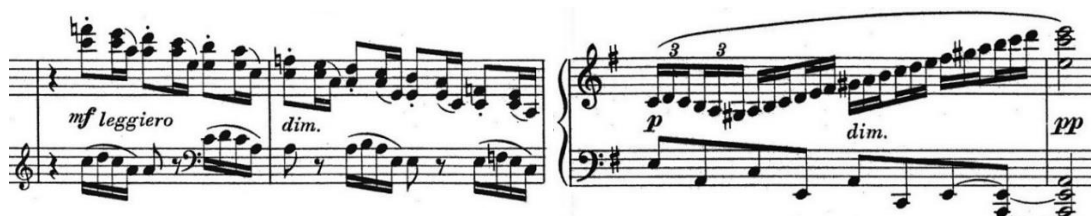
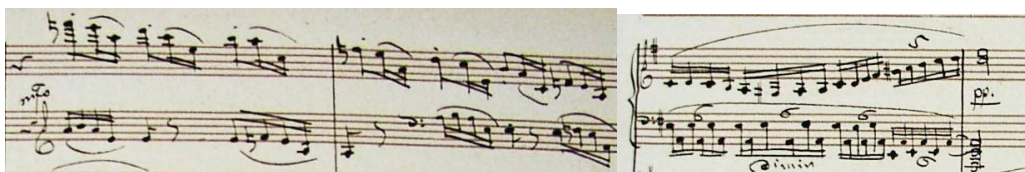
Not. př. 4 – I. věta, t. 333–336 (362–365 rané verze), raná verze (C), pod ní definitivní (P), dole úprava V. Kurze (Ed-SAD) (předznamenání: dvě bé)







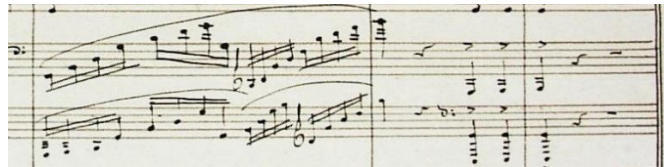
Not. př. 5 – I. věta, t. 441–444 (t. 474–476 rané verze), raná verze (C), pod ní definitivní (P), dole úprava V. Kurze (Ed-SAD) (předznamenání: jeden křížek)



V repríze oblasti závěrečného tématu (Not. př. 5) nechal skladatel v rané podobě doslovně zaznít takty 174–176 (196–198) z expozice. Při revizi však toto znění v levé ruce, jež je založené na šestnáctinovém motivu vedlejšího tématu, změnil do souladu s t. 180–183 (202–20) expozice a t. 447–449 (480–482) reprízy. Vilém Kurz ve své úpravě důsledně sledoval expozici, považoval tedy Dvořákovo znění v repríze za nedopatření. Navíc figury pravé ruky zahustil dvojzvuky.

Ve třetím taktu ukázky skladatel při revizi rané verze uvolnil zvukový prostor v malé a velké oktávě (tedy levé ruce) nahrazením šestnáctinových sextol osminami. Vilém Kurz v tomto třetím taktu zrychlil pohyb šestnáctin v pravé ruce na šestnáctinové trioly a jeho běh dosáhl o oktávu výše. Je tím však vzhledem k t. 449 (již mimo ukázkou) na rozdíl od Dvořákovy podoby způsobeno zpomalení pohybu namísto Dvořákova zrychlení, neboť t. 449 nechal Kurz beze změny.

Not. př. 6 – I. věta, t. 551–556 (t. 570–575 rané verze), raná verze (C), pod ní definitivní (P), dole úprava V. Kurze (Ed-SAD)(předznamenání: dvě bé)







Příklad ze závěru I. věty (Not. př. 6) ukazuje tři zásadně odlišná řešení. Zatímco původní podoba obsahuje v podstatě jen unisono běh dolů, s akcenty v druhém taktu na jednotlivých

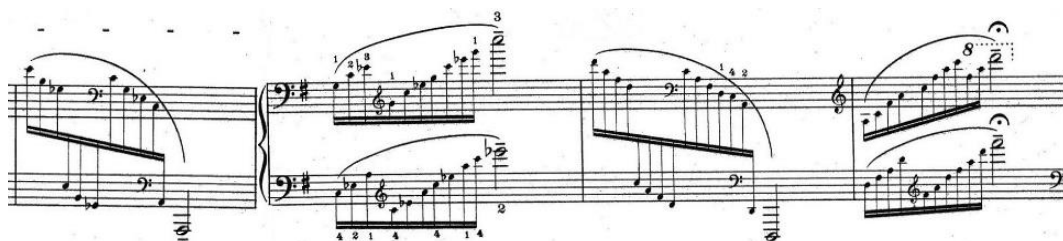
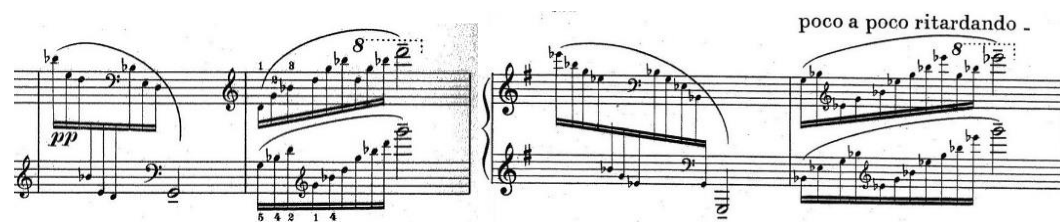
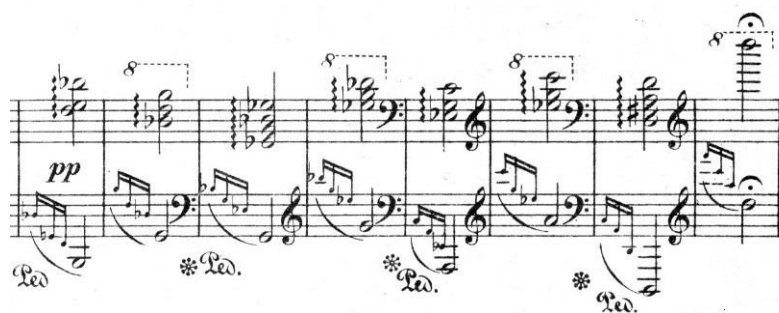
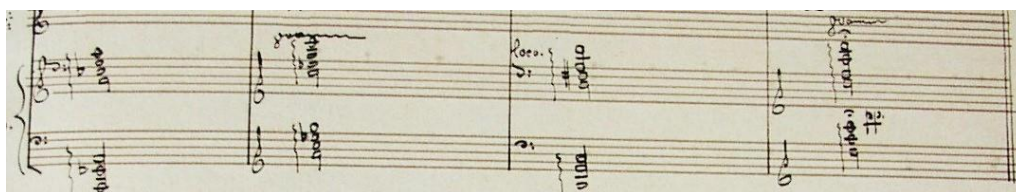
dobách, které záměrně připadají střídavě na tóniku a dominantu, a následně vzestupný tónický rozklad v unisonu přes čtyři oktávy, v definitivní podobě skladatel propojil první část, v níž ve druhém taktu změnil směr, s akordickou, a na akcentované doby, připadající střídavě na tóniku a dominantu, přidal ještě jejich tercie. Vznikla tak nová figura na tónice a následně dominantě, opakující se v nižších oktávách, v níž je ale jádro původního běhu zachováno. V úpravě Viléma Kurze je celá sestupná figurace odlišně vystavena, v duchu lisztovské oktávové techniky, přičemž zcela ztrácí kontinuitu Dvořákovy běhu. V akordickém vzestupu se V. Kurz záměrně vyhnul Dvořákově „nepravidelnosti“ v podobě šestnáctinové kvintoly v kontextu šestnáctin (skladatel však nepravidelné skupiny not zcela záměrně a velmi často využíval).

Závěrečné čtvrté oktávy a akord Dvořákovy definitivní verze, kterými Dvořák nahradil původní opakovanou oktávu zdvojenou v basu, ponechal V. Kurz beze změny.

Poslední ukázka (Not. př. 7) pochází ze III. věty, ze spojovacího oddílu před kódou. Původní jednoduché akordy hrané arpeggio, navozující dojem ozvěny vždy v lichém taktu ukázky, díky využití kontrastující vysoké polohy (navíc se v hluboké a vysoké poloze stále vzdalující – v posledních dvou taktech docilující dominanty napřed nejhlubším tónem d na klaviatuře a vzápětí nejvyšším tónem d na klaviatuře), změnil Dvořák za zachování stejného principu ozvěny a vzdalování poloh (v posledním taktu ukázky definitivní verze je v autografu **A** i prvním tisku **P** je uvedeno dokonce d''''', které již na klaviatuře není), na zvukově jinak vznikající akordy, pomocí arpeggia v pravé ruce a sestupného rozkladu v levé ruce. Vilém Kurz svou úpravou zcela zrušil Dvořákovu efekt ozvěny i vzdalování poloh – samoučelným, bezcílým probíháním klaviatury nahoru a dolů.

Antonín Dvořák při své revizi postupoval velice rozvážně. Nešlo mu o samoučelné zvýšení virtuosity partu. Prostředky virtuózní techniky – zahušťování sazby akordů, používání oktáv místo jednoduchých tónů, zvětšování rozsahu, doplňování ozdob – znal a na stavebně vhodných místech účelně používal. Využíval celý rozsah klaviatury, a dosahoval i speciálních zvukových efektů využíváním výškově velmi vzdálených poloh (vynecháním střední polohy).

Not. př. 7 – III. věta, t. 478–485 (483–490 rané verze), raná verze (C), pod ní definitivní (P), dole úprava V. Kurze (Ed-SAD) (levá ruka v prvním na začátku ukázky má houslový klíč)



Cizí jeho zvuku klavírního stylu jsou lisztovské oktávové figury, ukázané v předposledním příkladu této kapitoly v Kurzově revizi. Podobné v Klavírním koncertu ani v naprosté většině svých klavírních skladeb nepoužíval.

Vilém Kurz využíval všechny výše zmíněné prostředky k virtuóznímu vybavení sólového partu, bez ohledu na funkci a význam toho kterého místa ve stavbě celku a je zajímavé, že mnohdy, nevědomky, sáhnul k řešením, která skladatel použil v rané verzi; při revizi je však nahradil promyšlenějšími (viz Not. př. 4).

2 KLAVÍRNÍ KONCERT ANTONÍNA DVOŘÁKA Z POHLEDU EDITORA

2.1.1 Proč kritická edice?

Kritické (nebo historicko-kritické) vydání hudebniny je jediným z několika možných základních způsobů, jak vydat tiskem rukopisný nebo starší tištěný hudební materiál, který komplexně představuje příslušné dílo. Mezi další způsoby patří praktické vydání (kdy editor nemusí pracovat s původními prameny, např. autografy, a uvádět předlohu, podle níž notový text připravuje; snaží se o usnadnění čtení notového zápisu interpretům, např. doplněním prstokladů, artikulace, agogických pokynů atd.), "Urtext"-vydání (jež se objevilo v reakci na praktická vydání; na rozdíl od nich se vrací k původním pramenům a přináší notový text v podobě oprostěné od editorských doplňků), diplomatické vydání (v němž je věrně převzata rukopisná předloha, tzn. včetně jejích zvláštností, nedostatků a škrty zrušených míst; tento způsob byl využíván především k vydání skic) a konečně faksimile (věrné fotografické reprodukování pramene).²⁰³

Na rozdíl od všech ostatních způsobů vydání je kritické vydání připravováno na základě shromáždění, utřídění a posouzení všech existujících pramenů k danému dílu. Jeho cílem je předložit uživateli notový text, který se co možná nejvíce blíží intenci (záměru) skladatele a je zbaven všech případných chyb a opomenutí, jež se v pramenech vyskytují. Všechna rozhodnutí, která editor činí, jsou v edici zdůvodněna a zřetelně vyznačena. Od kritických edic se dnes očekává, že slouží jak muzikologům, tak vzdělaným a poučeným interpretům.

Základním předpokladem kritické ediční práce jsou editorovy specializované znalosti z hudební historie (každé editorské rozhodnutí je činěno v kontextu toho, jak editor příslušnému hudebnímu dílu rozumí, k čemuž může dospět teprve po historickém zkoumání příslušného díla, jeho autora a jeho dalších skladeb, hudební produkce té doby,

²⁰³ Viz zejména Appel Bernhard, Veit Joachim: *Editionsrichtlinien Musik*, Kassel 2000; Caraci Maria Vela (ed.): *Kritika hudebního textu. Metody a problémy hudební filologie*, Praha 2001; Gabrielová Jarmila: *Ediční zásady Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka / Editionsrichtlinien der Neuen Gesamtausgabe der Werke von Antonín Dvořák*, *Hudební věda* 40 (2003), č. 2–3, s. 247–263, 264–281; Velická Eva, Bergmannová Sandra, Berná Lucie: *Rukověť hudebního editora*, Praha 2008; Döge Klaus, Krämer Ulrich, Reiser Salome (ed.): *Klingende Denkmäler, Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland*, Katalog zur Ausstellung der der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute, Mainz 2008.

atp.; nutností jsou znalosti dobových zvyklostí hudebního zápisu a jeho zvukové podoby, dobové provozovací praxe, zvyklosti skladatelského zápisu, atd.).

Práce editora kritického vydání začíná evidováním, shromažďováním pramenů a jejich následným popisem, tříděním a posouzením. Snaží se dohledat co možná všechny existující primární i sekundární, notové i nenotové prameny k danému dílu: autografy (skici, náčrty, pracovní manuskripty, autografní čistopisy), částečné autografy, opisy, první tisky a další tisky, jež vyšly za skladatelského života, provozovací materiály, dirigentské poznámky, zmínky v korespondenci, denících, dobovém tisku atp. Časově náročnou prací představuje i následný popis, utřídění pramenů a především posouzení pramenů. Posouzení má zcela zásadní význam pro přípravu kritického notového textu a může být provedeno pouze na základě pečlivého porovnání všech pramenů, a na základě všech informací o okolnostech jejich vzniku, jež se podařilo editorovi získat. Podstatné je hledisko blízkosti pramene k předpokládané intenci skladatele.

Po heuristické práci a posouzení pramenů následuje vlastní příprava kritického notového textu. Editor se drží zvoleného hlavního pramene, chybná místa však, většinou na základě srovnání s ostatními prameny (někdy rovněž analogickými místy, či provádí vlastní opravu, konjekturu), velmi obezřetně opravuje, a upozorňuje na významově nejednoznačná, problematická místa. Všechny editorské zásahy jsou v kritické edici zřetelně vyznačeny (několika možnými způsoby) a zdůvodněny.

Notový text editor převádí do moderní notace, srozumitelné soudobému uživateli. Přičemž však usiluje o zachování charakteristických prvků notace skladatele (nebo s nimi v kritické zprávě seznamuje).

Kritická edice bývá členěna do několika částí. Obsahuje předmluvu, věnovanou především genezi díla, prvním provedením, vydání a dobové recepci. Obsahuje dále ukázky – fotografie pramenů. Za notovým textem vydávaného díla (nebo separátně u větších svazků) je publikována kritická zpráva, jež obsahuje soupis, popis a posouzení pramenů a dále jednotlivé poznámky, obsahující většinou seznam různě označených pramenů k příslušnému dílu.

Kritické vydání může být realizováno jako samostatný projekt vydání konkrétního jednoho díla. Velmi často je však součástí ucelené řady, vycházející více let (např. souborné vydání jednoho skladatele, nebo časově, místně nebo druhovou příslušností vymezené řady). Kritické vydávání má své počátky v polovině 19. století, kdy se objevily

první snahy po formulování závazných edičních zásad (stať Otto Jahna k soubornému vydání děl Ludwiga van Beethovena)²⁰⁴. Řada souborných edic skladatelů byla iniciována německými badateli (např. souborné vydání G. F. Händela - zahájené 1858, W. A. Mozarta - 1877, R. Schumanna 1880), další a další souborné edice byly publikovány v Německu i jiných evropských zemích. Stranou pozornosti nezůstaly ani památky hudební minulosti publikované v edičních řadách, zahrnující určitý repertoár (časově, místně, druhově související). Cílem bylo reprezentování národa ukázáním jeho vlastní národní velikosti hudební minulosti (např. *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, zahájené 1892).

Po první světové válce, při níž byly mnohé archivy hudebnin zničeny, se začaly projevovat snahy publikovat a tím uchovat co největší podrobnosti pramenů. V edicích se tak začaly ve větší míře, především jako doplněk hlavního notového textu, objevovat zrušené části autografů. Začaly se prezentovat nejen ukončená díla skladatelů, ale dokumentovat i proces vzniku a jeho proměny. Někdy se tyto snahy projevíly v nadměrnosti svazků, ev. separátních publikacích rozsáhlých kritických zpráv. Od těchto snah se dnes spíše ustupuje a těžiště leží v co možná správné interpretaci pramenů s cílem zjištění definitivního znění (znění „poslední ruky“ skladatele), ev. s publikováním relevantních doplňků (viz např. *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Violin konzert D dur, op. 77*. Ed. Linda Correll Roesner, Michael Struck, 2004, kde je publikována sólová kadence Josepha Joachima). Přesto některá díla vyžadují podrobnější dokumentaci procesu vzniku a některé editorské počiny jsou právě na zdokumentování vzniku zacíleny (např. *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher werke. Klaviekonzert a moll*. Ed. Bernhard R. Appel, 2003). Stále častěji vedle kritické edice vznikají faksimile významných pramenů (v současné době ve velmi kvalitní podobě díky novým reprografickým a digitalizačním možnostem). Vyvíjeny jsou rovněž digitální kritické edice, jež oproti tištěným nabízejí kompletně digitalizované prameny (obsažené v kritické zprávě, umožňující např. porovnat konkrétní místo notového textu v různých pramenech).²⁰⁵ Příprava digitálních edic je časově enormně náročná a není zatím zcela ověřena její funkčnost v různých typech hudebních děl. Digitalizace a zveřejnění pramenů uložených u rozličných vlastníků na sebe váže i právní problémy. Zatím se tedy ukazuje, že z

²⁰⁴ Viz český překlad in Caraci Maria Vela (ed.): *Kritika hudebního textu. Metody a problémy hudební filologie*, Praha 2001, s. 172-211.

²⁰⁵ Viz projekt EDIROM, vyvíjený na univerzitě v Německém Padeborn, www.edirom.de.

praktického hlediska je kompletní kritická edice, včetně kritické zprávy, v papírové podobě pro interprety, např. dirigenti, nejpřístupnější.

2.2 PRAMENNÁ SITUACE DVOŘÁKOVA KLAVÍRNÍHO KONCERTU

2.2.1 Prameny

{SK}	skica
A	autografní partitura (1876, rev. 1882–3)
{Cp}	rukopisné provozovací materiály z roku 1878
{Cs}	opis sólového hlasu z roku 1878
C	opis partitury z roku 1878/9
{PC}	korekturní obtah prvního vydání partitury
P	první vydání partitury
{PCs}	korekturní obtah sólového hlasu
Ps1	první vydání sólového hlasu
Ps2	vydání sólového hlasu s revidovaným notovým textem
{PCp}	korekturní obtah orchestrálních hlasů
Pp	první vydání orchestrálních hlasů
{PCK}	korekturní obtah úpravy orchestru pro klavír
Pk	první tisk úpravy orchestru pro klavír
{Pp_{AD1}}	soubor tištěných hlasů prvního vydání použitý při provedení 21. 11. 1884 v Berlíně, které dirigoval Antonín Dvořák
{Pp_{AD2}}	soubor tištěných hlasů prvního vydání použitý při provedení 6. 5. 1885 v Londýně, které dirigoval Antonín Dvořák
Pp₁₈₉₈	soubor tištěných hlasů prvního vydání použitý při provedení 12. 3. 1898 v Praze, na kterém byl přítomen Antonín Dvořák

Popis pramenů a jejich vyhodnocení viz disertace, svazek II, edice Dvořákova Klavírního koncertu, Kritická zpráva, a disertace, svazek III, supplementum edice Dvořákova koncertu – edice rané verze, Kritická zpráva.

2.3 DOKUMENTACE K VYHODNOCENÍ PRAMENŮ, EDIČNÍ PROBLEMATIKA DÍLA

2.3.1 K vyhodnocení autografu (A) a prvního tisku (P)

Následující příklady ukazují vztahy mezi prameny: autografní partiturou (A) a prvním vydáním Julia Hainauera z roku 1883 (P). Ozřejmují důvody pro vyhodnocení pramenů k edici (viz disertace, svazek II, Kritická zpráva).

Not. př. 8 – III. věta, t. 448–450, vlevo A, s.126, vpravo P, s. 86, smyčce (v A psány Vc a Cb na společné osnově) (předznamenání jeden křížek)



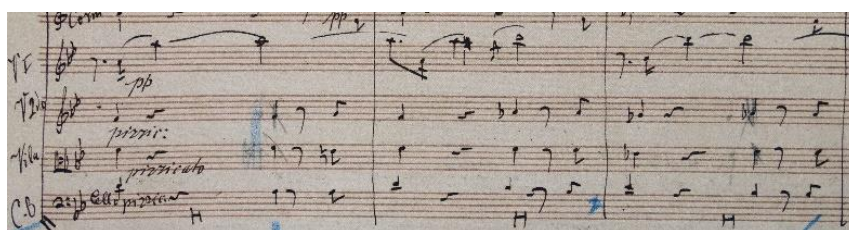
Not. př. 8 zachycuje problematické místo A, kde skladatel revidoval předchozí znění. A to dvojnásobem: v prvním taktu ukázky v hlasu viol (třetí osnova ukázky shora) zapsal čtvrtě noty $f - e\flat$ (ve violovém klíči), zapomněl však původní půlovou notu $e\flat$, ligaturovanou z předchozího taktu, škrtnout. V následujících dvou taktech ve stejném hlasu viol naopak vyškral znění, jež chtěl revidovat, ale nenapsal žádné nové. V P, v hlasu viol, se ve druhém a třetím taktu ukázky objevuje nové znění (půlová nota d s ligaturou), jež musel skladatel doplnit během příprav vydání.

Not. př. 9 – I. věta, t. 530–531, vlevo A, s. 66 (modře číslovaná), vpravo P, s. 44 (předznamenání dvě bé)



Not. př. 9 zachycuje místo, kde je v **A** zapsán hlas tympánů dvakrát v různém znění (pátá a osmá osnova shora). Výše zapsané znění je tužkou vlnovkou přeškrtnuto, přesto je to právě toto znění, které se objevuje v **P**. Srovnání s opisem (**C**, není v této notové ukázce) ukazuje, že bylo omylem škrtnuto revidované (tedy novější) znění, zřejmě lektorem připravujícím vydání, a znění starší (obsažené rovněž v **C**) ponecháno. Do **P** se však zřejmě díky spolupráci lektora se skladatelem dostalo správné – novější znění.

Not. př. 10 – I. věta, t. 309–401, nahoře A, s. 40, dole P, s. 27, smyčce

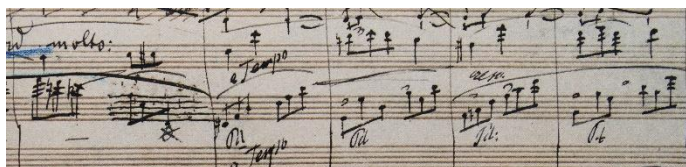




Následující Not. př. 10 zachycuje obdobný problém, kdy zřejmě lektor opravoval nebo navrhoval změnu výšek not na třetí době v prvním a třetím taktu ukázky v hlasech VI II a Va, a sice tužkou a modrou pastelkou. Zatímco oprava tužkou, poškrtnaná modře, v

prvním taktu ukázky se odrazila v **P**, ve třetím taktu ukázky se znění **P** shoduje se zněním inkoustem (škrtlým tužkou). I zde musel rozhodnout skladatel při přípravách vydání.

Not. př. 11 – III. věta, t. 441–445, nahoře **A**, s. 125, dole **P**, s. 86, klavírní part (předznamenání jeden křížek)





Poslední ukázka (Not. př. 11) dokládá, že přesto, že **P** oproti **A** představuje více dopracovaný materiál (viz ukázky výše), došlo v **P** tu a tam ke zjevnému opomenutí, zde opomenutí pedalizace ve třetím taktu ukázky. Pedál, shodně jako v **A**, se v tomto místě objevuje v klavírním partu prvního vydání (**Ps1**, **Ps2**, není v ukázce).

2.3.2 K vyhodnocení autografu, prvního tisku partitury a sólového partu

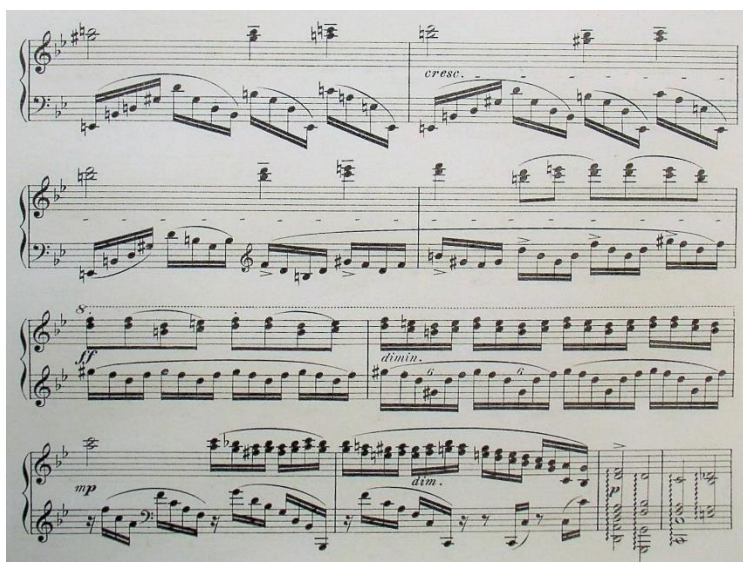
Další notové ukázky přibližují vztahy mezi prameny: autografem (**A**), prvním tiskem (**P**) a prvním tiskem sólového partu (**Ps1**, **Ps2**). Ozřejmují důvody pro vyhodnocení pramenů k edici (viz disertace, svazek II, Kritická zpráva).

V první ukázce (Not. př. 12), v jejím třetím taktu, je v **A** první nota levé ruky zapsaná inkoustem nota $E\sharp$. Byla však přepsána na F a opatřena otazníkem, zřejmě lektorem připravujícím první vydání. **Ps1** v tomto taktu (začátek druhé akolády) má ve shodě se zápisem inkoustem v **A** notu $E\sharp$, **P** a **Ps2** však již notu F , ve shodě s modře zapsaným návrhem v **A**. **Ps1** podle toho vznikl jako první z tištěných materiálů, ještě když nebyly uzavřeny korektury **P**. V **Ps2** posléze byla provedena změna odpovídající **P**.

Not. př. 12 – I. věta t. 85ff., A, s. 13 (předznamenání dvě bé)



– Ps1, s. 7



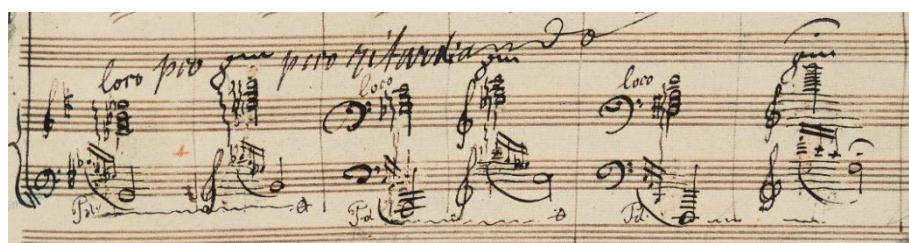
Oproti **A** byly ve všech tištěných materiálech doplňovány posuvky (jež v rukopisných materiálech nebyly nutností) – viz např. první takt ukázky. A to jak jistíci, tak i posuvky patřící notám stejného jména, ale jiné oktávové polohy. Vydání sólového hlasu (**Ps1**, **Ps2**) obsahuje oproti **P** jistíci posuvky navíc – viz čtvrtá doba prvního taktu ukázky –, v **P** jsou však opomenuty i některé posuvky u not stejného jména jiné oktávové polohy (jež v tištěném notovém zápisu ve druhé pol. 19. st. již byly standardem) – druhý takt ukázky, předposlední šestnáctina levé ruky.

– P, s. 9

– Ps2, s. 7

V Ps1 oproti A chybějí akcenty na druhé době třetího taktu ukázky v levé ruce a akcenty na první a druhé době v levé ruce v šestém taktu ukázky. P a Ps2 tyto akcenty obsahují, zároveň jsou oproti A opatřeny akcenty i třetí a čtvrtá nota šestého taktu ukázky.

Při srovnání poslední akolády Ps1 a Ps2 lze vidět, že byly do Ps2 doplněny prstoklady, jež v ostatních pramenech nemají oporu.

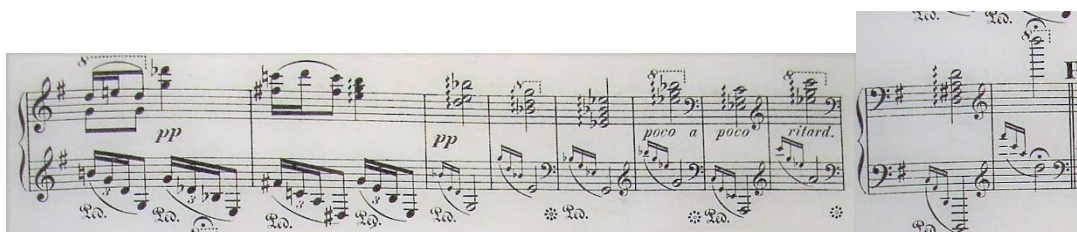


V druhé ukázce (Not. př. 13) je možné srovnat místo, v němž se nahromadilo více odchylek, primárně kvůli špatně čitelnému autografu. To se projevilo v odlišném čtení některých not – v prvním taktu ukázky je druhá šestnáctinová nota levé ruky v **P** nota d'' , v **Ps1** a **Ps2** nota c'' (v **A** nejednoznačné); v jedenáctém taktu ukázky druhá šestnáctina levé ruky v **P** je **A**, v **Ps1** a **Ps2** však **G**, (v **A** je spíše **A**, chybí ale zcela následující šestnáctina).

– P, s. 87



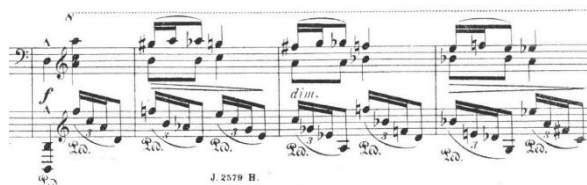
– Ps1, s. 54–55



Ve třetím taktu ukázky je druhá šestnáctina levé ruky v **A** i **P** shodně nota a' , v **Ps1** však stojí nota g' , jež byla v **Ps2** změněna na $g\flat'$.

V šestém taktu je akord v pravé ruce na druhé době v **A** a **Ps1** a **Ps2** opatřen znakem arpeggio a v **P** se toto arpeggio nenachází. Ze srovnání s opisem (**C** – není v ukázce) vyplývá, že arpeggio bylo v rané verzi a v definitivní tedy již platit nemuselo.

– Ps2, s. 54–55



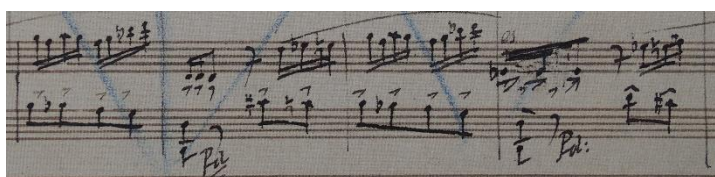
Chybu, jež se z **A** dostala do **Ps1** i **P** je možné vidět v posledním taktu ukázky. Bylo zde v pravé ruce zapsáno d'''' , které již není na klaviatuře. V **Ps2** bylo opraveno na d'''' (odstraněním znaku oktávy).

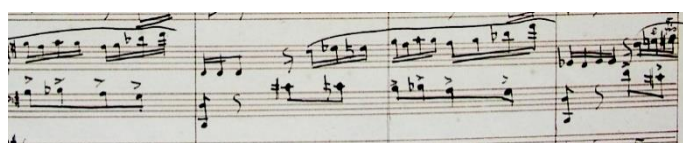
2.3.3 K vyhodnocení autografu (A) a Janáčkova opisu (C)

Následující příklady ukazují vztahy mezi prameny: autografní partiturou (A) a opisem partitury pořízeným v letech 1878/9 (C). Ozřejmují důvody pro vyhodnocení pramenů k supplementu edice (viz disertace, svazek III, Kritická zpráva).

Místa rané podoby Dvořákova Klavírního koncertu, která byla zachována v autografu (A), např. pod škrty, umožňují do určité míry posouzení přístupu kopisty k opisování. V Not. př. 14 je patrné, že kopista někdy opomenul nebo zaměnil akcenty – ve druhém taktu ukázky nejsou v C osminy levé ruky na druhé době opatřeny akcenty a ve čtvrtém taktu byly akcenty stříšky levé ruky v C zaměněny za běžné akcenty. Ze srovnání tohoto místa je rovněž patrné, že skladatel ranou verzi v době po pořízení opisu revidoval (ještě později však toto místo z partitury vyškrtl při velké revizi před tiskem). Z revize rané verze v A pocházejí zřejmě akcenty v pravé ruce ve druhém taktu ukázky, přepsání not pravé ruky na první době čtvrtého taktu ukázky a doplnění pedálu.

Not. př. 14 – III. věta, t. 508–511 rané verze, nahoře A, s. 131, dole C, s. 204 (předznamenání jeden křížek)





I z další ukázky (Not. př. 15) je zjevné, že raná verze, jak ji zachycuje C, není do detailů vypracovaným, ukončeným stádiem kompozice. Osminová nota $d\#$ " v hlasu prvních houslí, již opisovač správně opsal z A – chyba vzhledem k notě d , jež mají Fg 1, Cor 1 (in F) nebo Va, nemůže být považována jednoduše za chybu, ale spíše za dokument

průběžného stavu procesu kompozice. Při revizi skladatel opravil toto $d\#''$ na d'' , rozhodl

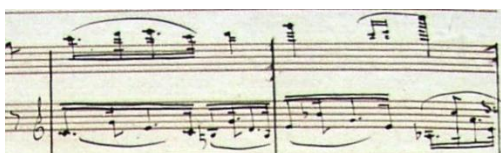
se ale i pro změnu většiny ostatních hlasů.

Not. př. 15 – II. věta, t. 13, vlevo C, s. 93, A, s. 74



Not. př. 16 zachycuje úsek, kde opisovač nesprávně porozuměl zápisu rytmu a zapsal jej v **C** jako tečkovaný rytmus shodně jako v t. 40ff. (není v ukázce). Škrtnutá raná verze v **A** však tečkovaný rytmus nikdy neobsahovala.

Not. př. 16 – III. věta, t. 207–208 rané verze (t. 208–209 definitivní verze), nahoře C, s. , dole A, s. 105, Pfte (předznamenání dvě bé)





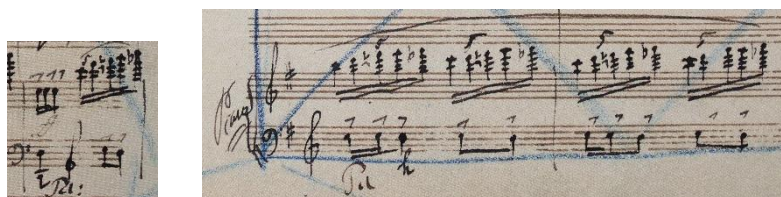
Not. př. 17. – III. věta, t. 23–25, C, s 124, raná verze v A nedochována (přelepena)(předznamenání dvě bé)



Problematické místo zápisu C představuje Not. př. 17 (raná verze v A dochována není). Od prvního taktu druhé doby ukázky je označena šestice dvaatřicetin pravé ruky číslicí pět jako kvintola. Rozpor může mít svůj původ buď v chybné číslici (jak se velmi často v A objevuje) nebo v nesprávně opsaných skupinkách not. Analogické místo (Not. př. 18), zachované i v A pod škrtem, obsahuje ve skupinkách pět not (bez $e b''''$), zápis však není zcela totožný – rytmus levé ruky levé ruky je od druhého taktu ukázky obrácený (nejprve šestnáctiny, poté osmina)

Not. př. 18– III. věta, t. 518–520, nahoře C, s. 206, dole A, s. 131











Porozumění problémových taktů 23–25 v C mohlo přinést až nové zkoumání s. 92 v A, při němž byla proti běžnému dennímu světlu rozeznána pětice not pod přelepku (vzhledem k hodnotě pramene nebylo institucí, kde je pramen uložen doporučeno specializované zkoumání za pomoci moderních metod; což by nebylo ani zcela smysluplné vzhledem k tomu, že byly z A při velké revizi vyjmuty první listy, které jsou nezvěstné, viz popis pramene A v Disertaci, sv. III, Kritické zprávě). Došlo tedy k omylu při opisování předlohy.

Závěry ze zkoumání pramenů viz Posouzení pramenů v Kritických zprávách v disertaci, sv. II, III a řešení jednotlivých míst viz notový text edic a příslušné jednotlivé poznámky (Individual Comments) (rovněž v disertaci s. II a III).

2.4 PŘEDNESOVÉ A ARTIKULAČNÍ ZNAČKY V PRAMENECH KLAVÍRNÍHO KONCERTU

V průběhu 19. století byla při zápisu hudebních skladeb více než dříve počítována potřeba přesného zapsání požadavků na způsob provedení. Již od posledních dekád 18. století si skladatelé tuto potřebu uvědomovali, protože stále více počítali s tištěním svých děl a zároveň s tím, že nebudou moci kontrolovat jejich provádění. V 19. století, kdy díky vyvíjejícím se výrazovým možnostem vznikala hudba stále různorodější a jednotliví skladatelé přicházeli s vlastními koncepcemi s originálními dynamickými a výrazovými odstíny, byla přesná notace velmi důležitá. Používána byla celá řada artikulačních značek a akcentů, avšak vztah mezi některými značkami a jejich významem byl, a stále je, živou problematikou, diskutovanou badateli i interprety i dnes. Většina z badatelů se shoduje v tom, že klíčové pro pochopení významu a správné provedení té které značky, je hudební kontext (např. staccato v rychlé finální větě bude prováděno jinak než ve volné větě, podstatná proměnná je rovněž dynamika a nástrojové obsazení) a také hudební prostředí, z něž skladatel vyrůstal a v němž se pohyboval (zda byl např. školeným instrumentalistou na určitý hudební nástroj podle určité školy; hráči na smyčcové, dechové nástroje a klávesové nástroje někdy užívali shodné značky s odlišným významem).²⁰⁶


Antonín Dvořák pro specifikaci artikulace v autografu (**A**) svého Klavírního koncertu používal všechny v té době užívané značky: staccatové tečky , vertikální čárky ,²⁰⁷ horizontální čárky  (tenuto)²⁰⁸ a legato obloučky. Staccato tečky i horizontální čárky používal samostatně i v kombinaci s obloučky. Pro vyznačení důrazu používal akcenty  (přízvuky), akcenty stříšky   (silné přízvuky) nebo písmenné symboly, např. **fz**. Protože se jedná o manuskript, navíc pracovní povahy, není výjimečné, že se podoba některých znaků blíží. Staccato tečka se často blíží vertikální, nebo horizontální čárce, akcent se

²⁰⁶ Srovnej např. Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice*, Oxford, 1999 nebo týž: *Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music*, Early Music, xxi (1993), s. 593–610 a zde odkazy na teoretické spisy v 18. a 19. století.

²⁰⁷ Problematice staccato teček a vertikálních čárek je věnována kapitola 2.4.2.

²⁰⁸ Označení artikulačních značek srovnej Ivo Zelinger: *Notografie. Učebnice notografického záznamu*, Praha 1985, s. 147–148.

objevuje v nejrůznějších náklonech ve škále od  přes  po . Skladatel rovněž mnohdy při rychlém psaní znaky zaměňoval.

V prvním vydání (**P**) se vyskytují stejné typy artikulačních značek jako v **A**, až na rukopisnou vertikální čárku, místo níž notový text disponuje klínky .²⁰⁹

V opisu rané podoby (**C**) na žádném místě nefigurují vertikální čárky (ani klínky) – všechny vertikální čárky předlohy byly přepisovány jako staccatové tečky. Další typy znaků, vyskytující se v **A** a **P**, nacházíme i v **C**.

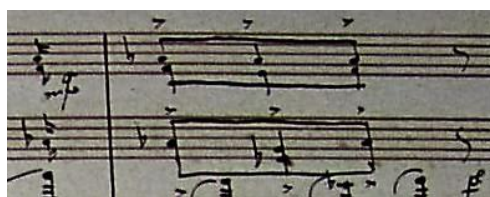
²⁰⁹ Klínky bývají v současné notografii zjednodušeně označovány jako ostrá staccata či staccatissimo, značka bývá používána i pro spiccato a jemu příbuzné smyky. Blíže viz kapitolu 2.4.2.

2.4.1 Proměny artikulace mezi lety 1876 a 1883

Artikulace v autografu (**A**) je následkem mnohých přepracování a zpřesňování často nejednoznačná. Ke změnám artikulace docházelo zřejmě v souvislosti s celkovými úpravami vícekrát v průběhu let 1876 –1883. Jak ukazuje opis rané verze, obsahovala mnohým méně značení artikulace, akcentů, výrazu, dynamiky i agogiky. Množství artikulačních značek a důrazů, které skladatel postupně doplňoval a předělával, ukazuje, že mu velmi záleželo na konkrétním zvukovém efektu. Při revizích však A. Dvořák často první artikulační značky neškrtal, ani neradýroval, a v zápisu pak figurují dvojí značky. Není vždy možné posoudit, které z nich jsou poslední platné (nebo méně pravděpodobně zda platí obě), a to ani dle kontextu rukopisného záznamu **A**, ani s pomocí opisu (**C**) pořízeného z **A** před revizí. Značná část revizí se totiž netýkala pouze artikulace, ale kompletního notového textu (notové výšky, rytmu). Pro lektora připravujícího první vydání podle **A** představoval zápis artikulace nelehký úkol.

Not. př. 19 – III. věta, t. 295 (t. 298 rané verze), Ob 1,2, Cor 1,2 – A (s. 112), níže C (164. strana notového textu), dole P (s. 76)



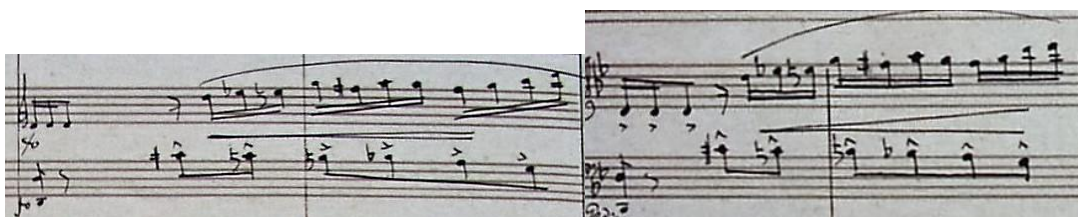


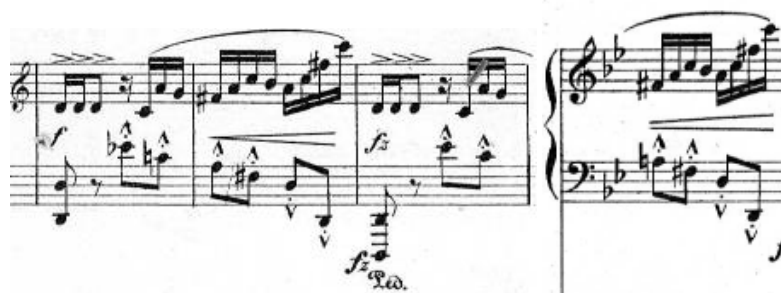



Not. př. 19 ukazuje záznam dvojí artikulace nad jednou notou v **A**, jehož genezi můžeme poznat díky kontextu rukopisu (**A**, t. 293, 297 – mimo ukázkou) a díky ostatním pramenům (**C** a **P**). V **A** byly nejdříve pouze hlasy lesních rohů opatřeny akcenty (dolní osnova ukázky), později byly zřejmě zapsány vertikální čárky nad hlasy hoboju (horní osnova) a posléze staccato tečky hoboju i lesním rohům. V době, kdy byl pořizován opis **C**, **A** obsahoval zřejmě pouze akcenty v hlasu Cor a kopista doplnil akcenty i hlasům Ob 1,2. V prvním vydání (**P**) jsou předepsány staccato tečky.

Not. př. 20 – III. věta, t. 188–191 (t. 191–194 rané verze), Pfte – A (s. 104), uprostřed C (147. strana notového textu), dole P (s. 70)







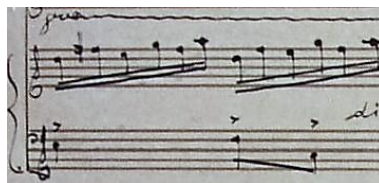
Další obrázky (Not. př. 20) ukazují takty, v nichž jako by artikulace původní podoby (akcenty převážně stříškového typu, jejíž zbytky jsou v **A** patrné a rekonstruovatelné díky opisu **C**) a artikulace revidované podoby autografu (**A**) (krátké vertikální čárky / staccato tečky) byla v prvním vydání (**P**) zkombinována (staccato s akcentem stříškového typu )

Jde však s největší pravděpodobností o záměrné použití – precizaci artikulace v poslední fázi přípravy vydání ve spolupráci se skladatelem, a nikoli o chybné pochopení autografní předlohy. Dokládá to srovnání s analogickým místem v taktech 12–19 (**A** i **P**) obsahujícím sice pouze staccato tečky, ale navíc slovní pokyn *marcato*.

Not. př. 21 ukazuje místo, kdy jsou v **A** v levé ruce hlasu klavíru velmi dobře rozlišitelné vrstvy zápisu, přičemž ani jedna není zrušena (srovnání s **C** potvrzuje, že hůře čitelná vrstvá v **A**, byla původní) a v **P** se podobně jako v předchozí ukázce objevuje nové řešení – kombinace akcentu se staccato tečkou.

Not. př. 21 – III. věta, t. 391–392 (t. 394–395 rané verze)), Pfte –nahoře A (s. 122), uprostřed C (184.–185. strana notového textu), dole P (s. 83)



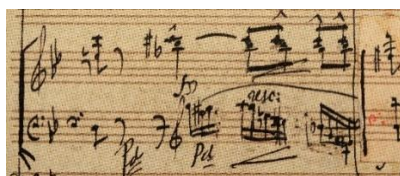


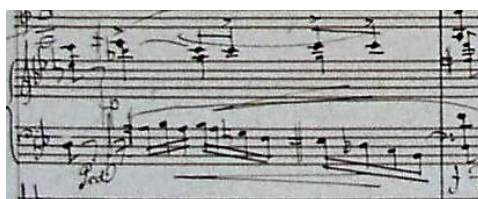
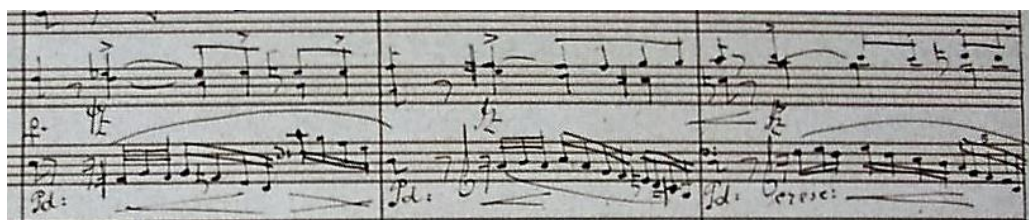


Poslední ukázky (Not. př. 22) dávají nahlédnout do rozmanitosti používané artikulace v **A** a to při opakování jednoho motivu v sekvenci, v narůstající dynamice. V prvním zaznění skladatel použil akcenty, v následujícím staccato tečky, následně vertikální čárky a nakonec akcenty stříšky. Původní podoba, odlišná jak v pravé, tak v levé

ruce hlasu klavíru, měla artikulaci, jak ji zachycuje **C**, méně propracovanou. V této ukázce je dobře vidět, že kopista mnohdy nepřepisoval artikulaci přesně (viz Vyhodnocení pramene **C**, tato disertace, svazek II, s. 198, někdy zaměňoval akcenty a akcenty-stříšky). V **P** pak bylo použito jednodušší řešení než v **A** – třikrát s akcenty a naposledy s akcenty silnými – stříškami.

Not. př. 22 – I. věta, t. 352–355 (t. 381–384 rané verze), Pfte – nahoře **A** (s. 45–46), uprostřed **C** (54. strana notového textu), dole **P** (s. 30)





—



2.4.2 Staccato tečka versus vertikální čárka (klínek)

V teoretických spisech i samotných hudebních dílech 18. a 19. století nalezneme nadbytek dokladů toho, že artikulační značky tečka a vertikální čárka (neboli klínek v tiscích), ať už samostatně nebo v kombinaci s legato obloučky, měly u různých skladatelů různé významy.²¹⁰ Více badatelů se důkladně věnovalo otázce, zda Haydn, Mozart a Beethoven záměrně užívali tečky a čárky se zvláštním úmyslem, anebo zda se u nich jedná o neuvědomělé varianty jedné značky s tímž významem. Muzikologové nacházejí mnohé doklady pro to i pro ono a zdaleka se v názorech neshodují.²¹¹ Mnohdy byly tyto oba znaky používány k označení not, které se nacházely mezi notami vázanými legato obloučky, aby se upozornilo na to, že se mají provádět nevázaně (odděleně). Stejným způsobem, tedy nevázaně, se prováděly noty, které vůbec neměly tečky ani čárky, ale nacházely se v kontextu stejných not bez artikulace, tedy tam, kde nebyly střídány s notami vázanými obloučky.

V teoretických výkladech 18. a 19. století se setkáme s více systémy používání artikulačních značek v notopisu. Některé vystačily pouze se staccatovou tečkou²¹² (jedna značka pro nevázané noty – staccato – stačí), ale za zdůraznění skutečnosti, že jedna značka neznámá jeden způsob provedení (staccato musí být prováděno rozličnými způsoby podle délky noty, podle tempa a podle dynamiky). Skladatelé v 19. století však při snaze ozřejmit co nejvíce své záměry často používali pro staccato obě značky: tečku i čárku (klínek v tiscích), přičemž v pozadí jejich užívání stály dva odlišné systémy. Francouzský, v němž byl položen důraz na efekt krácení: noty s čárkou (resp. tištěnými klínky) byly nejkratší (měly znít čtvrtinu délky hodnoty noty), noty s tečkou delší (měly znít polovinu délky hodnoty) a noty s tečkami pod obloučky nejdelší (měly znít tři čtvrtiny délky hodnoty noty).²¹³ Německý systém naopak kladl větší důraz na stupeň přízvuku než na délku noty: čárky (resp. klínky v tiscích) naznačovaly silnější staccato (der kräftigere Stoß),

²¹⁰ Srovnej např. Geoffrey Chew, Clive Brown: heslo *Staccato* in Grove Music online.

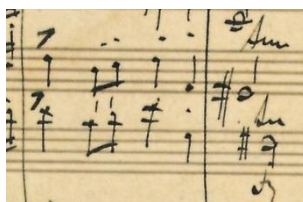
²¹¹ Viz Clive Brown: *Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music*, Early Music, xxi (1993), s. 593–610, výčet literatury s. 610, poznámka 1. (dále jen Brown)

²¹² Např.: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen*, Berlin, 1753. Podle Brown.

²¹³ Systém vycházející z konceptu L. J. Adama: *Méthod du Piano du Conservatoire*, 1802. Němec A. B. Marx (*Allgemeine Musiklehre*, Lipsko 1839) navrhol mírnější krácení – notu s čárkou o polovinu délky její hodnoty a notu s tečkou o čtvrtinu jejího trvání. Podle Brown.

tečky jemnější staccato (der gelindere Stoß).²¹⁴ Tyto dva odlišné přístupy se zrcadlí i ve způsobech, jakými značkami hráči a skladatelé pro smyčcové nástroje označovali určitou techniku provádění. Zatímco Francouzi používali tečku pro staccato, které je znělejší a je tvořeno i ukončeno smyčcem přiloženým na strunu (*martele*), čárku používali pro staccato tvořené puštěním smyčce na strunu a odskočením od struny (*spiccato*).²¹⁵ Německé „silnější staccato“, prováděné pevným smyčcem (*martele*), však bylo značené přesně opačně čárkou (klínkem) a skákavý smyk (*spiccato*) tečkou.²¹⁶ Oba systémy značení se udržovaly a byly rozvíjeny místními pedagogickými školami – ke zmatení, které trvá dodnes, přispělo mj. převzetí francouzského systému notace staccata významným houslovým pedagogem Otakarem Ševčíkem, který přejal francouzský způsob značení (tečky pro staccato *martele*, klínky pro *spiccato* a příbuzné *sautille*).²¹⁷

Not. př. 23 – I. věta, t. 256, Va, Vc – A s. 35 (na přelepu, zakrývajícím ranou verzi)



Z průzkumu notového textu autografu (**A**) Dvořákova Klavírního koncertu vyplývá, že vertikální čárky zde mají nejčastěji stejný význam jako staccato tečka a znamenají tedy pokyn k oddělení not, tj. noty jimi opatřené nemají být vázané. Mnohdy je zřejmé, že vznikly v důsledku rychlosti psaní. V příkladu (Not. př. 23) mají dva unisono vedené hlasy – hlas violy a hlas violoncella – shodnou artikulaci, pouze ve dvou případech ze čtyř je místo staccatové tečky v hlase violoncella vertikální čárka. Zamýšlena byla u obou hlasů shodná artikulace (srovnej také kontext t. 253–258 v **A** a staccato v prvním vydání **P**).

V následujícím příkladu (Not. př. 24) vidíme místo se staccato artikulovanými osminovými notami v pomalé větě, jež v hlasu violoncella a kontrabasu následuje po

²¹⁴F. J. Fröhlich: *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*, Bonn 1810–11, *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Podle Brown.

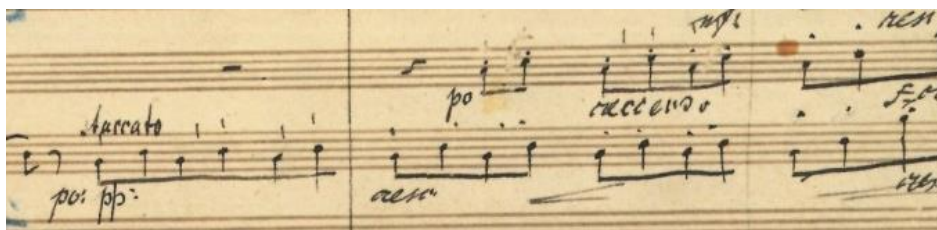
²¹⁵P. M. F. de S. Bailott: *L'art du violon: nouvelle méthode*, Paříž, 1834, s. 92ff. Podle Brown.

²¹⁶Ferdinand David: *Violinschule*, Lipsko, 1863, s. 37 ff. Podle Brown.

²¹⁷např. O. Ševčík: *Škola houslové techniky*, op. 1, poprvé vydána v Praze 1881, *Škola smyčcové techniky*, op. 2, poprvé vydána v Praze 1895.

dlouhých vázaných notách (mimo ukázkou). Tím, že zde skladatel použil vertikální čárky a navíc i slovní označení *staccato*, chtěl co nejvíce upozornit na změnu artikulace oproti předchozí ploše. Oddělování not v tomto případě požadoval velmi zřetelné.

Not. př. 24 – II. věta, t. 91–2 Va, Vc, Cb – A (Vc, Cb notované na společné osnově)(s. 87), C (116. strana notového textu), P (s. 57)

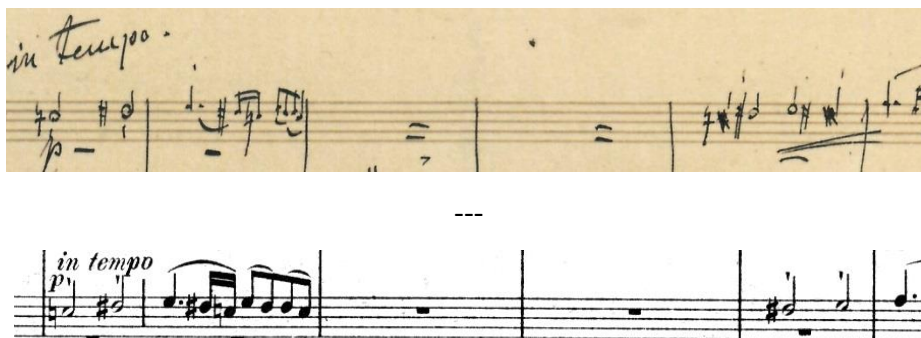


V opisu rané verze (C) je toto místo zapsáno se staccatovými tečkami (opisovač důsledně všechny čárky přepisoval jako tečky). V prvním vydání (P) pak shodně jako A – pokaždé se slovním označením *staccato* (viz následující příklady).

Vertikální čárky však skladatel v A používal i na hudebně zcela odlišných místech – nad dlouhými půlovými hodnotami v pomalém metru (Not. př. 25). Zde nemůžeme předpokládat, že takto vyznačil artikulaci *staccato* v tom smyslu, jak jí nejčastěji rozumějí dnešní interpreti (tedy hráno krátce, bez ohledu na rytmickou hodnotu noty), ale spíše jde o zřetelně nasazený tón, chceme-li s drobným přízvukem, doznívající poté ve slabší

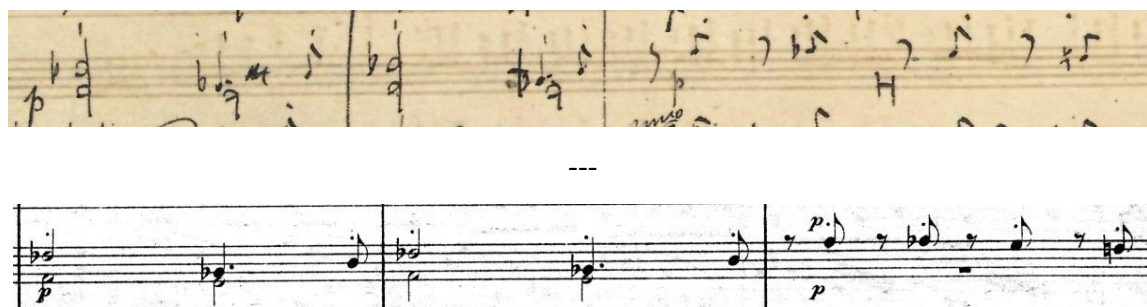
dynamice a oddělený od následující noty. V prvním vydání (**P**) je pak artikulace ve shodě s **A** vyznačena klínky.

Not. př. 25 – I. věta, t. 279–283, Fg – **A** (s. 37, na přelepu), dole **P** (s. 25)



Vertikální čárky nad dlouhými hodnotami v **A** však v **P** nefigurují jako klínky vždy. V jednom místě jsou místo vertikálních čárek autografu (**A**) v **P** předepsány staccato tečky nad půlovými hodnotami. (Srovnej takty 516–521 první věty v hlasech Fg 1, Cl 1, Ob 1, v **A** a **P**, třítaktová ukázka viz Not. př. 26).

Not. př. 26 – I. věta, t. 520–522, Ob 1,2 – **A** (s. 65, modře číslovaná), dole **P** (s. 43)



Artikulaci v podobě vertikálních čárek zapisoval skladatel ve svém autografu (**A**) nejen v hlasech dechových a smyčcových nástrojů, ale rovněž v sólovém nástroji. V závěru druhé věty (t. 96–99), viz Not. př. 27, se sotva znatelné vertikální čárky v **A** hlasu nejprve levé, potom pravé ruky objevují v **P** jako klínky – jedná se o figurativní plochu v dynamice **p**, za držení pedálu, v níž mají akordické tóny značené klínky zřetelněji zaznívat.

Not. př. 27 – II. věta t. 96 – A s. 88, Ps1 s. 36 (v P byla opomenuta značka pro pedál)



V poslední ukázce dokumentující problematiku zápisu staccata v pramenech ke Klavírnímu koncertu (Not. př. 28) vidíme v A v sekci smyčců ne zcela jednoznačné značení – staccato tečky, vertikální čárky, obojí, nebo nic – ; dále podobu rané verze, jak je zachycena v opisu C – pouze se staccato tečkami u hlasu prvních houslí – ; a konečně definitivní řešení v prvním vydání (P), kdy mají vyšší smyčce artikulaci předepsánu za použití klínek, a violoncella a basy za použití teček. I zde skladateli šlo o upozornění na změnu artikulace od předchozí hudební plochy – o zřetelné oddělování osmin (s drobnými akcenty).

Not. př. 28 – II. věta, t. 83, archi (A s. 86, C 113. strana notového textu, P s. 56)



Z průzkumu notového textu pramenů vyplývá, že pomocí čárek byla stejně jako pomocí teček zapisována artikulace staccato, tedy pokyn, že noty mají být hrány odděleně. Dvořák vertikální čárky užíval na místech, kde mu šlo vzhledem ke kontextu (např. s vázanými notami) o upozornění na zřetelné oddělování stejně artikulovaných not a tím nepřímou na provádění drobných důrazů. Zdá se, že vertikální čárky používal také na vyznačení všech staccat v určité fázi práce. Rozhodně jimi nevyznačoval větší krácení not než pomocí staccato teček (ve smyslu výše vyloženého usu majícího kořeny ve Francii).

Jeho vertikální čárky mají naopak přidružený význam drobných akcentů (ve smyslu výše vyloženého systému německého). V **A** se čárky na rozdíl od teček vyskytují i nad dlouhými notami s půlovou rytmickou hodnotou. Způsob zdůraznění, krácení a oddělování not v takových případech musí být prováděn vždy s ohledem na rytmickou hodnotu dotyčné noty, předepsanou dynamiku a na hudební kontext.

V prvním vydání (**P**) se na místech vertikálních čárek objevují staccatové tečky nebo klínky. **P** přináší podobu Koncertu, do níž bylo znění autografu ještě dopracováno a měněno. Není možné posoudit, zda tištěné vydání (**P**) přináší ve zcela všech případech artikulaci, již Dvořák zamýšlel (nelze vyloučit, že lektor nemusel vždy zcela přesně porozumět komplikované autografní předloze **A** a že skladatel při korekturách mohl přehlédnout drobné detaily), artikulace je však v každém případě propracována obdivuhodně pečlivě.

Klínky v **P** je rovněž třeba chápat jako pokyny pro zřetelné nasazení oddělených tónů, ev. s drobným akcentem, které se běžnému staccatu podle hudebního kontextu, v němž jsou, méně nebo více blíží. Stejně tak je nezbytné různě provádět noty odlišných délek opatřené staccatovými tečkami v rozdílných kontextech – na rozdíl od autografu (**A**) se v **P** vyskytují i nad půlovými notovými hodnotami.

2.5 VYDÁNÍ Z ROKU 1956

Klavírní koncert vyšel v rámci Souborného vydání děl Antonína Dvořáka v roce 1956 v Praze (*Ed-SAD*). Jako autoři jsou uvedeni Otakar Šourek (předmluva), Jiří Berkovec a Karel Šolc (vydavatelská zpráva). K významu tohoto vydání pro praxi srovnej kapitolu 1.3.3.

V hlavním notovém textu je souběžně s Dvořákovým klavírním partem publikována stejně velkým písmem úprava klavírního partu Viléma Kurze, čemuž byla věnována samostatná kapitola.²¹⁸ Edice je opatřena stručnou předmlouvou a za notovým textem Vydavatelskou zprávou. Předmluva se liší v partituru a ve vydání sólového partu s druhým klavírem – v obou seznamuje s dobou vzniku díla, s datem premiéry a s povahou koncertu (*dílo symfonického založení*), s níž do přímé souvislosti dává nevděčnost sólového partu. Vyzdvihuje úpravu V. Kurze a její vliv na častější uvádění. V předmluvě k vydání sólového partu bylo příměji vyjádřeno, co se v předmluvě u partitury objevuje jen v náznacích, a sice: že Dvořák psal svůj koncert pro Karla ze Slavkovských a že v době, kdy Koncert skládal, nebyl v psaní pro klavír zkušený.

Vydání obsahuje několik údajů, jež je mají charakterizovat. Na titulním listu je uvedeno: „*Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*“ a na začátku předmluvy pak: „*Podle původních pramenů k tisku připravila Komise pro vydání děl Antonína Dvořáka [...]*.“ Metoda, jíž je edice připravena, je přiblížena, velmi stručně a z dnešního pohledu kritiky hudebního textu nedostatečně, ve Vydavatelské zprávě. Za stručným popisem autografu (**A**) a zmíněním Hainauerova vydání z roku 1883, bez jakéhokoli přiblížení (**P?**, **Pp?**, **Ps1?**, **Ps2?**), jako dalšího pramene, uvádí: „*Za základ našeho vydání byl vzat tisk Hainauerův. Byl pečlivě porovnán s autografem. Podstatnější odchyly pramenů jsou uvedeny ve vydavatelských poznámkách. Podle autografu byly v našem tisku opraveny zřejmé tiskové omyly a doplněny podrobnosti v Hainauerově vydání opomenuté. Dále podle obdobných míst autografu i tisku doplněna chybějící drobná přednesová znaménka. Závažnější doplňky jsou uvedeny v hranatých závorkách [].*“

Edice *Ed-SAD* využívá ve skutečnosti tři způsoby značení editorských rozhodnutí.

1. Hranaté závorky (podle Vyd. zprávy pro „závažnější doplňky“) pro:

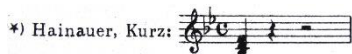
²¹⁸ K vydání Kurzovy úpravy v této edici *Ed-SAD* viz kapitulu 1.3.3.

- doplnění jistících posuvek (což za závažnější doplňky nelze považovat, např. I. věta, t. 26, 3. doba, Fl1, 2, Cl 1,2, VI I, Va), N.B. – naopak bez závorky (i bez jakéhokoliv jiného způsobu upozornění) byly doplňovány skutečně chybějící posuvky (např. I. věta, t. 209, nota $f^{\#}$ '' na třetí době, VI I), mající

vliv na zvuk

- doplnění předběžného upozornění na změnu ladění (což za závažnější doplňky rovněž nelze považovat, např. [muta in A] I. věta t. 384, Cl 1, 2)
- doplnění dynamiky, většinou jednotlivým hlasům podle současně znějícího hudebního kontextu nebo analogických míst (např. I. věta, t. 93, 95 Cl 1), N.B. – někdy se do závorky dostal údaj, který je v obou pramenech a není tedy žádným doplňkem (např. ve vydání sólového partu I. věta, t. 483, pftē [ff])

2. Poznámku dole na straně přímo v notovém textu. Upozornění hvězdičkou na poznámku dole na straně obsahuje pouze takt 171 I. věty, part klavíru levé ruky, kde je v *Ed-SAD* celá pomlka. Poznámka je však zcela zavádějící a nedostatečná:



. Editoři ve skutečnosti vypustili akord, který je v levé ruce ve všech pramenech (**A**, **P**, **Ps1**, **Ps2**), tedy i v autografu, a to zřejmě podle analogického místa v t. 438.

3. Vydavatelské poznámky vzadu za notovým textem. V nich jsou uvedeny některé z odchylek autografu (**A**) a prvního tisku (zřejmě **P**) – zdaleka ne všechny (viz dále) – a také, které znění volí edice (např. SN = A, nebo SN = H; přičemž SN je zkratka pro *Ed-SAD* a H pro Hainauerovo vydání, zřejmě partituru). Některé poznámky jsou však velmi problematické a vlastně nadbytečné: např. poznámka k I. větě, t. 163:

163/8,16 Po m. d. A: $e^{\#}$; H: $d^{\#}$

m. s. A: $e^{\#}$; H: $d^{\#}$; SN = H . Je zde uvedeno, že je v **A** jiné znění než ve vydání

Hainauerově, jehož znění se drží notový text. Ve skutečnosti se však komentář týká pouze zápisu inkoustem v **A**, neboť i **A** již obsahuje tužkou zřejmě lektorův přípis "d?".

4. Žádné značení. Ve vydavatelských poznámkách mnohé, podstatné odchylky mezi prameny, ev. odchylky notového textu *Ed-SAD* od pramenů nejsou zmíněny: např.

v taktech 472–485 se notový text *Ed-SAD* (až na změnu / chybu t. 485 ve vydání sólového partu, viz dále) shoduje se zněním obsaženým v prameni **Ps2**. Liší se tedy od autografu (**A**) i partitury Hainauer (**P**) – ve vydavatelských poznámkách není toto místo vůbec uvedeno a o prameni **Ps1** není v *Ed-SAD* nikde zmínka.

Notový text obsahuje řadu nevyznačených změn, jež nemají oporu v žádném prameni (**A**, **P**, **Ps**). Jedná se o změnu obsaženou jak v partituře, tak partech a nelze ji proto považovat za chybu tisku (např.²¹⁹ I. věta, t. 165¹⁰, Pfte↑ $e\sharp''''$ místo $e\flat''''$; t. 388¹, 389¹, Pfte↑, $f\sharp' / d'' / f\sharp''$ místo $g\sharp' / d'' / f\sharp''$; III. věta, t. 461^{2,3,4}, Pfte↓, $g - h - d'$ místo $d - g - h$). Obsahuje také řadu zřejmých tiskových chyb, protože se objevují buď jen v partituře nebo jen v hlasech (např. I. věta, t. 310⁴, Pfte↓, v partituře f' místo a' ; t. 485⁷, Pfte↑, v partituře $h' / d'' / g'' / h''$ místo $h' / d'' / f'' / h''$; t. 485, v partituře doplněné *Grandioso*; nebo III. věta, t. 485, Pfte↓, ve vydání sólového hlasu $d''' - a'' - f\sharp'' - d''$ místo $f\sharp'''' - c''' - a'' - d''$; nebo III. věta, t. 366, Pfte↑, v partituře znak oktáva alta chybně navíc; III. věta, t. 371², v partituře chybí nota c ; III. věta, t. 520¹⁰, Pfte↓, v partituře c místo A) (chyby v partituře v jiných hlasech než Pfte: I. věta 195 Fg 2 c místo A ; III. věta t. 53¹⁻⁴ Fg 1, 2, Vc, Cb, tečkovaný rytmus místo rytmu shodného s rytmem v t. 55; t. 221, VI II, g' místo $e\flat'$; 457, Tr 1, 2, e' místo d' ; t. 555, VI I, h' / h'' místo d'' / h'').

Ve vydavatelských poznámkách se editoři snažili navíc publikovat i některá zrušená, dřívější znění, čitelná v **A**. Udělali určitý výběr, nutný vzhledem k tomu, že **A** obsahuje zrušené znění téměř na všech stranách. Podle jakého klíče se při výběru řídili, však není možné zjistit: publikovali např. zrušené znění na straně 43, nebo 131 (i s předcházejícími takty na předchozí straně), ale znění pod celostránkovým škrtem strany 19 nezveřejnili.

²¹⁹ Číslice znamená číslo taktu, malá číslice v horním indexu určuje notu v taktu. Viz eventuálně disertaci, sv. II, Revizní zprávu.

Zásadní problém vydání *Ed-SAD* z pohledu dnešní kritiky hudebního textu spočívá v tom, že kromě toho, že byly do notového textu vnášeny nevyznačené změny editorů, bez jakékoli opory v pramenech (viz výčet výše), pojala oba prameny – autograf a Hainauerovo vydání (bez jakékoli bližší specifikace) – za zcela rovnocenné a spojením obou pramenů se usilovalo o vytvoření dokonalejší, úplnější podoby. Edice někdy přebírá znění prvního vydání, někdy se vrací k autografu. Nápadným, dobře slyšitelným příkladem jsou takty 52 a 53 první věty, kde místo *b \acute{b}* na první době v melodii VI I dává *b \grave{b}* dle autografu.

Rozhodnutí je ve vydavatelských poznámkách uvedeno; důvod tohoto rozhodnutí je však nejasný.

Všechno, co je obsaženo v autografu (**A**), ale do prvního vydání (**P**) se nedostalo, a to z více různých důvodů, editoři *Ed-SAD* do notového textu svého vydání doplnili. Problematické je rovněž upravování notového textu v *Ed-SAD* podle analogických míst (úpravy nejen artikulace, jež je zmíněna v charakteristice edice ve vydavatelské zprávě, viz citace výše).

Jak publikování Kurzovy revize v edici *Ed-SAD*, tak způsob, jakým byla edice vypracována, svědčí o jejím primárním určení hudební praxi. Nároky kritické edice (jak z hlediska výchozí pramenné základny, tak z hlediska použitých edičních zásad), jimž zřejmě *ex post* měla dostát, v ní nebyly naplněny.

ZÁVĚR

Disertační práce naplňuje vytčené cíle potud, že se podařilo shrnout na jednom místě roztroušené badatelské výsledky, poukázat na některé jejich nedostatky a doplnit bádání o nové poznatky. K těm patří např. životní údaje první české interpretky definitivní podoby Elly Modřické, nebo doplňující informace o uvedeních po skladatelově smrti. Poznatky o recepci byly rovněž obohaceny o údaje o úpravě orchestru Václava Talicha v Dvořákově Koncertu a bylo poukázáno na zajímavý fakt, že se Vilém Kurz při své úpravě sólového partu z roku 1919 v chopinovsko-lisztovském stylu v některých dílčích momentech nevědomky „vracel“ k Dvořákově rané podobě díla.

Práce se rovněž pokusila přispět k odbourávání určitých mýtů spojených s Dvořákovým Koncertem pro klavír – např. toho, že byl Koncert psán pro Slavkovského, nebo toho, že se po skladatelově smrti až do Kurzovy úpravy Dvořákův Koncert nehrál a byl vzkříšen až díky této úpravě. Klavírní koncert se hrál daleko častěji, než se, mnohdy záměrně, uvádělo. Důkladný vhled do historie provádění a do literatury ukázal, že byla historie jeho recepce zkreslována. Zdá se, že velmi významnou roli v historii recepce díla sehrál Otakar Šourek, hlavní Dvořákův životopisec a ctitel, který byl, trochu paradoxně, de facto původcem dalekosahajícího odsouzení Dvořákova sólového partu a zároveň poměrně přímým iniciátorem vzniku problematické úpravy V. Kurze i jejího rozšíření v podobě publikace.

Další cíl této disertace v podobě přípravy editorských manuskriptů definitivní verze, jež byla dosud vydána neuspokojivě (jak přibližuje poslední kapitola tohoto svazku), a dosud nepublikované rané podoby díla se uskutečnil se zdarem, s tím, že byla co možná srozumitelně vyložena pramenná situace a ozřejměn editorský přístup. V případě rané verze muselo být poukázáno na do jisté míry problematickou povahu hlavního a referenčního pramene a tím i upozorněno na určitou otevřenost notového textu edice.

Věřím, že dosažené výsledky napomohou jak šíření obdivu k tomuto dílu mezi interprety a následně i posluchači – především, až se podaří publikovat obě kritické edice, obsažené ve svazcích II a III této disertační práce – , tak i dalšímu bádání. Bude moci být

provedena důkladná analýza vnitřní struktury kompozice rané verze srovnatelná s badatelským výkonem I. Cividiniho (který se věnoval definitivní podobě).

DVOŘÁKŮV KLAVÍRNÍ KONCERT – CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED DO ROKU 1904

(roku úmrtí A. Dvořáka) (symbolem » jsou označeny nejdůležitější události)

1876

28. srpna

dokončena I. věta

6. září

dokončena II. věta

» 14. září

dokončena III. věta

1878

5. února

Eduard Hanslick sděluje Dvořákovi, že rád přijme věnování, kterým jej Dvořák obměší

11. února

týž žádá skladatele, aby mu rukopis Koncertu neposílal, teprve vytištěný exemplář

» 24. března

premiéra, Praha, Žofín, Velký slovanský koncert, sólo Karel ze Slavkovských, dir. Adolf Čech, „Filharmonie“

20. října – 10. prosince

rukopis v Ed. Bote u. G. Bock, rozhoduje se, zda bude dílo přijato k tisku, Dvořák za Klavírní koncert požaduje 300 Marek

1879

9. února

Dvořák sděluje Simrockovi, že počítá, že jeho firma vydá Klavírní koncert, rovněž sděluje, že Koncert (sólový part ?) poslal Jesipové a ta by byla ochotna jej hrát, jakmile obdrží partituru, pravděpodobně v příští zimní sezóně

25. dubna – 4. října 1879

jednání ohledně vydání Koncertu u firmy Schlesinger mezi Dvořákem a Robertem Lienau, ten váhá s přijetím Koncertu k vydání a opakovaně žádá o zaslání sólového hlasu, na skladatelovu žádost zasílá Lienau 4. října Dvořákovi rukopis, který mu byl zaslán před 2. červencem, zpět

9. října

materiály ke Koncertu se nacházejí v Brně, zřejmě z důvodu zamýšleného provedení, u Leoše Janáčka hlasy, u Amalie Wickenhauserové-Nerudové zřejmě sólový hlas, před tímto datem si nechal Leoš Janáček v Praze opsat partituru C

1880

18. dubna

2. uvedení, Praha, Žofín, velký koncert „Cecilie“, sólo Karel ze Slavkovských, dir. Adolf Čech, Filharmonie

1881

8. ledna

Friedrich Hofmeister z Lipska žádá o zaslání Klavírního koncertu, aby se mohl rozhodnout, zda jej přijme k vydání

16. května

Ignaz Kugel žádá o zaslání partitury Koncertu do Vídně v souvislosti s možným vydáním u firmy Augusta Cranze

10. prosince

o Dvořákovo klavírní dílo se zajímá německý virtuos Carl Heymann (1854–1922) a Dvořák mu zamýšlí zaslat Koncert

1882

20. ledna

neznámý odesílatel oznamuje Dvořákovi z Hamburku, že rukopis koncertu je ve Vídni a zajistí, aby byl Dvořákovi vrácen

17. října

klavírista Franz Marschner vrací rukopis Koncertu skladateli

23. listopadu

nakladatel Julius Hainauer oslovuje skladatele a ten mu obratem nabízí k vydání Koncert a Tři Novořecké básně op. 50 (B 84)

29. listopadu

Hainauer přijímá Koncert a Tři Novořecké básně op. 50 (B 84) k vydání, dohromady za cenu 1000 marek, a žádá zaslání kompozic

1883

» 30. června

před tímto datem vyšel Klavírní koncert tiskem u Julia Hainauera ve Vratislavi

» 13. října

první uvedení finální podoby díla, Londýn, Crystal Palace, sólo Oscar Beringer, dir. August Manns

1884

4. ledna

první české uvedení finální podoby, Praha, Žofín, druhý filharmonický koncert, sólo Ella Modřická, dir. A. Čech, Filharmonie

28. března

opakované uvedení se sólistkou Ellou Modřickou, Praha, Žofín, koncert ve prospěch Spolku ku podporování vdov a sirotek po učitelích a Spolku pražského učitelstva ku podporování v nemoci a úmrtí

» 21. listopadu

provedení v Berlíně, sál Filharmonické společnosti, sólo Anna Grosser, orchestr Filharmonické společnosti dirigoval Antonín Dvořák

1885

» 6. května

provedení v Londýně, St. James Hall, sólo Franz Rummel, orchestr Filharmonické společnosti dirigoval Antonín Dvořák

5. listopadu

provedení v Manchesteru, sólo Charles Hallé, Hallé Orchestra

provedení v Bostonu, USA, sólo Benjamin Lincoln Whelpley, dir. Benjamin Johnson Lang (?)

24. listopadu

provedení v Liverpoolu, sólo Charles Hallé, Hallé Orchestra

3. prosince

provedení v Manchesteru, sólo Charles Hallé, Hallé Orchestra

1886

26. února

provedení v Edinburghu, sólo Charles Hallé, Hallé Orchestra

1890

28. listopadu

provedení v Londýně, Charles Hallé, Hallé Orchestra

25. března

provedení v Bostonu, USA, sólo Benjamin Lincoln Whelpley, dir. Benjamin Johnson Lang

1898

» 12. března

uvedení za Dvořákovy přítomnosti, sólo Josef Růžička, Českou filharmonii dirigoval Oskar Nedbal; Antonín Dvořák dirigoval na tomtéž koncertě Polednici, Kolovrat a Slovanskou rapsodii č. 1

SOUPIS DOCHOVANÉ KORESPONDENCE

V kulatých závorkách je uvedena edice, v níž byl dopis publikován (tam je uvedeno, kde je dopis uložen). Pokud dopis publikován nebyl, je v závorce uvedeno místo uložení. V hranatých závorkách jsou uvedena data a místa, jež v dopisu nebo na obálce nejsou uvedena, ale později doplněna – většinou editory *AD-CorrespDoc*. (Pouze v případě dopisu Dvořáka Zelenému, *AD-CorrespDoc* I, s. 342, byl dopis v *AD-CorrespDoc* chybně datován lednem 1883 a časové zařazení doplnila autorka)

1878

- 11. února, Hanslick → Dvořák, Vídeň – Praha, (*AD-CorrespDoc* V, s. 94)
- [únor], Dvořák → Zelený, [Praha – Vídeň], (*AD-CorrespDoc* I, s. 342)
- 20. října, Dvořák → Bote & Bock, (Oswald Schrenk: *Gaschäftsbriefe großer Männer, Zum 100 jährigen Bestehen des Verlages Bote & Bock, Deutsche Allgemeine Zeitung, Ausgabe Groß-Berlin, Nr. 366, 8. 8. 1937*)
- 10. prosince, Bote & Bock → Dvořák, Berlín – Praha, (*AD-CorrespDoc* V, s. 119)

1879

- 9. února, Dvořák → Simrock, Praha – [Berlín], (*AD-CorrespDoc* I, s. 160)
- 25. dubna, Lienau → Dvořák, Berlín – [Praha], (*AD-CorrespDoc* V, s. 169)
- 2. července, Lienau → Dvořák, Berlín – [Praha], (*AD-CorrespDoc* V, s. 190–191)
- 13. července, Lienau → Dvořák, 1879, Berlín – Sychrov, (*AD-CorrespDoc* V, s. 194)
- 26. července, Lienau → Dvořák, 1879, Berlín – Praha, (*AD-CorrespDoc* V, s. 197)
- 4. října, Lienau → Dvořák, 1879, Berlín – [Praha], (*AD-CorrespDoc* V, s. 202)
- [před 9. říjnem], A. Janáčková → Janáček, Brno – Lipsko, (Vincenc Janáček: *Životopis Jiříka Janáčka (1778–1848)*. Brno 1985, s. 85–96)
- 9. října, Janáček → Zdeňka Schulzová, Lipsko – Brno, (*Leoš Janáček, „Intime Briefe“ 1879/80 aus Leipzig und Wien*, ed. J. Knaus. Zurich 1985. Str. 37–38. V překladu O. Fialy *Leoš Janáček, Dopisy Zdence*, ed. Fr. Hrabal. Praha 1968. Str. 35–37)
- 16. října, Bertold Žalud → Janáček (*CZ BmJA*, sign. 1802)

1881

- 8. ledna, Hofmeister → Dvořák, Lipsko – Praha, (*AD-CorrespDoc* V, s. 272)
- 16. května, Kugel → Dvořák, Vídeň – [Praha], (*AD-CorrespDoc* V, s. 291)
- 10. prosince, Dvořák → Simrock, Praha – [Berlín], (*AD-CorrespDoc* I, s. 272)

1882

- 20. ledna, nezjištěný odesílatel → Dvořák, Hamburg – Praha, (*AD-CorrespDoc* V, s. 345 – necitován)
- 17. října, Marschner → Dvořák, Vídeň – [Praha], (*AD-CorrespDoc* V, s. 401 – necitován)

- 23. listopadu, Hainauer → Dvořák, Vratislav – [Praha], (*AD-CorrespDoc V*, s. 406)
- 29. listopadu, Hainauer → Dvořák, Vratislav – [Praha], (*AD-CorrespDoc V*, s. 409)

1883

- 25. června, Dvořák → Hainauer, aukční katalog Stargardt 699, Berlin, r. 2013, č. 660
- 30. června, Dvořák → Anna Grosser, Praha – Berlín, (*AD-CorrespDoc I*, s. 356)
- [před 8. červencem], Richter → Dvořák, [Vídeň – Praha], (*AD-CorrespDoc V*, s. 421)
- 8. července [1883], Beringer → Dvořák, Londýn – [Praha], (*AD-CorrespDoc V*, s. 420)
- 17. července, Dvořák → Göbl, Praha – Sychrov, (*AD-CorrespDoc I*, s. 357–358)
- 31. července, Ehler → Dvořák, Blauensee – [Praha], (*AD-CorrespDoc V*, s. 422)
- 24. října [1883], Beringer → Dvořák, Londýn – [Praha], (*AD-CorrespDoc V*, s. 425)

1884

- 7. září, Hainauer → Dvořák, Vratislav – [Praha], (*AD-CorrespDoc V*, s. 444 – necitován)
- 25. září, Dvořák → Julius Grosser, Vysoká – Berlín, (*AD-CorrespDoc I*, s. 438)
- 29. září, Hainauer → Dvořák, Vratislav – [Praha], (*AD-CorrespDoc V*, s. 447)
- 15. října, Dvořák → A. Rus, 1884, Praha – [Mirovice], (*AD-CorrespDoc I*, s. 441)
- říjen 1884, A. Manns → Dvořák, [Londýn – Praha], (*AD-CorrespDoc V*, s. 454)
- [11. listopadu 1884], Dvořák → Göbl, [Praha] – Sychrov, (*AD-CorrespDoc I*, s. 452)
- 18. listopadu, Dvořák → Göbl, Praha – Sychrov, (*AD-CorrespDoc I*, s. 455)
- 24. listopadu, Dvořák → Anna Grosser, Praha – Berlín, (*AD-CorrespDoc I*, s. 456)

1885

- 25. března, Dvořák → Geisler, Plzeň – [Olomouc], (*AD-CorrespDoc II*, s. 26)
- 4. května, Dvořák → Novotný, Londýn – Praha, (*AD-CorrespDoc II*, s. 44)
- 22. června, Hainauer → Dvořák, Vratislav – [Praha], (*AD-CorrespDoc VI* 125)

1887

- 12. října, Simrock → Dvořák, [Berlín – Praha], (*AD-CorrespDoc VI*, s. 134)

1889

- 24. srpna, Dvořák → Safonov, [Vysoká] – Moskva, (*AD-CorrespDoc II*, s. 387)

1895

- [28]. ledna, Dvořák → Káan, New York – [Praha], (*AD-CorrespDoc III*, s. 371)

SEZNAM LITERATURY A VYDANÝCH PRAMENŮ

(seřazeno v abecedním pořádku podle jmen autorů)

Antonín Dvořák, Klavírní koncert. Op. 33. Kritické vydání podle skladatelova rukopisu, podle původních pramenů k tisku připravila Komise pro vydávání děl Antonína Dvořáka: O. Šourek – předseda, J. Hanuš – vedoucí redaktor, F. Bartoš, J. Berkovec, A. Čubr, L. Láska, A. Pokorný, K. Šolc, předmluva O. Šourek, Praha 1956 (*Ed-SAD*)

Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty. Korrespondenz und Dokumente. Correspondence and Documents, ed. Milan Kuna et al., sv. I–X, Praha 1987–2004 (*AD-CorrespDoc*)

Antonín Dvořák: Klavierkonzert g-moll Opus 33, herausgegeben von András Schiff und dem Nationalmuseum, Facsimile ed. 2004, München, předmluva Jarmila Tauerová a Jan Dehner

Appel Bernhard, Veit Joachim: *Editionsrichtlinien Musik*, Kassel 2000

Beale Robert: *Charles Hallé: A Musical Life*, Ashgate Publishing, Hampshire 2007

Behr Hermann: *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des Breslauer Orchester-Vereins*, Breslau 1914

Bennett Joseph: *40 Years of Music 1865–1905*, London 1908

Bericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für das Schuljahr 1871–1872, Wien 1872

Beringer Oscar: *Fifty Years' Experience of Pianoforte teaching and playing*, Bosworth & Company, 1907

Böhmová-Zahradníčková Zdeňka: *Vilém Kurz. Život, práce, metodika*, Praha 1954

Bozarth Georg, Wiltrud Martin (ed.): *The Brahms – Keller Correspondence*, USA 1996

Brown Clive: *Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music*, *Early Music*, roč. 21 (1993), s. 593–610 (Brown)

Burghauser Jarmil: *Antonín Dvořák. Thematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla / Thematisches Verzeichnis. Bibliographie. Übersicht des Lebens und des Werkes / Thematic Catalogue. Bibliography. Survey of Life and Work*, 2. vyd., Praha 1996 (*Burghauser-Cat*)

Caraci Maria Vela (ed.): *Kritika hudebního textu. Metody a problémy hudební filologie*, Praha 2001

Cividini Iacopo: *Die Solokonzerte von Antonin Dvorak, eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven*, Schneider, Tutzing 2007, oddíl III. *Experimentelle Orthodoxie: Das Klavierkonzert in g moll op. 33*, s. 117–207 (Cividini)

Clapham John: *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*. London 1966 (Clapham)

Clapham John: *Dvořák on the American Scene*, in *19th-Century Music*, roč. 5, č. 1 (léto 1981)

Clapham John: heslo *Antonín Dvořák* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vyd. Stanley Sadie, V, 1980, s. 778

Cohen Harriet: *The piano compositions*, in *Antonin Dvorak, his Achievement*, vyd. V. Fischl, Londýn 1842

- Černušák Gracian: heslo *Veselý Roman*, in ČSHS, II. Díl, Praha 1965, s. 867-868
- Čubr Antonín: *Malý průvodce dílem Antonína Dvořáka*, Praha 1986, s. 45 (Čubr)
- Döge Klaus, Krämer Ulrich, Reiser Salome (ed.): *Klingende Denkmäler, Musikwissenschaftliche Gesamtausgaben in Deutschland*, Katalog zur Ausstellung der der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute, Mainz 2008
- Gabrielová Jarmila: *Ediční zásady Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka / Editionsrichtlinien der Neuen Gesamtausgabe der Werke von Antonín Dvořák*, Hudební věda 40 (2003), č. 2–3, s. 247–263, 264–281.
- Gabrielová Jarmila: *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka (studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl)*, Praha 1991.
- Geoffrey Chew, Clive Brown: heslo *Staccato* in Grove Music online
- Gracian Černušák: heslo *Růžička Josef* in: ČSHS, II. díl, Praha 1965, s. 448
- Gracian Černušák: heslo *Slavkovský Karel* in: ČSHS, II. díl, Praha 1965, s. 520
- Grosser-Rilke Anna: *Nie verwehte Klänge. Lebenserinnerungen aus acht Jahrzehnten*, Verlag Otto Beyer, Leipzig und Berlin 1937
- Hoffmeister Karel: *Antonín Dvořák*, Praha 1924
- Hoffmeister Karel: *Klavír. O nástroji a hráči, o klavírní hře, pedagogice a literatuře*, Praha, 2. vyd., 1939
- Hoffmeister Karel: *Klavírní škola pražské konservatoře*, in Sborník na paměť 125 let Konservatoře hudby v Praze, uspořádal Vlastimil Blažek, Praha 1936
- Hofmeister Friedrich (ed.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*, Leipzig 1883 (*Hofmeister-Monatsbericht*)
- Holzknicht Václav: *Dvořákovy koncerty ke skladatelovu výročí*, in Hudební rozhledy, 17. číslo, 1961, s. 743
- Hrabal František (ed.): *Leoš Janáček. Dopisy Zdence*, Praha 1968, s. 35–37, překlad O. Fiala
- Janáček Vincenc: *Životopis Jiříka Janáčka (1878–1848)*, Brno 1985
- Johnston J.: *Margaret Ruthven Lang & Family* – <http://www.margaretruthvenlang.com>
- Jurík Marián: *Svjatoslav Richter*, Praha 1974
- Kalendář Českých hudebníků, nakladatele Fr. Urbánka, v Praze, na rok 1895 (a další ročníky do r.1900)
- Kersting Ann Barbara: *Carl Halle – Sir Charles Hallé. Ein europäischer Musiker*, disertace, Hagen 1986
- Knaus Jakob (ed.): *Leoš Janáček. „Intime Briefe“ 1879/80 aus Leipzig und Wien*, Zürich 1985, s. 38
- Knittl Karel: *Koncerty“ České Filharmonie“. Program a rozbor skladeb III. koncertu dne 12. března 1898* [...]

Kolátorová Petra: „Naše pouť“, *Svatojanské hudební akademie Spolku českých žurnalistů na pozadí proměn svatojanského kultu v letech 1878–1885*, in *Hudební věda* 2013, roč. 50, č. 2–3, s. 281, 287–290

Kuna Milan: *Umělecká stipendia Antonína Dvořáka*, in *Hudební věda* 1992, roč. 29, č. 4, s. 293–315

Kvapil Radoslav: *Das Klavierwerk von Antonín Dvořák und Leoš Janáček vom Gesichtspunkt des Instrumentalisten*, in *Colloquium Dvořák, Janáček and their Time*, ed. Pečman, Rudolf, Brno 1985, s. 211–213

Kvapil Radoslav: *Rehabilitace Dvořáka*, in *Hudební rozhledy* 1966, s. 424–426

Lébl Vladimír, Ludvová Jitka: *Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895*, in *Hudební věda* 1980, roč. 17, č. 2 s. 99–138

Mergentalová Martina: *Klavírní koncert g moll op. 33 Antonína Dvořáka* (diplomová práce JAMU Brno 2005)(Mergentalová)

Monsaingeon Bruno: *Sviatoslav Richter. Notebooks and Conversations*, translated by S. Spencer. Princeton and Oxford 2001

Myles Birket Foster: *History of the Philharmonic society of London 1813-1912. A record of a hundred years' work in the cause of music*. London 1912, s. 401

Naubert A.: *Neuerschienenene Tonwerke*, in *Neue Zeitschrift für Musik* 20. 3. s. 129130 a 27. 3.1885, s. 141–143

Nová Kateřina: *Otakar Šourek – nedoceněná postava českého hudebního života*, in *Musicologica brunensia*, 2015 č. 1, s. 177–194

Sirp Hermann: *Anton Dvorak*, Potsdam 1939

Slavíková Jitka: *Dvořák a Anglie aneb země, které mnoho dlužím*, Praha/Litomyšl 1994

Slavíková Jitka: *Kontakty Antonína Dvořáka s Anglií, jejich význam pro skladatelův život a dílo i pro česko-britské kulturně společenské vztahy*, kandidátská disertační práce, Praha 1989 (Slavíková)

Suchý Josef: *Staroplzenečtí muzikanti*, in *Radyňské listy*, březen 2009, s. 5

Ševčík Otakar: *Škola houslové techniky*, op. 1, poprvé vydána v Praze 1881, *Škola smyčcové techniky*, op. 2, poprvé vydána v Praze 1895

Šmídová Ludmila: *Karel Slavkovský a klavírní koncert Antonína Dvořáka. K roli výkonných umělců v procesu vzniku Dvořákových koncertů*, in *Muzikologické fórum*. roč. II, 1–2 (2013), s. 71–79

Šmídová Ludmila: *Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu*, in: *Hudební věda*, roč. 40, Praha 2003, č. 2–3, s. 192–193.

Šmídová Ludmila: *Zur Gestaltung des Soloparts in Dvořáks Klavierkonzert g moll op. 33*, in *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904), Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception*, Proceedings of the International Musicological Conference, Prague, September 8–11, 2004, Praha 2007, s. 144–159

Šourek Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*, díl I, Praha, 1. vyd 1916 (Šourek I¹), 2. vydání 1922 (Šourek I²), 3. vyd 1954 (Šourek I³).

- Šourek Otakar: *Dvořákovy skladby orchestrální*, díl I, Praha 1944, s. 21–22
- Šourek Otakar: Předmluva k *ED-SAD*, Praha 1956
- Šourek Otakar: *Za Romanem Veselým*, in Tempo, Listy Hudební matice, Praha 1934, s. 216–218
- Štědroň Bohumír: heslo *Kurz Vilém* in: ČSHS, I. díl, Praha 1963, s. 793–794
- Štědroň Bohumír: heslo *Kurzová–Štěpánová* in: ČSHS, I. díl, Praha 1963, s. 794–795
- Timbrell Charles: heslo *Rummel Franz* in: Grove Music Online
- Tyrrel John: *Janáček. Years of a Life*, vol. I, Londýn 2006, kapitola Antonín Dvořák, s. 258–265
- Vejvodová Veronika: *Kurzova verze Klavírního koncertu g moll, op. 33 Antonína Dvořáka*, Opus musicum, 2013, roč. 45, č. 6, s. 45–64 (Vejvodová)
- Velická Eva, Bergmannová Sandra, Berná Lucie: *Rukověť hudebního editora*, Praha 2008
- Veselý Richard: *Dějiny České filharmonie*, Praha 1935
- Vlčková Alena: *Osud zvaný hudba: klavírní virtuoska Jaromíra Císařová/Cajthamlová/*, Štěnovické listy listopad 2009, strany nečíslovány
- Wiesner Daniel: *Srovnání původní a Kurzovy verze v koncertu pro klavír a orchestr g moll Antonína Dvořáka* (diplomová práce HAMU Praha 1984)
- Zelinger Ivo: *Notografie. Učebnice notografického záznamu*, Praha 1985

ZKRATKY A SYMBOLY

ČSHS – Československý hudební slovník osob a institucí, Praha I. díl, 1963, II. Díl, 1965

Ed-SAD – *Antonín Dvořák, Klavírní koncert. Op. 33. Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*, podle původních pramenů k tisku připravila Komise pro vydávání děl Antonína Dvořáka: O. Šourek – předseda, J. Hanuš – vedoucí redaktor, F. Bartoš, J. Berkovec, A. Čubr, L. Láska, A. Pokorný, K. Šolc, předmluva O. Šourek, Praha 1956

Čf – Česká filharmonie

(další zkratky jsou vysvětleny v soupisu literatury – hledat lze podle počátečních písmen)

Prameny

A	autografní partitura
C	opis partitury
Cp	rukopisné provozovací materiály – hlasy
Cs	opis sólového hlasu
P	první vydání partitury
PC	korekturní obsah partitury
PCk	korekturní obsah úpravy orchestru pro klavír
PCp	korekturní obsah hlasů
PCs	korekturní obsah sólového hlasu
Pk	první tisk úpravy orchestru pro klavír
Pp	první tisk hlasů
Pp_{AD}	první tisk hlasů; použitý při provedení pod taktovkou Antonína Dvořáka
Pp₁₈₉₈	první tisk hlasů; použitý při provedení v roce 1898 v Praze, na kterém byl přítomen Antonín Dvořák
Ps	první tisk sólového hlasu
SK	skica, náčrt
{}	nedochovaný pramen

Archivy a knihovny

<i>CZ Bm</i>	Moravské zemské muzeum – Oddělení dějin hudby, Brno
<i>CZ BmJA</i>	Moravské zemské muzeum – Janáčkův archiv, Brno
<i>Cz Pfa</i>	Česká filharmonie, Praha

<i>CZ Pk</i>	Konzervatoř v Praze, Archiv
<i>Cz Pm</i>	Městská knihovna v Praze
<i>Cz Pnm-MAD</i>	Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, Praha
<i>CZ Pu</i>	Národní knihovna České republiky, Praha
<i>CZ Pcuni</i>	Knihovna Ústavu hudební vědy FFUK, Karlova universita, Praha

Nástroje v italském názvosloví

Fl	Flauto
Ob	Oboe
Cl	Clarinetto
Fg	Fagotto
Cor	Corno
Tr	Tromba
Pfte	Pianoforte
VI	Violino
Va	Viola
Vc	Violoncello
Cb	Contrabbasso

legni dřevěné dechové nástroje

ottoni žesťové nástroje

fiati dechové nástroje

archi smyčcové nástroje

Pfte↑ horní osnova partu klavíru

Pfte↓ spodní osnova partu klavíru

Pfte↕ obě osnovy partu klavíru

Označení notových výšek

