

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Hudební umění
Studijní obor: Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

**VIOLONCELLOVÉ KONCERTY
ANTONÍNA DVOŘÁKA**

Praktické provedení Koncertu č. 1 A dur a tempový rozbor
českých nahrávek Koncertu č. 2 h moll

Tomáš Jamník

Vedoucí práce: prof. Miroslav Petráš

Oponenti práce: PhDr. Markéta Hallová, prof. Václav Bernášek

Datum obhajoby: 3. 9. 2014

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2014

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Study programme: Music art
Field of study: Interpretation and theory of interpretation

DISSERTATION

DVOŘÁK CELLO CONCERTOS

Practical performance of the Cello concerto Nr. 1 in A major
and tempo analysis of Czech recordings of the
Cello concerto Nr. 2 in B minor

Tomáš Jamník

Supervisor:	Prof. Miroslav Petráš
Oponent - Examiner:	PhDr. Markéta Hallová Prof. Václav Bernášek
Date of graduate:	3rd September 2014
Academic degree:	Ph.D.

Prague, 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

VIOLONCELLOVÉ KONCERTY ANTONÍNA DVOŘÁKA

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

A b s t r a k t

První část práce popisuje všechny dostupné verze Dvořákova Koncertu A dur v provedení s orchestrem. Základem analýzy jsou grafy, které mapují provedené střihy. Šířeji je popsáno dílo Güntera Raphaela a verze Jarmila Burghausera. Druhá část práce analyzuje tempový průběh všech českých nahrávek Dvořákova Koncertu h moll. Vypracované grafy ukazují rozdíly mezi autografním zápisem a jednotlivými interpretacemi.

First part of the dissertation describes all orchestrated versions of Dvořák's Cello concerto in A major. Analysis is based on graphs, which show cuts in every version. In detail is described work by Günther Raphael and version of Jarmil Burghauser. Second part of the dissertation analyses tempo changes in all Czech recordings. Original graphs show differences between tempo marks in the autograph and in recordings.

Poděkování: Eva Jamníková, Jan Charvát, Fredrik Pachla, Kateřina Nová, Jiří Gemrot, Robert Škarda, Tomáš Netopil, Miloslava a Petr Jamníkovi, Mirko a Martin Škampa, Jiří Smutný, Zdena Chuchrová, Jan Chuchro, Jana Večtomovová, Jonáš Hájek, Jakub Hruša, Slavomír Hořínka, Jarmila Gabrielová, David Beveridge, Iacopo Cividini, Jaroslav Havlík, Tereza Bártová, vedoucí práce Miroslav Petráš.

OBSAH

Úvod	1
Koncert pro violoncello č. 1 A dur	3
Původní dílo (1865)	4
<i>Znovu nalezený rukopis</i>	4
<i>Charakteristika původního díla</i>	6
1. <i>Andante - Allegro assai - Allegro ma non troppo</i>	6
2. <i>Andante cantabile</i>	8
3. <i>Allegro risoluto</i>	9
<i>Otázka praktického provedení</i>	10
Dílo Güntera Raphaela (1929)	11
<i>Předpoklady pro hudební kariéru</i>	11
<i>Raphael a Čechy</i>	13
<i>Raphael jako editor a skladatel</i>	16
<i>Charakteristika díla a analýza úprav</i>	20
1. <i>Andante - Allegro ma non troppo</i>	21
2. <i>Andante cantabile</i>	26
3. <i>Allegro risoluto</i>	28
<i>Problematické přijetí úprav</i>	30
<i>Raphaelova nová verze Koncertu A dur?</i>	32
Verze Jarmila Burghausera (1975-77)	37
<i>Spolupráce Jarmila Burghausera a Miloše Sádla</i>	37
<i>Charakteristika verze a popis úprav</i>	41
Verze Miloše Sádla (1976)	44
<i>Sádlovy inspirace úprav</i>	46
Verze Tomáše Jamníka (2010)	50
<i>Způsob krácení díla</i>	51
<i>Užití střídání hlasů sólového nástroje a orchestru</i>	54
<i>Otázka provedení sólového partu</i>	55
<i>Dílčí úpravy orchestrace</i>	55

Další verze a nahrávky	57
<i>Nahrávka Wernera Thomase Mifuneho (1993)</i>	57
<i>Nahrávka Ramona Jaffé (2010)</i>	60
<i>Nahrávka Alexandra Rudina (2013)</i>	62
Příchod vedlejšího tématu 1. věty	65
Koncert pro violoncello č. 2 h moll op. 104	66
Interpretace a analýza českých nahrávek	67
<i>Josef Chuchro, Jiří Waldhans, Česká filharmonie (1964)</i>	70
<i>Saša Večtomov, Miloš Zelenka, Orchestr Poděbrady (1973)</i>	74
<i>Josef Chuchro, Václav Neumann, Česká filharmonie (1975)</i>	77
<i>Miloš Sádlo, Václav Neumann, Česká filharmonie (1976)</i>	79
<i>Daniel Veis, Libor Pešek, SOČR (1979)</i>	82
<i>Daniel Veis, Vladimír Válek, SOČR (1986)</i>	84
<i>Michaela Fukačová, Jiří Bělohlávek, FOK (1987)</i>	86
<i>Jiří Hanousek, Dennis Burk, Janáčkova filh. Ostrava (1994)</i>	88
<i>Miroslav Petráš, Tomáš Koutník, FOK (1994)</i>	90
<i>Jiří Bárta, Jiří Bělohlávek, Česká filharmonie (2004)</i>	92
<i>Jan Páleníček, Stanislav Vavřínek, Mor. filh. Olomouc (2004)</i>	95
<i>Tomáš Jamník, Tomáš Netopil, SOČR (2010)</i>	97
Závěr	98
Seznam literatury	99
Seznam příloh	101

Seznam použitého označování a zkratk:

číslo taktu	T1
více taktů	T1-8
střih (<i>vide</i>)	T1-T8
dílo G. Raphaela	rT1
verze M. Sádla	sT1
nota	n1
tabulka	Tab. 1
notová ukázka	Not. 1
obrázek	Obr. 1
fotografie	Foto 1

Instrukce pro práci s grafy:

Graf je vždy umístěn co nejbližší k odpovídajícímu textu vzhledem ke snadnější orientaci. Všechny rozměrnější grafy jsou uvedeny vždy na levé straně diplomové práce, aby bylo možné případné srovnání ohybem stránek.

V první části práce (Koncert č. 1 A dur) grafy zobrazují úpravy (stříhy a střídání hlasů), které jsou v jednotlivých verzích provedeny. Poměr délek jednotlivých vět je vypočítán s ohledem na odhadované trvání původního díla, lze tedy mít stále přibližnou představu o časové délce provedených stříhů. První věta užívá označení jednotlivých oddílů velkým písmenem s číslicí (A1, B2 atd.), druhá věta velkým písmenem (A, B atd.) a věta závěrečná písmenem malým (a, b atd.).

Ve druhé části práce (Koncert č. 2 h moll) grafy zobrazují tempový průběh jednotlivých nahrávek. Zde byly všechny věty zarovnány na maximální možnou délku kvůli zobrazení větších detailů. Tempa byla mapována počítačovým programem, který byl vyvinut pro účely této disertační práce.

Autorem všech grafů a tabulek je autor práce.

Pro zapsání symbolů not v textu této práce byl použit font Shpfltnat.

Úvod

Dvořákův violoncellový koncert A dur je dílo, které vyžaduje pozornost. Ač je skladba v dnešní době relativně často uváděna (především na zvukových nosičích), je to díky stále se zvyšujícímu zájmu o osobnost Antonína Dvořáka a ne díky zájmu o skladbu samotnou.

Okolnosti, za kterých skladba vznikla, stejně jako její charakterizace, jsou v této práci stručně popsány. Hlavní částí práce je analýza úprav, které byly doposud ohledně Dvořákova prvního violoncellového koncertu provedeny. K tomuto účelu byly autorem vytvořeny detailní grafy, které přesně mapují rozsah a styl jednotlivých úprav.

Rozbor sebraných dat je popsán v textové části, jež si neklade nároky na celkové zhodnocení - jednotlivé poznatky jsou jako komentáře průběžně zakomponovány do textu.

Český zájemce se s reáliemi o Güntheru Raphaelovi seznamuje velmi obtížně vzhledem k absenci literatury či informací na internetu. Kapitola o díle Günthera Raphaela obsahuje skladatelův životopis, který má pomoci vytvořit představu o Raphaelovi jako osobnosti, věnující se tématu Dvořákova Koncertu A dur výrazně. Podstatná část informací byla zjištěna během návštěv domu v Berlíně, ve kterém Günther Raphael pobýval a kde je uložena jeho pozůstalost.

Verze Jarmila Burghausera je v dnešní době velmi ceněna, což dokazuje mimo jiné i frekvence jejího uvádění. Autor této práce se snaží o její objektivní hodnocení, ač je sám jejím častým interpretem. Po zvážení všech okolností byla v této práci ponechána část pojednávající o sporu, který vznikl mezi Jarmilem Burghauserem a violoncellistou Milošem Sádlem. I když se jedná o Burghauserovu soukromou korespondenci, zveřejnění jeho autorovi nijak neškodí, naopak ukazuje jeho upřímný zájem o Dvořákovo dílo.

Vzhledem k autorovu zjištění nových skutečností je v této práci verze Jarmila Burghausera a Miloše Sádla uvedena samostatně i přesto, že základem Sádlovy verze je Burghauserova orchestrace. Stejně tak je odděleně popsána verze Tomáše Jamníka, která vychází z obou zmíněných verzí a přináší nové úpravy.

Jako "nahrávka" jsou označeny tři verze zachycené na zvukových nosičích, jelikož se nejedná o díla podléhající důkladné a systematické revizi.

Kapitola “Příchod vedlejšího tématu 1. věty” je pouze návodem, jak lze s předloženými grafy pracovat. Další zkušenosti a poznatky, které autor práce během studia tématu získal, jsou sepsány v závěru této práce.

K tématu interpretace Dvořákova violoncellového koncertu h moll se autor práce rozhodl přispět vyčerpávajícím srovnáním všech českých nahrávek, které jsou zaznamenané na zvukovém nosiči. Analýza je zaměřena výhradně na tempový průběh, tedy stěžejní složku hudební interpretace. Základem analýzy je práce s daty posbíranými pomocí počítačové aplikace vyvinuté speciálně pro účely této práce.

Výhodou práce se sesbíranými daty je její objektivnost - veškerá hodnocení vycházejí z přesné tempové analýzy či vzájemného srovnání nahrávek. I přesto nahrávky zanechaly na autorovi práce subjektivní dojem, který je čtenáři zprostředkován buďto jako krátká poznámka v textu či jako poznámka pod čarou.

Základním cílem a podstatou celé disertační práce je:

- 1) Pomocí analýzy zmapovat dostupné verze Dvořákova Koncertu A dur a posílit zájem veřejnosti o tento koncert v nezaměnitelné podobě příslušející Antonínu Dvořákovi.
- 2) Prohloubit obecné znalosti o dosavadní interpretaci Koncertu h moll v podání českých violoncellistů.

Koncert pro violoncello č. 1 A dur

praktické provedení díla

The image shows the final measures of the first cello concerto by Antonín Dvořák. The score is written on ten staves. The first two staves contain the melodic line for the cello, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The third staff contains the bass line, with a prominent bass clef and a series of eighth notes. The fourth staff contains the piano accompaniment, with a series of eighth notes and a dynamic marking of *pp*. The fifth staff contains the piano accompaniment, with a series of eighth notes and a dynamic marking of *pp*. The sixth staff contains the piano accompaniment, with a series of eighth notes and a dynamic marking of *pp*. The seventh staff contains the piano accompaniment, with a series of eighth notes and a dynamic marking of *pp*. The eighth staff contains the piano accompaniment, with a series of eighth notes and a dynamic marking of *pp*. The ninth staff contains the piano accompaniment, with a series of eighth notes and a dynamic marking of *pp*. The tenth staff contains the piano accompaniment, with a series of eighth notes and a dynamic marking of *pp*. The score is signed "Choala Dohal" and dated "Johannes v dne 30ho srpna 1865." in the bottom right corner. The signature "Antonín Dvořák" is written in the bottom right corner. A circular stamp is visible in the bottom left corner.

Obr. 1 - Dvořákův první violoncellový koncert, závěrečné takty autografu.

Původní dílo (1865)

Znovu nalezený rukopis

Komponování koncertu pro violoncello a klavír A dur zakončil Antonín Dvořák slovy “Chvála Bohu” dne 30. června 1865 v šest hodin večer. Dílo později předal svému příteli Ludevítu Peerovi, výtečnému violoncellistovi, čerstvému absolventovi Pražské konzervatoře a kolegovi z Prozatímního orchestru. V tu chvíli jistě netušil, že první veřejné provedení díla proběhne až o 64 let později, v roce 1929 ve Smetanově síni v podání violoncellisty Františka Berky a klavíristy Otakara Vondrovce. A že ještě ve stejný rok dojde k orchestraci jeho díla, která se stane velmi kontroverzní.

Rukopis raného Dvořákova díla vyšel na světlo světa v roce 1925, kdy byl objeven v Peerově pozůstalosti. Jedná se o jediný původní pramen, který je nyní uložený v Britském muzeu v Londýně. Způsob, jakým se autograf do Anglie dostal, je již dobře popsán v mnohých pracích. S jistotou lze říci, že svou roli v tomto sehrál Ludevít Peer¹, jemuž bylo dílo věnováno² a který jej též odvezl do zahraničí.

Již jistou dávkou fantazie vyžaduje úvaha o pozadí vzniku díla. Otakar Šourek se v předmluvě ke kritickému vydání zmiňuje o vzniku díla z podnětu Peera, jakožto Dvořákova kolegy z orchestru. Dvořák často pobýval v bytě svého kolegy³ a jejich vztah byl - jak je zmíněno i v dedikaci koncertu A dur - přátelský. Lze si tedy snadno představit žádost mladého, technicky zdatného⁴ violoncellisty o dílo svého přítele. Dalším uváděným důvodem je Dvořákův citový vztah k Josefíně Čermákové - jeho vroucí láska je často viděna jako důvod jeho velmi plodného komponování⁵. To lze však těžko prokázat.⁶

¹ Ludevít Peer (1847-1904) se narodil 4. srpna 1847 ve Mšeně u Mělníka. Již v jedenácti letech se stal žákem Goltermannovým na Pražské konzervatoři, kde absolvoval u Mořice Wagnera v roce 1864. Jeho bratr Josef byl též violoncellista.

² Na titulní straně rukopisu lze číst: “Concert / pro / Violoncello s průvodem Piana / složil a / svému dobrému příteli / Ludevítu Peer-ovi / k milé upomínce věnuje / Antonín Leop. Dvořák”.

³ Viz poznámka “komp. u p Peera 16. VII” zapsaná na autografu osmé písně z cyklu Cypřiše.

⁴ Kritika z roku 1873 vyzdvihuje Peerův “krásný, cituplný tón, bezvadné vedení smyčce a vypěstovanou techniku” viz Urie B. *Čeští violoncellisté*, Praha : Práce 1946, str. 88.

⁵ Dvořák během roku 1865 stačil kromě violoncellového koncertu zkomponovat dvě symfonie velkého rozsahu, cyklus osmnácti písní Cypřiše a dvě další písně.

⁶ David Beveridge správně vyslovuje domněnku v kapitole *The Remarkable Year of 1865* z připravované monografie, že samotná láska nemusí být hnacím motorem pro takovou aktivitu - stejně tak dobře může láska i jakékoliv aktivity paralyzovat.

Graf A0: Původní verze (1865) – zobrazení formy

1. věta – Andante - Allegro assai – Allegro ma non troppo



2. věta – Andante cantabile



3. věta – Rondo. Allegro risoluto



Charakteristika původního díla

Koncert pro violoncello a klavír A dur je dílo plné mladistvé inspirace a nsvázaných forem. Ve třech větách, které jsou propojeny *attacca*, představuje Dvořák ohromné množství motivů, témat a frází, které jako by nekončily.

Dvořák je ovlivněn díly, která v tu dobu mohl v Praze slyšet jako posluchač či hrát jako violista v orchestru⁷. Nejedná se však o letmé inspirace - spousta témat bude v budoucnu přetvářet do dalších vlastních děl, někdy lehce, jindy velmi výrazně⁸.

1. Andante - Allegro assai - Allegro ma non troppo

První věta má osobitě rozšířenou (expozice a repríza) a na druhé straně zase zkrácenou (provedení) sonátovou formu. Je dokladem o uvažování mladého Dvořáka, který se snažil najít co nejvhodnější formu, která by nebyla svázána dobovým uvažováním⁹.

Forma
A (1-2-3-2) - B - C1 - A2 - D - C2

Tab. 1: Forma první věty (sonátová forma, B - začátek hlavního oddělení expozice, D - začátek provedení, C2 - repríza).

Již předehra klavíru (oddíly A1-3) je rozsáhlá - Dvořák jí věnoval celých 136 taktů¹⁰. V tempu Andante je představeno hlavní téma v rozsahu 8 taktů, které svým vzestupným a klesajícím pohybem připomíná hlavní téma z

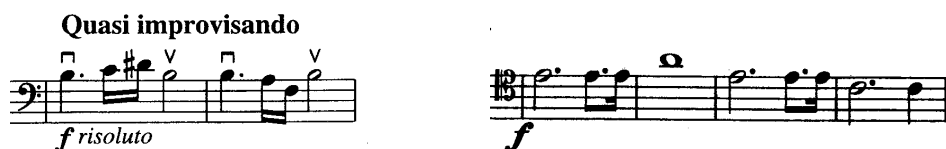
⁷ Otakar Šourek zmiňuje v předmluvě k prvnímu kritickému vydání inspirace Lisztem, Wagnerem a Mendelssohnem-Bartholdym, dále také violoncellové koncerty Romberga, Goltermanna či Servaise. Správně však též zmiňuje podstatný rozdíl, proč je dnes Dvořákovo dílo cennější, než-li koncerty zmíněných autorů - Dvořák se již tehdy dokázal od ostatních odlišit a dílo krom perfektně napsané techniky obsahuje i mnoho kvalitního hudebního obsahu, který většina tehdy uváděných koncertů postrádala, viz Dvořák, A.: *Koncert pro violoncello A dur - violoncello a klavír*, Praha : Editio Supraphon 1975, str. V.

⁸ Šourek zmiňuje např. Symfonii B dur ("názvuk na jeden z motivů Rusalky ve finále symfonie") nebo druhou větu z Jakobína ("názvuk na úvodní chrámový sbor"), viz Dvořák, A.: *Koncert pro violoncello A dur - violoncello a klavír*, Praha : Editio Supraphon 1975, str. V-VI

⁹ Jarmil Burghauser tuto touhu popisuje slovy: "(...) u mladého Dvořáka je takových experimentálních pokusů, a velmi často neúspěšných, po změně klasické formy, po "revolučním" porušení vžitě normy, hodně." viz Burghauser, J. Osobní komunikace s M. Sádlem [dopis], 3.12.1974.

¹⁰ Celá klavírní předehra trvá v původním provedení přibližně tři a půl minuty.

violoncellového koncertu h moll op. 104¹¹. Tuto podobnost lze nejlépe srovnat na vstupu sólového violoncella v T137:



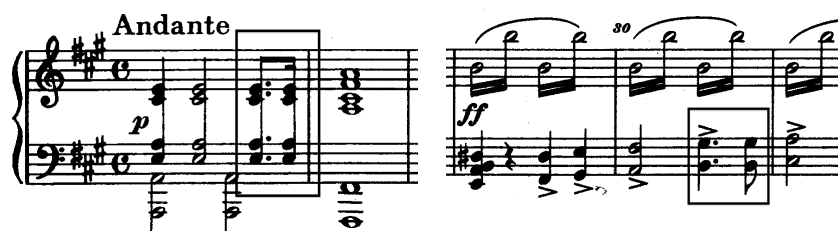
Not. 1+2: Vstup sólového violoncella v koncertu h moll (T87) a koncertu A dur (T137).

V T17 přichází část Allegro assai, která je z hlediska formy výjimečná především tím, že se v průběhu celého koncertu objeví ještě třikrát - jednou o něco později v rámci klavírní předehry a dále v průběhu první a na závěru třetí věty. Téma je složeno z dvou taktů akordového sledu (T17-18) a dvou taktů (T19-20), které rytmicky vychází z druhé poloviny hlavního tématu (T5-6).



Not. 3+4: Allegro assai (T17) a jeho tématický předobraz (T5-6).

Dynamickým i hudebním vrcholem této části je takt T29, kde v levé ruce klavíru zní motiv založený na augmentaci motivu z hlavního tématu (T1-2).



Not. 5+6: Hlavní téma v úvodu skladby (T1-2), vrchol úvodní pasáže (T29).

¹¹ Na stejné poukazuje více muzikologů, např. Jan Smaczny v Smaczny, J. *Dvořák cello concerto*, Cambridge : Cambridge University Press 1999, str. 7.

2. Andante cantabile

Druhá věta přechází plynule z věty první, je psána v 3/4 taktu. Její hlavní předností jsou dlouhé plochy, které umožňují violoncellistovi uplatnit širokou kantilénu. Věta je psána ve formě rondo, které je děleno na tři logické části se čtvrtou závěrečnou *codou*.

Forma
ABABA - CDACE - AFCE (-AG)

Tab. 2: Forma druhé věty (rondo).

Dvořák si pohrává s návratem oddílu A, často při jeho zaznění zapisuje dynamiku *p* či *pp*, která přichází náhle *subito*. V první části (A B A B A) je gradačním prvkem pátý takt hlavního tématu se stoupajícími čtvrtými notami:



Not. 7-9: V prvním případě (T4-6) zůstává výška následné noty stejná (b-b), ve druhém případě (T20-22) o půltón vyšší (b-h) a ve třetím případě (T35-37) stoupá o celý tón (d-e).

Oddíl B plní funkci střídavé odpovědi k oddílu A. Oddíl C zazní v průběhu celé věty celkem třikrát (T40 a dále, T64 a dále, T95 a dále) a pokaždé hraje jinou úlohu s odlišným charakterem. Vychází z části tématu oddílu B (T15) a je též tvořen zvýrazněným prvkem osminové noty s tečkou a šestnáctinovou notou. V prvním případě (T40) zazní v tónině G dur se zapsanou dynamikou *sempre pp*, charakter je klidný, až roztomilý. V taktu T64 začíná oddíl C v naléhavější tónině Es dur, poloha violoncella je o tercii vyšší, než v předchozím případě. Naposledy zazní oddíl C v T95 jako vrchol ve vysoké poloze violoncella v tónině v F dur.



Not. 10+11: Začátek oddílu C (T40) a jeho rytmická inspirace T15.

Oddíl D nepřináší žádný výraznější materiál, jedná se spíše o modulační a propojovací pasáž. Vrcholem této části je harmonicky a motivicky nápaditý oddíl E (T72 a dále), který svým obsahem předjímá Dvořákův Koncert č. 2 h moll op. 104¹².

3. Allegro risoluto

Třetí věta je znovu rondo psané v 6/8 taktu a technicky je ze všech tří vět nejnáročnější. Hned v úvodním vstupu violoncella zapsal Dvořák rozložené oktávy, dále užívá virtuózního *staccatového* smyku a obecně se dá říci, že violoncello hraje v exponovaných polohách.

Forma
a b c a - d e f - a c b e f - A2 A3 g

Tab. 3: Forma třetí věty (rondo).

Forma ronda je velmi obsáhlá, ani zde Dvořák nešetří svými nápady. Úvodní oddíl “a” začíná vstupem klavíru, který vychází z klidné pulzace druhé věty, avšak ihned graduje ve *ff* a představuje hravou kombinaci duolového a triolového rytmu¹³.

Asi nejoriginálnější materiál představuje oddíl “d”, který nemá žádné tempové označení, přesto však nese rysy pomalého tématu se zamyšleným charakterem.

Velmi osobitou a hudebně zajímavou pasáží je téma, které prvně zazní v T271 (oddíl “e”). Nejprve zazní čtyři takty v samotném klavíru, posléze opakovaně s doprovodem violoncella. Jedná se o krásný dialog mezi nástroji a je to jedno z míst, které ukazuje již tehdejší Dvořákovu schopnost tvorby krásných melodií.

Stejně téma nechá zaznít v T377 v hlasu violoncella tentokrát ve formě *recitativu*¹⁴. Jedná se o jedno z nejniternějších míst celého koncertu.

¹² Na tématickou příbuznost přišel autor této práce, aniž by věděl stejném objevu Jarmila Burghausera z roku 1974.

¹³ Šourek zmiňuje scherzové rysy věty s náznaky furiantového metrického systému, viz Dvořák, A.: *Koncert pro violoncello A dur - violoncello a klavír - Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*, Praha : Editio Supraphon 1975, str. VI.

¹⁴ Zápis “quasi recitativo” je v notách doplněn editorem, avšak toto místo nedovoluje jinou interpretaci.

Otázka praktického provedení

Prvního nastudování Dvořákova koncertu se zhostil violoncellista František Berka a klavírista Otakar Vondrovic v roce 1929. Jednalo se o provedení Dvořákova díla v revizi tehdejšího profesora violoncella na konzervatoři, Jana Buriana¹⁵. Detaily této verze nejsou známy, ale z programové brožury je dochována informace, že Burian pečoval o zachování charakteru díla¹⁶.

Dvořák své dílo pro violoncello označil jako "koncert", což budí otázku, jestli své dílo mýnil později orchestrovat. První pohled do původního zápisu naznačuje, že tomu tak může být - dílo na několika místech vykazuje známky nedodělanosti, též struktura klavírního doprovodu (častá *tremola*, řídký zápis) vypadá jako podklad pro následnou orchestraci. Důvodem absence orchestrace tedy může být jen fakt, že Dvořák dílo ztratil z dohledu a později ho snad i považoval za ztracené¹⁷.

Na druhou stranu dílo působí jako dokončené, což podtrhuje Dvořákův zápis "Dokončeno..." v závěru skladby spolu s jeho podpisem¹⁸.

Z hlediska současného koncertního provozu se zdá zařazení Dvořákova Koncertu A dur v provedení s klavírem do programu spíše jako rarita a nedá se říci, že by mělo dílo v této podobě lepší vyhlídky na usazení ve violoncellovém repertoáru.

Mnohem nadějněji se jeví uvádění díla ve verzi s orchestrem, která přímo provokuje srovnání s Dvořákovým Koncertem h moll. Zde je ovšem třeba dbát na citlivé úpravy, které stále ponechají Dvořákovy myšlenky v původní podobě. Koncert A dur obsahuje spoustu geniálních myšlenek a při zodpovědném přístupu se dají i přes původní obtížnou formu představit širšímu publiku, aniž by bylo Dvořákovo jméno - jakožto skladatele světové třídy - poškozeno.

¹⁵ Jan Burian (1877 - 1942) byl vynikající violoncellista a pedagog, m.j. žák Hanuše Wihana.

¹⁶ Plné znění: "s veškerou péčí... dbal toho, aby se charakter díla nesetřel" viz Antonín Dvořák: Koncert pro violoncello A dur, verze s klavírem, Editio Supaphon Praha, 1975. To koresponduje s kritikou uvedenou v knize Urieho, která zmiňuje "jeho jemný, cituplný přednes, bohatou stupnicí dynamickou a pečlivé respektování autorových pokynů v notovém zápisu" viz Urie B. *Čeští violoncellisté*, Praha : Práce 1946.

¹⁷ Tuto teorii sdílí též kolektiv autorů v předmluvě ke kritickému vydání: "Violoncellista a Dvořákův kolega v orchestru Prozatímního divadla Ludvík Peer (...) odnesl rukopis díla s sebou. Tím vysvětlujeme, proč už skladatel dílo neorchestrovat a proč v autografu nacházíme několik míst nedokomponovaných, byť jen šlo o neúplnosti jednotlivých not či taktů." viz Dvořák, A.: *Koncert pro violoncello A dur - violoncello a klavír - Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*, Praha : Editio Supraphon 1975, str. V.

¹⁸ viz kopie závěru autografu, Obr. 1 na str. 3.

Dílo Güntera Raphaela (1929)

Předpoklady pro hudební kariéru

Ve čtvrtek 30. dubna 1903 se narodil Günter Raphael do berlínské rodiny s bohatou kulturní historií. Jeho babička z otcovy strany, Julie Cohn (1835-1914), v Berlíně vedla hudební a literární salón. Jeho otec Georg Raphael (1865-1904), původem lékař, byl milovníkem hudby Johanna Sebastiana Bacha. Díky této vášni byl zaměstnán jako hudebník v luteránském kostele v Berlíně, později se stal hudebním ředitelem v kostele sv. Matyáše. Georg Raphael po sobě zanechal též mnohá díla chrámová, orchestrální i instrumentální.

Hudební směřování Güntera Raphaela předurčil též dědeček z matčiny strany, významný berlínský skladatel Albert Becker (1834-1899). Nejprve vyučoval na berlínské Scharwenkově konzervatoři, v roce 1891 se stal hudebním ředitelem berlínského Dómu. O jeho významném postavení svědčí fakt, že vyučoval německého císaře Viléma I. Pruského, mezi jeho nejslavnější studenty však patří i Jean Sibelius. Becker byl též učitelem jeho zetě Georga Raphaela.

O výchovu malého Güntera se po nečekané smrti otce starala jeho matka. Podmínky zprvu nebyly příznivé, a tedy až později přihlásila matka svého syna do výuky houslí. Po neuspokojivých výsledcích s tímto nástrojem se výuky ujala sama a začala jej učit na violu. Günter Raphael se seznamoval díky obsáhlým knihovnám jeho otce a děda s klasickou a humanistickou literaturou a též s celou hudební literaturou. Později s vděkem vzpomíná na přirozené kulturní prostředí a domácí muzicírování¹⁹.

Možná i díky takto perfektnímu domácímu vzdělání nebyl Günter Raphael tolik spokojen se studiem kompozice v letech 1922-25. Jeho učitelé Arnold Ebel i Robert Kahn ho dokázali naučit enormním znalostem teorie a kontrapunktu, avšak ve chvíli, kdy přinesl svým učitelům první vlastní kompozice, dále mu nedokázali pomoci²⁰. Paradoxně později uvádí jako zdroj inspirace a ovládnutí řemesla své působení v biografu v berlínské čtvrti Friedenau. Zde pracoval celé dny a na klavír improvizoval hudbu k filmům, též však pohotově nahrazoval i zvukovou složku filmu. Svou práci nebral jako nutné zlo, ale jako přínos svému řemeslu a ve stejném duchu se o tom vyjadřoval:

¹⁹ Dle jeho slov takto doma zahráli "kompletní Haydnovy a Mozartovy kvartety, raného, středního i pozdního Beethovena, komorní hudbu Schumannovu, Brahmsovu a Regerovu." viz Schinköth, *T. Musik - das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat*, Neumünster : Bockel Verlag 2010, str. 12.

²⁰ viz Schinköth, *T. Musik - das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat*, Neumünster : Bockel Verlag 2010, str. 14.

“Hrál jsem tehdy na klavír v jednom kině ve Friedenau; byli jsme tři, kromě mě ještě houslista a cellista. Ve všední dny dvě představení a křty, od tří hodin čtyři promítání, v jedenáct hodin večer výplata těch několika miliónů marek v inflaci, které další ráno byly už znovu bezcenné. Dramatické filmy s mordy a vraždami mne přiměly k tomu, abych oběma kolegům dal pauzu a dále sám nerušen improvizoval. Při výstřelu na plátně jsem nechal spadnout víko od klavíru, při následném pohřbu jsem levou rukou a levou nohou doprovázel chorálem na připraveném harmoniu.”²¹

V roce 1923 přichází prvně do kontaktu s Karlem Straubem, slavným profesorem na Lipské univerzitě. Oslovuje jej sám dopisem poté, co našel četnou korespondenci, kterou se Straubem vedl jeho otec Georg Raphael. Karl Straube na dopis reaguje výzvou, aby jej Günter Raphael v Lipsku navštívil a přinesl vlastní kompozice. Byl to velmi šťastný tah, jelikož pozice Straubeho byla v té době silná. Stal se Günterovi Raphaelovi velkým rádcem a pomocníkem a vyslovil příslib, že pokud bude Raphael dělat pokroky, “pomůže mu kontaktovat vydavatelství, koncertní domy, sólisty, sbory i orchestry.”²²

²¹ Volný překlad vlastních vzpomínek G. Raphaela z Schinköth, *T. Musik - das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat*, Neumünster : Bockel Verlag 2010, str. 17.

²² viz Schinköth, *T. Musik - das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat*, Neumünster : Bockel Verlag 2010, str. 19.

Raphael a Čechy

Pokud si český čtenář vybaví jméno Günter Raphael, bude to především ve spojení s jeho editorskou činností u německých nakladatelství. Znamé je například jeho souborné vydání Klavírních trií Ludwiga van Beethovena u nakladatelství Henle Verlag, které je možné ještě dnes zakoupit v obchodech. Souborné vydání je vypracováno s ohledem na urtext a všeobecně přijímáno jako výborné.

Günter Raphael je však nejvíce spojen s nakladatelstvím Breitkopf & Härtel, ve kterém pracoval od roku 1926²³. V tomto nakladatelství dokončil a nově editoval Smyčcový kvartet č. 5 f moll Antonína Dvořáka v roce 1929. Vydání je cenné vzhledem k faktu, že rukopis je dnes nezvěstný²⁴. U stejného nakladatelství vyšla i Raphaelova verze dalšího Dvořákovy díla, Capriccia pro housle a klavír²⁵. Raphael vypracoval orchestraci této drobné skladby, avšak vzhledem k již tak slabému zájmu o verzi původní je dnes tato verze zcela neznámá. Jedinou nahrávku díla v orchestrální verzi provedla pro společnost Crescendo v roce 1994 Christine Raphael, dcera Güntera Raphaela.

Raphael se také objevil nejméně dvakrát v Praze. Jeho první návštěva hlavního města byla v roce 1928, kam přijel "ve věci Dvořák"²⁶. Neví se, co bylo předmětem této návštěvy, kterou sám pojmenoval takto jednoznačně. V následujícím roce 1929 Raphael vydal jako editor hned tři Dvořákovy díla: vedle Smyčcového kvartetu č. 5 f moll a jeho orchestrace Capriccia pro housle a klavír to byl i Koncert A dur pro violoncello a klavír. Je otázkou, zda měl Raphael zájem o konzultace s ohledem na Koncert pro violoncello A dur či zda mohl přijít do kontaktu s prameny ke Smyčcovému kvartetu č. 5 f moll²⁷.

V roce 1957 přijímá pozvání na festival Pražské jaro, kterého se účastní jako jeden ze dvou hostů ze Spolkové republiky Německo (tím druhým je Dr. Karl

²³ viz Werkverzeichnis. [online]. [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: http://www.guenter-raphael.de/seiten_engl/bearbeitungen_fs.html. Zde je uvedeno datum vydání 1923, může se však jednat o chybné uvedení či datum dokončení úpravy.

²⁴ Rukopis byl nalezen až v roce 1910 v majetku Václava Judy Novotného, dnes po něm však není stopy. Je otázkou, co bylo předlohou vydání, které zpracoval Günter Raphael, a do jaké míry do původního autorova díla zasáhl.

²⁵ Dílo vzniklo přibližně roku 1878 a Dvořák jej původně označil v rukopise jako op. 49. Simrock však později toto opusové číslo použil pro "Mazurek" pro housle a orchestr. Dnes je Capriccio někdy uváděno jako op. 24, avšak správnější je dílo opusovým číslem neoznačit, příp. uvést číslo Burghauserova katalogu B81.

²⁶ Svě obě doložené pražské cesty Raphael popisuje v dopise z 16. června 1957.

²⁷ Ani jedno není vyloučeno - Raphael dokázal pracovat rychle i přes velkou vytiženost, tedy s podklady pro kvartet mohl přijít do styku teprve jeden rok před samotným vydáním.

Vötterle, šéf nakladatelství Bärenreiter-Verlag). V Praze pobývá celkem tři dny, pravděpodobně někdy mezi dny 16. května a 19. května 1957²⁸. Během tří dnů zvládá navštívit mnoho kulturních akcí, zmiňuje též návštěvu Smetanova muzea, kde měl "na dosah ruky" autografy Prodané nevěsty a Vltavy.



Foto 1: Günter Raphael (uprostřed) na Pražském jaru 1975

Raphael se o návštěvě zmiňuje v jednom ze svých dopisů: "Tři dny v Praze byly skvělý zážitek. Spolu s Dr. Vötterle (šéfem nakladatelství Bärenreiter) jsme byli jediní zástupci Spolkové republiky, kteří byli pozváni. Setkalo se 50 skladatelů z východu a západu: Anglie, Francie, Itálie, Norska, Holandska, Belgie, Sovětského svazu (Šotakovič a Kabalevskij), celý Balkán, Maďarsko (Kadosa), čínští, korejští, mongolští kombinisti. Naše rozhovory a diskuze byly vysoce zajímavé, každý vyprávěl o jeho zemi, dělali jsme okružní jízdy celou překrásnou Prahou, byli u Kafky a Werfela ve známém ghettu, u Mozarta ve Stavovském divadle (kde se konala "pre" Dona Juana pod jeho vedením), u da Ponteho, u Beethovena, u Webera, u Dušků jako hosté, u Smetany (v muzeu jsme měli rukopisy Prodané nevěsty a Vltavy (s otřesnou poznámkou na konci partitury (v češtině) "Praha, dne 28. března 1873, jsem úplně hluchý") "na dosah ruky", u Dvořáka, u významného Janáčka, jehož operu "Káťa Kabanová"

²⁸ Z popsaného programu lze vyčíst, že Raphael zhlédl představení Janáčkovy Káti Kabanové v Národním divadle a že též navštívil koncert České filharmonie pod vedením Charlese Muncha. Česká filharmonie vystoupila s francouzským programem Debussy - Honneger - Frack ve dnech 17. a 18. května 1957. Nejbližší představení Káti Kabanové v ND byla 17. a 20. května 1957. Pokud se Raphael v dopise držel výpisu chronologického, pravděpodobně navštívil dne 17. května premiéru nové inscenace (režie Hanuš Thein, scéna František Tröster) v Národním divadle a o den později slyšel Českou filharmonii pod vedením svého přítele Charlese Muncha.

jsem slyšel v Národním divadle, na Hradě, na Hradčanech, ve velké katedrále Sv. Víta, na prastarém hradě Vyšehrad, na známém Karlově mostě, ze kterého svrhli ve 13. století "svatého Nepomuka" do Vltavy (lidé byli už tehdy nepříjemní). S Šostakovičem jsem měl delší rozhovor. Můj dobrý starý přítel Karl Münch, nyní Charles Munch (Boston), dirigoval jeden francouzský večer s Českou filharmonií. Též se konalo - po 24 letech - jedno silné znovushledání. - Gertler hrál koncert Albana Berga. Hába (Alois), známý český čtvrttónař, seděl s námi."²⁹

Raphaelova náklonnost k české kultuře není jistě náhodná. Krom vyjádřených sympatií v korespondenci sáhl Raphael po ryze českém tématu i ve vlastní tvorbě. V roce 1937 u vydavatelství Peters vyšla Raphaelova Smetanova suita op. 40³⁰.

²⁹ Volný překlad dopisu, který byl uveřejněn v Schinköth, *T. Musik - das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat*, Neumünster : Bockel Verlag 2010, str.

³⁰ Celý název "Smetana-Suite op. 40 (nach Tänzen von Fr. Smetana)"

Raphael jako editor a skladatel

Jako editor se Raphael podepsal pod několik děl z violoncellového repertoáru. U vydavatelství Breitkopf & Härtel vydal Schumannův Koncert pro violoncello a orchestr a moll op. 129. Není bez zajímavosti, že ke stejnému koncertu zkomponoval v roce 1936 také violoncellovou kadenci³¹. Další kadenci zkomponoval také pro Haydnův violoncellový koncert D dur Hob. VII: 2. Svě zkušenosti s violoncellem prokázal jistě též při vydání Koncertu a moll pro violoncello, smyčce a basso continuo ve verzi pro cembalo (též 1936).

Jako skladatel byl Günter Raphael velmi plodný - krom mnoha symfonických děl napsal též díla vokální, sborová (duchovní i světská) i komorní. Charakteristické pro jeho dílo je průběžný dialog s tradicí³². Jistým všudypřítomným prvkem je též Raphaelův humor, který se objevuje ve skladbách i navzdory tehdejší těžkým obdobím³³.

Jeho skladatelské styly se dají rozdělit do tří období:

- *Raný kompoziční styl*, částečně svázaný s tradicí, který se vyznačuje “velmi osobní tématickou skladbou kombinovanou s všestrannou uměleckostí”³⁴
- *Osobitý styl* na počátku 40. let, vyznačující se velkou kreativitou, která byla reakcí na tehdejší nepřízeň osudu
- Pozdní styl, ve kterém Raphael experimentuje s 12-tónovou hudbou

Raphael se věnoval hojně také violoncellovému repertoáru a po vzoru jiných německých autorů některá svá díla zařadil pod jedno opusové číslo. Nechal tak vzniknout **Sonátě D dur op. 46 č. 5 pro sólové violoncello** a **Sonátě g moll op. 46 č. 6 pro sólové violoncello**.

Následné opusové číslo věnoval dílům pro violoncello a jiné nástroje: **Duo e moll pro housle a violoncello op. 47 č. 3** a **Duo a moll pro violu a violoncello op. 47 č. 4**.

³¹ Z dnešního pohledu je začlenění kadence do třetí věty Schumannova violoncellového koncertu nepřijatelné. Tehdejší interpretační praxe to však umožňovala.

³² viz Kompositionsstil. [online]. [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: http://www.guenter-raphael.de/seiten_engl/kompositionsstil_fs.html

³³ Správce pozůstalosti G. Raphaela, Fredrik Pachla, rád vypráví o Raphaelově humoru. Ten byl prý postaven na zvukomalebnoti a hrátkami se slovy. Nejoblíbenější Raphaelovou záměnou byla komponista - kombajnista (v orig. Komponist - Kombinist).

³⁴ viz Kompositionsstil. [online]. [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: http://www.guenter-raphael.de/seiten_engl/kompositionsstil_fs.html

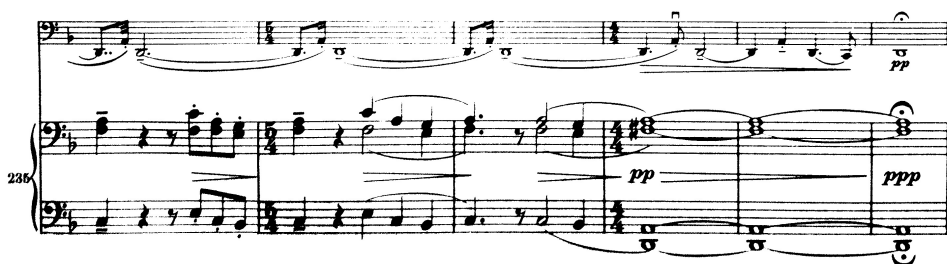
V dalším netradičním obsazení je **Sonáta d moll pro violoncello a varhany** či originální **Divertimento pro altsaxofon a violoncello op. 74**.

V době, kdy Raphael pracoval na úpravě Dvořákova Koncertu A dur pro violoncello a klavír, již měl za sebou první dílo pro takové obsazení. V roce 1925 vyšla tiskem jeho **Sonáta h moll op. 14 pro violoncello a klavír**³⁵.

K violoncellu s doprovodem klavíru se vrátil ještě dvakrát: v roce 1943 vyšla tiskem jeho **Sonáta G dur op. 50 pro violoncello a klavír** a v roce 1956 také **Tři kusy cis moll pro violoncello a klavír**.

Nejzajímavější shodou je vydání Raphaelova **Komorního koncertu d moll pro violoncello a orchestr op. 24** v roce 1929, tedy ve stejném roce vydání úpravy Dvořákova koncertu A dur. Nelze s určitostí říci, zda-li Raphael pracoval na obou dílech současně. Raphael si vedl podrobný diář, kde uváděl dataci svých vlastních děl, nikoliv však svou ediční práci. Z diáře lze vyčíst, že na vlastním violoncellovém koncertu³⁶ začal pracovat 16. ledna 1929, dne 19. ledna dokončil první větu Sostenuto-Allegro, 21. ledna druhou větu Andante, 25. ledna větu poslední, Allegro moderato. Orchestraci díla dokončil později na jaře. Pro zajímavost si lze všimnout podobností v obou koncertech, Raphaelovým d moll a Dvořákovým A dur:

- Tempové označení vět - oba koncerty mají tři věty s tempovým průběhem Allegro - Andante - Allegro (přesněji Raphael Sostenuto-Allegro, Andante, Allegro moderato a Dvořák Allegro assai, Andante, Allegro risoluto)
- Podobnost závěru druhé věty - u obou skladeb druhá věta končí v dynamice *ppp* po déle trvajícím *diminuendu*. V obou případech je v závěru v prodlevě držena kvinta, nad kterou probíhají rytmické fragmenty, přičemž není uvedeno *ritardando*. Dvořák končí v tónině F dur, Raphael v paralelní d moll.



Not. 12: Závěr druhé věty Komorního koncertu d moll pro violoncello a orchestr op. 24 G. Raphaela

³⁵ Předmětem jiné studie by mohlo být, nakolik Raphaela ovlivnil při výběru tóniny v té době již často uváděný Dvořákův Koncert h moll op. 104.

³⁶ Dílo je v diáři přesně označeno jako "Konzert (d -moll) für Violoncell, Streicher u. Bläser".

- Rytmika třetí věty - Raphaelova závěrečná věta je psána v taktu 3/8, Dvořákova v 6/8, avšak s praktickým cítěním na tříosminový takt. Dvořákovovo provokativní střídání duolového a triolového rytmu též může evokovat Raphaelovo střídání 3/8 a 2/4 taktů.



Not. 13: Úryvek ze třetí věty Raphaelova koncertu d moll

Premiéru svého díla slyšel Raphael v Lipsku 11. listopadu 1929, tedy necelý měsíc po premiéře jeho verze Dvořákova koncertu A dur, která proběhla dne 24. října 1929 taktéž v Lipsku³⁷. Premiéry se ujal autor revize violoncellového partu, Hans Munch-Holland³⁸, lipský Gewandhaus Orchester dirigoval Hermann Scherchen³⁹.

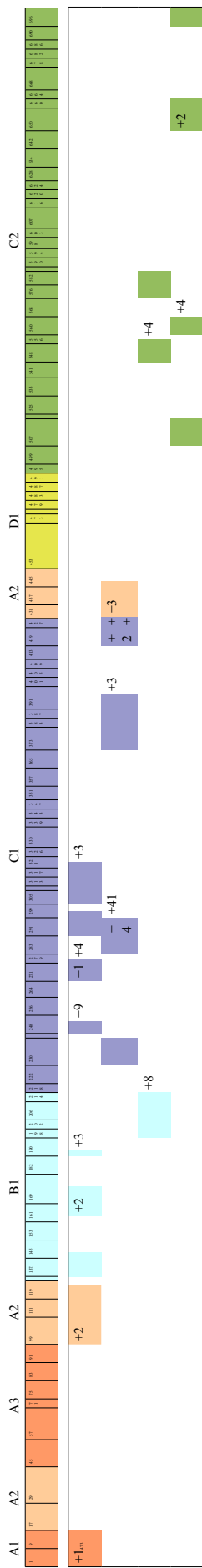
³⁷ Datum uvedení premiéry je často uváděno mylně. Zde uvedené datum je potvrzené především zápisem G. Raphaela vlastní rukou na partituru nalezené v Raphaelově pozůstalosti.

³⁸ Hans Münch-Holland (1899-1971), švýcarský violoncellista a pedagog, působil v Německu (Bayreuth, Detmold, Kolín nad Rýnem, Lipsko, Stuttgart). U vydavatelství Henle Verlag pracoval na několika slavných edicích děl J. Brahmsa a L. van Beethovena. Byl studentem Juliuse Klengela, jehož byl také nástupce v lipském Gewandhaus Orchester na pozici koncertního mistra. Krátce byl členem souborů Leipziger trio a Gewandhaus Quartet. Byl jedním ze zakládajících členů vysoké hudební školy v Detmoldu, viz *Begegnungen: Mein Leben hat doch mehr als nur vier Saite*; BoD 2010.

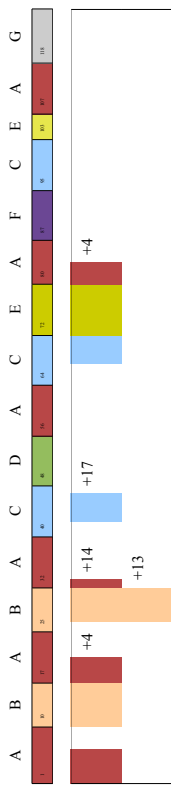
³⁹ Hermann Scherchen (1891-1966), německý dirigent a skladatel narozený v Berlíně. Odešel do Švýcarska na protest proti nacistickému režimu. Zde měl vliv na utváření souboru dnes známého jako Musikkolegium Winterthur. Proslavil se mimo jiné také svou orchestrální úpravou Bachova Umění fugy. Byl známý jako propagátor tehdejší současné hudby (premiéroval díla Schöneberga, Webera či Berga). Osobně se zasadil o světovou premiéru čtvrttónové opery Matka Aloise Háby na festivalu v Mnichově dne 17. května 1931. Premiéru dirigoval, hudební nastudování však provedl Karel Ančerl.

Graf A1: Raphaelova verze z roku 1929 – přehled výběru původního materiálu

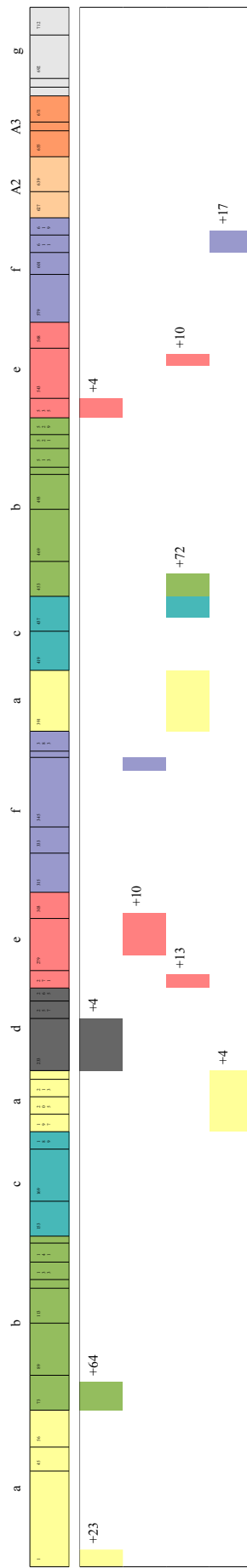
1. Allegro ma non troppo



2. Andante cantabile



3. Allegro risoluto



Charakteristika díla a analýza úprav

Vydavatelství Breitkopf & Härtel vydalo v roce 1929 tiskem Raphaelovu verzi jak s klavírním doprovodem, tak ve verzi orchestrální. Klavírní výtah je opatřen krátkým úvodním textem Raphaela ve třech jazykových verzích: němčině, francouzštině a češtině. Text je cenným dokladem Raphaelova smýšlení o jeho vlastní úpravě. Raphael zmiňuje věk Dvořáka (v době komponování bylo Dvořákovi 24 let) jakožto jeden z důvodů, proč bylo nutné “vyžadovat dalekosáhlé revise nejen po stránce technického provedení, ale i formální, aby vůbec mohlo být provozováno”⁴⁰. Jako důvod hlavní Raphael uvádí dobu trvání původní nezkrácené verze, tak jak stojí v autografu. Jeho výpočet je však mylný - Raphael odhaduje trvání na celou jednu a půl hodinu. Dostupná nahrávka nahrávací společnosti Supraphon z roku 2004 (Jiří Bárta violoncello, Jan Čech klavír) dokládá, že dílo má trvání do jedné hodiny⁴¹. Je otázkou, co zapříčinilo takto velmi nepřesný odhad. Obecně může být přijímána tolerance 5 minut, i u déletrvajících koncertů. Jedním z příkladů může být uvádění různých *durat* u violoncellového Koncertu h moll op. 104:

Vydavatelství	rok	uvedená durata
Státní nakladatelství (SNKLHU)	1955	cca 42 min
Breitkopf & Härtel, studijní partitura	2001	cca 40 min
Bärenreiter-Verlag	2011	cca 35-38 min

Tab. 4: Srovnání odhadovaných *durat* uvedených v tištěných vydáních Koncertu h moll.

Je nutné zmínit, že odhadnuté trvání 35 minut u vydání Bärenreiter-Verlag z roku 2011 je extrémně nízké a nereálné. Drtivá většina nahrávek koncertu h

⁴⁰ viz Raphael, G.: *Konzert in A dur für Violoncell und Orchester / Anton Dvořák ; Neugestaltung und Klavierauszug von Günter Raphael*, Leipzig : Breitkopf & Härtel 1929, str. 4. Z důvodu důležitosti je uvedeno celé znění úvodního textu v klavírním výtahu: “Přijal jsem nezvyklý úkol upravit tento koncert vydání tiskem. Dílo napsané 24 letým komponistou v roce 1865 vyžadovalo dalekosáhlé revise nejen po stránce technického provedení, ale i formální, aby vůbec mohlo být provozováno. Již jen dobu trvání původního zpracování, která vyžadovala by jedné a půl hodiny, bylo nutno vzít v úvahu. Koncert jako třívětý ponechán. Poněvadž mnohé místo bylo jen krátkým náznakem, zatím co provedení a zpracování temat scházelo úplně, bylo nutno formu jednotlivých vět přetvořit. Není třeba zdůrazňovati, že při všech změnách, prodloužení či zkrácení držel jsem se při úpravě přesně v mezích Dvořákovy tematiky, harmonie i techniky, což platí i o úpravě orchestrální. / Koncert ve své původní úpravě jistě nečinil dojem díla úplně hotového, avšak styl a forma jeho jasně prozrazuje budoucího mistra. Melodičnost i harmonie byly v jednotlivostech tak originelní, že musilo býti jak z důvodů uměleckých, tak i historických široké veřejnosti umožněno seznání tohoto díla pomocí trvalé úpravy. / Tento nesnadný úkol upravovatelský t.j. na díle uznaného mistra prováděti změny provedl jsem s plným vědomím zodpovědnosti”

⁴¹ Přesná *durata* celého koncertu v podání Bárta, Čech je 55:49 minut.

moll se pohybuje okolo čtyřiceti minut, tedy v tomto je nejbližší vydání Breitkopf & Härtel z roku 2001. Na těchto případech je však dobře vidět, že i u tak často hraného koncertu může nastat odchylka odhadu trvání. Raphaelův odhad *duraty* původního znění koncertu A dur tedy snad lze přičíst jeho tehdejší editorské nezkušenosti.⁴²

Dalším důvodem pro nutné úpravy formy jednotlivých vět je podle Raphaela úplná absence “provedení a zpracování temat”. Též zmiňuje, že dílo na něj “nečinilo dojem díla úplně hotového”⁴³. V bodech se dá Raphaelovo stanovisko k původnímu znění díla shrnout takto:

Zmíněné důvody pro Raphaelovy úpravy (chronologicky):

- obtížnost technického provedení
- formální nedostatky
- délka koncertu
- mnohá místa pouze náznakem
- absence provedení a zpracování témat
- dojem nehotovosti díla

Zmíněné aspekty díla, které jsou pro Raphaela cenné (chronologicky):

- styl a forma prozrazuje budoucího mistra
- melodičnost a harmonie je v jednotlivostech originální
- aspekt umělecký a historický

Raphaelova celková snaha je “držet se v úpravách v mezích Dvořákovy tematiky, harmonie, techniky a orchestrace”.

Pro analýzu a lehké sledování úprav Güntera Raphaela sleduje graf A1 rozdíly Raphaelovy verze a verze autografní. Názorně mapuje, který materiál Raphael využívá a který je dokomponovaný. Dokomponovaný materiál je připsán symbolem “+” a číslem označující počet taktů.

1. Andante - Allegro ma non troppo

Úvodní část Andante nechává Raphael zaznít celou, v orchestraci střídá samostatně smyčcové nástroje (violy divisi, violoncella, kontrabasy, s výjimkou lesních rohů, které opakují hlavní motiv v odpovědi, rT1-8) a dechové nástroje

⁴² I když je to s podivem, jelikož jako klavírista a violista si koncert mohl bez problémů přehrát.

⁴³ Obě citace viz Raphael, G.: *Konzert in A dur für Violoncell und Orchester / Anton Dvořák ; Neugestaltung und Klavierauszug von Günter Raphael*, Leipzig : Breitkopf & Härtel 1929.

(flétny, hoboje, klarinety, fagoty, lesní rohy, rT9-17). Prvním výraznějším zásahem je přidání rT16, kterým Raphael narušuje logickou dvojici osmitaktí.

Špatnou interpretací autografního zápisu je také změna tempového označení v T17. Dvořák v klavírní předehře uvádí v T17 “Allegro assai” a s nástupem violoncella v T137 “Allegro ma non troppo”. Raphael tento rozdíl stírá a používá jednotné tempové označení “Allegro ma non troppo” již od rT18. Výsledkem je silný zásah do hudebního vyznění této rychlé pasáže.

Not. 14+15: Srovnání tempových označení v Raphaelově verzi a v autografu.

Raphael též nevyužívá vtipného přechodu, který měl na mysli Dvořák. Dvořák nastupuje v T133 sextolami, které o dva takty později (T135) přecházejí v trioly. Pomocí crescenda poté v původním znění sólový part violoncella plynule “vpadne” do popředí pozornosti. Raphael mění zápis a místo sextol a triol nechává v připsaných taktech zahrát úvodní motiv lesní rohy (rT48) a lesní rohy s tympánem (rT49). Violoncello sólo u Raphaela nastupuje jako *subito f*.

Úvodní takty sólového violoncella (rT50-61) se v rámci možností drží Dvořákova záměru. Prvním dokomponovaným místem jsou rT62-63, které mají funkci zacelení stříhu. Sporné může být nadměrné užití *tremola* ve smyčcích - Raphael je užívá nepřetržitě od úvodu violoncellového sóla až do rT84. Tomu předchází čtyři dokomponované takty rT80-83, které tématicky vycházejí z předchozích rT78-79, jsou však variačně zpracovány a působí spíše jako drobná kadence.

Not. 16-18: Vstup sólového violoncella a Dvořákův figurační doprovod (T137-138), Raphaelovo užívání tremola (rT50-52).

Od rT84 přebírá část orchestru (flétna, klarinet, lesní roh, housle, violoncella, kontrabasy) téma ze sólového hlasu, zbytek orchestru přebírá iniciativu v rytmice pomocí opakovaných triol. Takováto struktura budí dojem dramatičnosti, až bojovného charakteru. V původním zápisu sice Dvořák triolový pohyb používá (T198 a dále), avšak rozložený. Doprovod s opakovanými osminami používá až o několik taktů později (T210 a dále):

Not. 19-20: Ukázka užití odlišné textury doprovodu 1) orchestrace G. Raphaela s repetovanými triolami (T84-86) 2) původní předloha s rozloženými triolami (T198 a dále) 3) doprovod s repetovanými osminami (T210 a dále).

V další pasáži spojené stříhem Raphael vynechává výrazné téma (T202), kterým Dvořák v původní skladbě zahajuje reprízu první věty (T495). Vybírá obtížnější a hudebně slabší téma (rT 87, orig. T247). Raphael snad mohl být okouzlen krásnou naivitou mladého skladatele, avšak toto téma výrazně narušuje okolní pulzaci skladby a též klavírní doprovod lze díky jeho přílišné stručnosti v tomto místě obtížně orchestrovat.

Not. 21+22: Jedno z obtížných míst pro orchestraci (T250-253 a rT90-93).

Výsledkem je plocha smyčcových nástrojů (s výjimkou lesního rohu, který v odpovědi cituje úvod hlavního tématu) v půlových notách, která vrcholí dokonponovanou kadencí (rT94-102).

V rT103 přenáší Raphael vedlejší téma v dominantní tónině E dur ze sólového partu do partu hoboje. Doprovodná synkopická struktura v lesních rozích a chromatický sestup klarinetů udržuje místo v napětí, ačkoliv je předepsáno *tranquillo*, jehož zápis Raphael dodržuje. Původní Dvořákovou myšlenkou byl klidný triolový doprovod.

Not. 23+24: Změna doprovodné textury z klidných triol na netrpělivé synkopy (T275-277, rT107-109).

Vedoucího hlasu se sólové violoncello ujímá v rT110, avšak pouze v trvání dvou taktů. Hned v rT112 Raphael používá další dokomponované čtyřtaktí (znovu kadencovitého charakteru) k propojení s dalším oddílem. Zde synkopický doprovod přechází z lesních rohů do smyčců, flétny a fagot se střídají v doprovodných motivech. Podobně jako v předchozím případě u hoboje (rT103-107) ornamentuje Raphael druhou polovinu tématu (rT120-124).



Not. 25: Raphaelovy úpravy violoncellového tématu - melodická linka byla původně jednodušší (rT120-121).

Animato v rT128 je Raphaelem připsané a pravděpodobně značí tempový návrat z předchozího *Tranquillo*. V této ploše Raphael poměrně přesně rozepisuje klavírní doprovod do hlasů orchestru. Též používá znovu dílčí krácení originálního hudebního materiálu, kdy čtyřtaktí zkracuje na tři takty.

V taktech rT146-148 a rT171-174 dopisuje Raphael další drobné, technicky obtížné kadence (dvojhmaty v oktávách). Avšak i mimo tyto takty Raphael upravuje cellový part k náročnějšímu vyznění. Z původního zápisu nedodrжуje chronologii, kterou prvně narušuje v rT149 (po materiálu T305-324 čerpá z T230-245 viz graf).

Nesporně největším zásahem - i co do počtu taktů - je Raphaelem dokomponovaná plocha mezi takty rT175 až rT225. Prvních deset taktů se tématicky drží Dvořákova vedlejšího tématu, které zazní v tónině E dur (T291-300). Již zde však používá znovu rytmický doprovod opakovaných triol, který poté přebírá jako jeden z hlavních prvků v následujících nově dokomponovaných taktech rT185-rT225, tedy v délce 41 taktů. V této ploše čerpá především z motivu hlavního tématu první věty a z motivu rozvedeného z vedlejšího tématu. Harmonický průběh je však natolik odvážný, že celá plocha dokomponovaných 41 taktů neodpovídá duchu okolního hudebního materiálu a duchu původního Dvořákova díla vůbec.

Oproti předchozí praxi dílčího zkracování používá Raphael v rT253 augmentaci, avšak pouze u jedné části. Ze čtyřtaktové plochy T419-422 tvoří šestitaktí rT253-258 a Dvořákovu původnímu hudebnímu materiálu dodává (snad záměrně) asymetričnost. Též zaměňuje původní "Meno allegro" za *tranquillo*.

V ohromných rozměrech Raphael napsal violoncellovou kadenci (rT262-281). Původní kadence je zapsána v délce tří taktů a plní v podstatě funkci

prodlouženého trylku po koruně na začátku taktu T427. Raphaelova kadence je napsána v délce 20 taktů⁴⁴, zahrnuje do ní také takt T426, který původně jako kadence myšlený nebyl.

Po kadenci Raphael nechává zaznít v téměř totožné orchestraci úvodní část “Allegro ma non troppo” (rT18-49), s výjimkou dokomponovaného protihlasu v hlasech hobojů, klarinetů a fagotů. S příchodem sólového violoncella se Raphael vrací k původnímu materiálu T198 z expozice první věty.

Z 406 taktů Raphaelova díla je pouze 292 přímou či pozměněnou citací Dvořákova originálu, zbylých 114 je nově dokomponovaných. Jedná se o poměr 72% původního a 28% nového materiálu.

2. Andante cantabile

Na začátku druhé věty zjednodušuje Raphael strukturu doprovodných hlasů, což zásadně ovlivňuje tempo. Původní synkopický doprovod v osminových hodnotách mění na synkopické čtvrtěové noty. To však umožňuje plynulejší interpretaci tempa “Andante cantabile”.



A musical score snippet for the beginning of the 'Andante cantabile' section, showing the full orchestral arrangement. The score includes parts for 2 Flutes (2 Fl.), 2 Oboes (2 Ob.), 2 Clarinets in B-flat (2 Klar. (B)), 2 Bassoons (2 Fag.), 2 Horns in F (2 Hr. (F)), Trombones (Tr.), Solo Violin (Solo-Vcl.), Violins I and II (Viol. I, Viol. II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Kb.). The tempo is marked 'Andante cantabile' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score includes various performance instructions such as 'Solo', 'pp dolce', 'I u. II', 'arco', 'arco pp', and 'pp pzz.'.

Not. 26+27: Změna textury doprovodu v úvodu druhé věty (T1-2, rT1-3).

⁴⁴ Otázka provedení kadencí v nástrojových koncertech byla na sklonku dvacátých let minulého století odlišná od dnešní praxe. Už jen fakt, že Raphael komponoval kadenci např. k Schumannově violoncellovému koncertu, tomu nasvědčuje.

Od rT14 přenáší Raphael sólový hlas violoncella do hlasu flétny a hoboje, který violoncello plynule přebírá zpět v rT17. V taktech rT31-rT42 přichází dokomponovaná plocha (12 taktů), která je založena na motivu z třetího taktu hlavního tématu.

V rT43 nahrazuje Raphael krásné Dvořákovo téma krátkou kadencí, která vzdáleně připomíná violoncellovou kadenci z Koncertu h moll op. 104⁴⁵. Pouze krátce je využit původní materiál (oddíl C), po kterém následuje další dokomponovaná plocha (17 taktů), která nemá pevnější oporu v původním zápisu.

Jedním z větších zásahů je změna závěru věty. Dvořák zde umisťuje krátkou kadenci (T112-117), která směřuje do největšího vrcholu v dynamice *ff* (T118). Z tohoto vrcholu poté vychází krátký motiv v pravé ruce klavíru jako předzvěst následující rychlé věty (od T121). Raphael sice obdobný motiv používá (od rT101), ale v augmentaci, při které se vytrácí původní efekt. Raphael nerespektuje požadavek *attaca* a druhou větu uzavírá pomocí *ritenuta*.

The image displays a comparison of musical notation for Not. 28. On the left, the original score by Dvořák is shown, featuring a piano introduction with a dynamic marking of 'ppp' and a 'rit.' marking. On the right, the revised version by G. Raphael is shown, featuring a different arrangement with various dynamic markings like 'pp', 'ppp sempre', and 'arco'.

Not. 28: Srovnání závěrů druhých vět v originálu (T121-124) a ve verzi G. Raphaela (rT101-105).

⁴⁵ Toto evokuje především dvojhmatový postup vzhůru, též některé rytmické aspekty. Zajímavé je téma v Dvořákově Koncertu A dur z T42 e-f-d(g), které připomíná úvodní hlavní téma druhé věty Koncertu h moll d-e-c-(d)

Původních 124 taktů krátí Raphael na 105 taktů. Z původního materiálu využívá 66 taktů, což činí poměr 63% původního a 27% dokonponovaného materiálu. Snaha o ukáznění formy ubírá často originalitu původního díla. Raphael též mění celkovou zpěvnou jednoduchost díla pomocí obtížnější techniky v sólovém hlasu violoncella (dvojhmatové kadence). Velkým zásahem je změna závěru věty, který v původním znění plynule přechází do věty třetí.

3. Allegro risoluto

Třetí věta obsahuje nejvíce změn oproti původnímu znění. Hned po úvodních osmi taktech, které jsou navíc upravené (Raphael zkracuje jednotlivé motivy a tím mění jejich význam), přichází plocha 23 taktů nové hudby.

Taková razantní změna není nutná. Úvod závěrečné věty v Dvořákově díle je napsaný důvtipně a snad vyjma mírné rozlehlosti nepostrádá žádných kvalit. Raphael též vynechává originální přechod před příchodem sólového violoncella (T70-72), který úvodní rychlé části dodává ironický prvek.



Not. 29+30: Dvořákův originální přechod před nástupem sólového violoncella (T70-72); Raphael původní záměr skladatele nerespektuje (rT27-30).

Z původní rondové formy vybírá Raphael pouze zlomky, které doplňuje vlastní kompozicí. Změnami podstatně mění celkový charakter věty - původní forma byla členitá, avšak obsahově a zvukově jednoduchá. Raphael dodává větě závažnost, která není na místě.

Úplně vynechána je citace tématu z úvodu první věty. Tento prvek činí Dvořákovu dílo originální a částečně předjímá skladatelovo budoucí umění retrospektivy v závěrečných větách.

Ve stejném smyslu mění i hlavní prvek Koncertu A dur vůbec - v původní verzi Dvořák navrhuje konec díla v *diminuendu* - hudba má důvtipně odeznít. Raphael nechává znít úplný závěr v dynamice *ff*.



Not. 31+32: Dvořákův původní zápis v kritickém vydání z roku 1975; Raphaelova interpretace zápisu.

Celková statistika třetí věty odhaluje její hlubokou odkloněnost od Dvořákova původního díla: ze 376 taktů využívá pouhých 153 taktů původních, zbylých 223 je dokomponovaných. Výsledný poměr činí 59% nového a 41% původního materiálu. Citované takty z originálu jsou navíc často silně modifikovány, například změnou harmonie.

Problematické přijetí úprav

Na problematičnost díla Güntera Raphaela již upozornilo více studií. Zásahy, které Raphael provedl, jsou natolik zásadní, že mění formu, podstatu i styl celého díla⁴⁶. Raphael i přes avizované “zachování tematicnosti” zasazuje Dvořákovu dílo do doby pozdější a přisuzuje mu vyznění, které nemělo⁴⁷. Původní Dvořákova skladba může jevit znaky naivity (především co se formální stavby týče), avšak je velkou chybou chtít tento aspekt napravit.

Lze chápat razanci, se kterou se vůči Raphaelovi vymezilo vydání připravené Komisí pro vydávání děl Antonína Dvořáka v roce 1975 a 1977: “Soustavné srovnání našeho vydání, přinášejícího skladatelův autentický text, s prací Raphaelovou, nedodržující ani autentické znění hlavních myšlenek a téměř neomylně vybírající z celku díla úseky slabší a konvenčnější a opomíjející části svéráznější a cennější, vede k závěru, že se tu Raphael dopustil přímé mystifikace, vydávající vlastní volnou fantazii na Dvořákovy myšlenky za Dvořákovu dílo; ve snaze přiblížit se “velkému Dvořákovi” z doby posledních symfonií a koncertu h moll vzdálil se Raphael původnímu tvaru, slohu i duchu díla natolik, že už jeho výtvaru chybí základní atributy pravého uměleckého díla vůbec.”⁴⁸

Dle analýzy střihů v této práci Raphael z celkových 886 taktů své úpravy použil pouhých 514 taktů z původního materiálu - zbylých 372 je dokonponováno⁴⁹. Z 514 citovaných taktů jsou navíc téměř všechny bez výhrady pozměněny, buďto ve smyslu úpravy cellového partu, nebo dokonce doprovodné struktury či harmonie.

⁴⁶ Ostře se o tomto vyjadřuje O. Šourek, který verzi označuje jako “naprosto deformující a samu podstatu a sloh díla hrubě měnící“ viz Dvořák, A.: *Violoncellový koncert A dur - partitura (Jarmil Burghauser) - Realizace a orchestrace podle kritického vydání*, Praha : Editio Supraphon 1977, str. V.

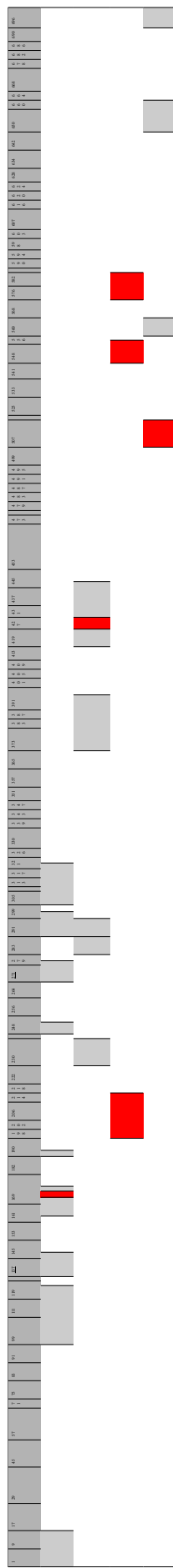
⁴⁷ K tomuto napsal Šourek: “Na rozdíl od znetvořené verze G. Raphaela, který se snažil vtisknout dílu sloh a ducha pozdního, vrcholného Dvořáka (...)” Dvořák, A.: *Violoncellový koncert A dur - partitura (Jarmil Burghauser) - Realizace a orchestrace podle kritického vydání*, Praha : Editio Supraphon 1977, str. V.

⁴⁸ viz Dvořák, A.: *Koncert pro violoncello A dur - violoncello a klavír - Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*, Praha : Editio Supraphon 1975, str. V.

⁴⁹ Kritérium posouzení bylo určeno “rozpoznatelností materiálu”. Raphael Dvořákovu původní zápis měnil natolik, že se v celém díle najde pouze několik taktů, které nejsou vůbec pozměněny. Celý soupis míst, ve kterých Raphael čerpal z Dvořáka je i spolu s uvedením citovaných taktů přiložen k této práci jako příloha č. 1.

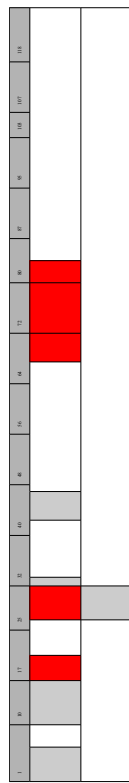
Graf A2: Raphaelova verze s vide

1. věta Andante - Allegro ma non troppo



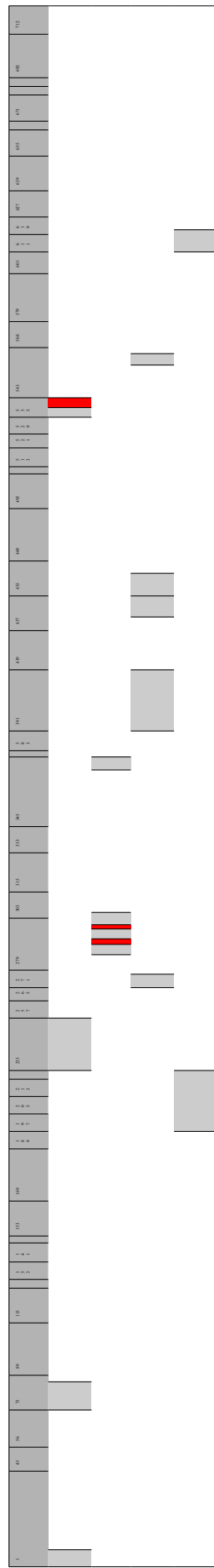
4 vide (6 ploch z původního materiálu)

2. věta Andante cantabile



2 vide (5 ploch z původního materiálu)

3. věta Rondo. Allegro risoluto



3 vide (3 plochy z původního materiálu)

Raphaelova nová verze Koncertu A dur?

V pozůstalosti skladatele Güntera Raphaela se nachází klavírní výtah i partitura, které byly jeho majetkem. Svědčí o tom jeho vlastní podpis na obou materiálech, které obsahují velké množství poznámek provedených tužkou. Dají se rozdělit do tří kategorií:

- zapsané krácení díla (*vide*)
- šířeji rozepsaný hlas v klavírním partu
- další poznámky či záznamy

Nejpozoruhodnější ze skladatelových poznámek jsou navržená krácení díla. Jedná se s nejvyšší pravděpodobností o *vide*, která navrhl sám Raphael. Obsažena jsou jak v klavírním výtahu, tak v partituře, vždy zapsaná obyčejnou tužkou. Poznámka “vi-” je vždy uvedena na začátku taktu, od kterého má být proveden střih. Poznámka “-de” označuje takt, ve kterém se má pokračovat. Před “vi-” i před “-de” je vždy zobrazen ekvivalentní znak kroužku s přesahujícím křížkem.

věta	vi - de	T	R	D
1. věta Allegro ma non troppo	74 - 78	4	0	4
	261 - 282	21	18	3
	303 - 368	65	11	54
	390 - 404	14	0	14
2. věta Andante	14 - 28	14	4	10
	58 - 89	31	11	20
3. věta Allegro risoluto	138 - 142	4	0	4
	152 - 154	2	0	2
	156 - 158	2	0	2
		157	44	113

Tab. 5: Rekonstrukce střihů zanesených Raphaelem do klavírního výtahu a partitury. “T” označuje počet vynechaných taktů, “R” a “D” uvádí, zda-li je vystřížený materiál dkomponovaný Raphaelem (R), či se jedná o materiál původní (D).

Je otázkou, kdy tyto poznámky Raphael do svých partitur zanesl a k jakému účelu měly sloužit. Jedno krácení je zapsané pouze v klavírním partu nikoliv pomocí zápisu “vi-de”, avšak pomocí šipky směřující od taktové čáry rT185 k taktové čáře rT198. Jedná se o pasáž orchestrální mezihry bez sólového violoncella, tedy nejspíše se jednalo o praktický návrh krácení při provedení s klavírem.

Na dalším místě v klavírní partituře jsou přeškrtnuté takty rT312-315.

Ostatní zapsaná *vide* jsou však obsažena v klavírním výtahu i v partituře a budí dojem promyšleného krácení díla. Raphael těmito zásahy paradoxně napравuje poměry trvání vět v jeho předchozí verzi.

V původním znění má Dvořákův Koncert A dur srovnatelně dlouhé krajní věty. Raphael ve své verzi z roku 1929 tento poměr výrazně mění a první věta má podobné trvání (16:30 minuty) jako zbývající dvě věty dohromady (17:30 minuty). S navrženými *vide*, které zanesl do svých materiálů, znovu přibližuje krajní věty. Je to především díky minimálním stříhům ve třetí větě, kde jsou stříhy pouze dílčí.

verze	1.v.	2.v.	3.v.	poměry	celkem
původní verze	24:30	10:00	21:30	44% - 18% - 38%	56:00
Raphaelova verze 1929	16:30	7:00	10:30	48% - 21% - 31%	34:00
Raphaelova verze (+ <i>vide</i>)	12:00	4:00	10:00	46% - 15% - 39%	26:00

Tab. 6: Poměry vět (v minutách) v původní verzi, verzi G. Raphaela z roku 1929 a ve verzi s rekonstruovanými *vide*.

V první větě Allegro ma non troppo jsou navržena čtyři krácení díla v taktech rT74-78, rT261-282, rT303-368 a rT390-404⁵⁰. Zatímco první krácení je pouze dílčí, druhé zasahuje do vyznění celé skladby razantněji - jedná se o návrh škrty celé violoncellové kadence. Vůbec největší změnu poté Raphael navrhuje v taktech rT303-368, které postihují celých 65 taktů. Je velmi paradoxní, že většina navržených škrtek se týká materiálu, který čerpá z Dvořákovy předlohy.

⁵⁰ Z klavírního partu jsou čitelné změny, které naznačují, že Raphael krácení promýšlel a nejednalo se o impulzivní jednání. Vygumovaná poznámka “vi-” mezi taktovými čárami rT259-260 byla později opravena na rT261. Stejně tak Raphael opravil “-de” původně zanesené na taktové čáře rT398, později vygumované a opravené na rT404. Tento fakt též odhaluje, že Raphael zanesl své poznámky o krácení nejprve do klavírního výtahu, posléze je zkopíroval též do tištěné partitury.

Asi nejrazantněji se toto projevuje ve druhé větě, kde Raphael navrhuje dva škrty: mezi takty rT14-28 (14 taktů) a rT58-89 (31 taktů). V prvním případě navrhuje vynechat 10 taktů z původního materiálu a čtyři takty dokomponované. Ve druhém případě je to celých 20 taktů původní hudby, spolu s jedenácti takty dokomponovanými.⁵¹

Těžko si lze představit, jaký smysl by mělo uvedení takového díla. Navrženým krácením je postihnuta především druhá věta, která by měla trvání přibližně čtyři minuty. Raphael by tímto přiblížil dílo formátu, který byl v době Dvořákovy kompozice běžný - tři věty koncertu jsou spojeny *attacca* a druhá věta plní spíše jakýsi spojovací článek, než-li samostatně hodnotnou větu⁵². V každém případě se jedná o hodnotný doklad o uvažování Güntera Raphaela, který se snažil pro koncert najít jinou vhodnou formu.

Partitura již další poznámky psané Raphaelem neobsahuje, klavírní výtah však nabízí další nové poznatky. Na dvou místech jsou očividné návrhy změn v partu sólového violoncella. V první větě na straně 5 jsou v rT98 původní noty n5-8 *c-a-g-f* opraveny na *h-g-f-es*.



Obr. 2: Zápis v taktu rT98 rukou G. Raphaela.

Ve druhé větě se jedná v rT88 o drobnou úpravu rytmického charakteru.



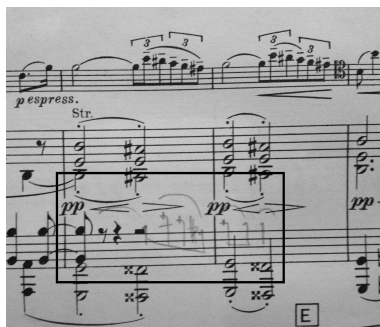
Obr. 3: Zápis v taktu rT88 rukou G. Raphaela.

Další Raphaelova úprava zanesená do klavírního doprovodu je na straně 6 v taktech rT110-111. V levé ruce klavíru je připsán protihlas s tónovým průběhem *h-e-c-ais / c-h-h*. Provedení je v klavírním doprovodu obtížné, může se jednat o

⁵¹ Ve výsledku by toto znamenalo využití pouhých 36 taktů z Dvořákova originálu ve druhé větě!

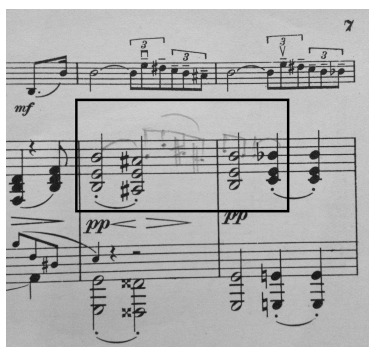
⁵² Viz též úvaha O. Šourka v předmluvě v Dvořák, A.: *Koncert pro violoncello A dur - violoncello a klavír - Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*, Praha : Editio Supraphon 1975, str. V.

návrh, který měl být později zapracován do partitury k některému z hlasů v orchestru⁵³:



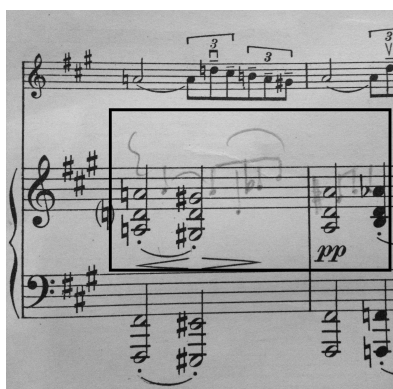
Obr. 4: Zápis v taktech rT110-111 rukou G. Raphaela.

Stejně je proveden zápis v rT124-125:



Obr. 5: Zápis v taktech rT124-125 rukou G. Raphaela.

Dále následuje obdobné zapsání protihlasu v rT126-127 s tóny a-d-b-d / gis-a-a⁵⁴.



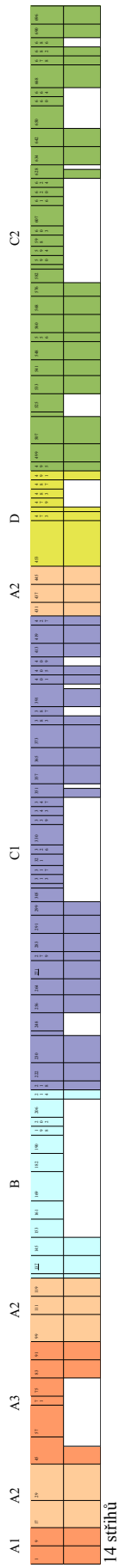
Obr. 6: Zápis v taktech rT126-127 rukou G. Raphaela.

⁵³ Pokud by tomu tak opravdu bylo, jednalo by se o prodloužení partu 3. lesního rohu, který měl končit na první době rT110.

⁵⁴ Jako v předešlém místě, odpovídající hlas v orchestru by byl 3. lesní roh.

Graf A3: Verze Jarmila Burghausera (1977) – střihy a střídání hlasů

1. věta – Andante – Allegro assai – Allegro ma non troppo

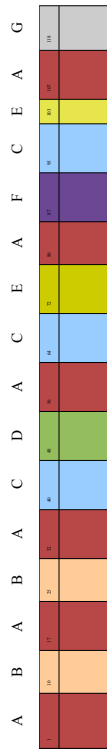


14 střihů

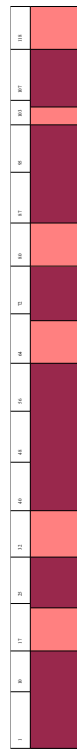


10 střídání hlasů

2. věta – Andante cantabile

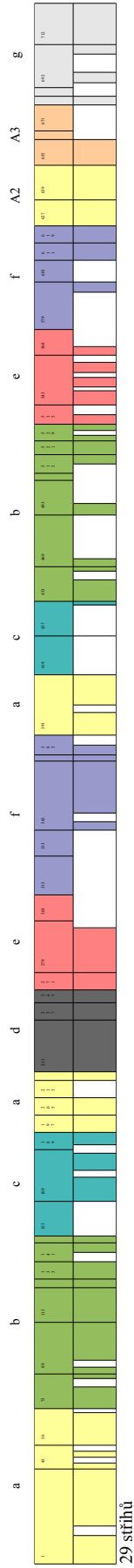


bez střihů

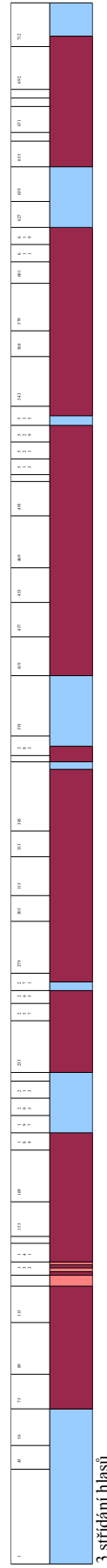


6 střídání hlasů

3. věta – Rondo. Allegro risoluto



29 střihů



3 střídání hlasů

Verze Jarmila Burghausera (1975-77)

Volná verze Güntera Raphaela z roku 1929 byla na dlouhou dobu jedinou možností, jak provést Dvořákův Koncert pro violoncello A dur ve verzi s orchestrem nebo v doprovodu klavíru. Rozhodnutí o nezbytnosti vydání nového kritického vydání díla bylo tedy logické. V roce 1975 vyšlo u nakladatelství Editio Supraphon Praha nové Kritické vydání podle skladatelova rukopisu v obsazení violoncello a klavír. O dva roky později, v roce 1977, následovalo vydání ve verzi s orchestrem, autorem orchestrace byl Jarmil Burghauser. Obě vydání připravila a korigovala Komise pro vydávání děl Antonína Dvořáka: Otakar Šourek, František Bartoš, Dr. Antonín Čubr, Jan Hanuš, Dr. Jiří Berkovec, Antonín Pokorný a Karel Šolc. Jarmil Burghauser je uveden jako autor orchestrace ve vydání z roku 1977.

Význam, který má vydání Dvořákova Koncertu A dur u Editio Supraphon, je veliký. Unikátní podmínky, které měl tehdejší editorský tým, se již nedají zopakovat. Burghauser novému vydání poskytl vysoce kvalitní orchestraci a dílo celkově bylo podrobena společnému bádání a diskuzím⁵⁵.

Spolupráce Jarmila Burghausera a Miloše Sádla

Až dosud bylo všeobecně uváděno, že na výsledná verzi koncertu se též podílel Miloš Sádla⁵⁶. Miloš Sádlo měl velký zájem o novou verzi, kterou chtěl uvést spolu s Dvořákovým Koncertem pro violoncello a orchestr č. 2 h moll na plánované nahrávce pro firmu Supraphon. Svědčí o tom m.j. korespondence mezi Janem Hanušem, vedoucím redaktorem, a Jarmilem Burghauserem z 18. srpna 1972, ve které zmiňuje, že Miloš Sádlo naléhá na brzké vydání⁵⁷.

Miloš Sádlo hrál Dvořákův Koncert A dur poprvé v abonentním cyklu České filharmonie ve dnech 28. a 29. listopadu 1974 spolu s dirigentem Václavem Neumannem⁵⁸. Jednalo se již o verzi s Burghauserovou orchestrací a střihy

⁵⁵ Jan Hanuš se zmiňuje o raném fungování komise ve svých vzpomínkách: "Je samozřejmé, že jsme se při práci ještě sami často hledali. Pod rukama se nám rodily problémy, na něž jsme nebyli připraveni. Ale všechno jsme řešili klidně, věcně, přátelsky, v nejlepším slova smyslu kolektivně".

⁵⁶ viz zmínka "Realizace a orchestrace skladby pochází od Jarmila Burghausera, který využil i tvůrčích přínosů autora nástrojové revize díla, Miloše Sádla." v Dvořák, A.: *Violoncellový koncert A dur - partitura (Jarmil Burghauser) - Realizace a orchestrace podle kritického vydání*, Praha : Editio Supraphon 1977.

⁵⁷ viz Hanuš, J. Osobní komunikace s J. Burghauserem [dopis], 18.8.1972

⁵⁸ 28. listopad 1974 se uvádí jako datum premiéry Koncertu A dur v Burghauserově verzi a vůbec jako premiéra znění díla v orchestraci.

navrženými Milošem Sádlem, který též použil vlastní revizi sólového partu⁵⁹. Burghauser byl přítomen zkouškám a druhému koncertnímu provedení⁶⁰. Burghauser byl tehdy s provedením spokojen a v dopise si stěžuje Johnu Claphamovi, že jeho jméno muselo být “kvůli intervenci shora” vymazáno z programové brožury⁶¹.

Ani ne týden po koncertní premiéře píše Burghauser Sádlovi dopis, ve kterém mu gratuluje k “vynikajícímu interpretačnímu výkonu” a děkuje “za zápal a umělecké nasazení, s nímž se ujal propagace tohoto skutečně pozoruhodného díla”⁶². Sádlovi doporučuje další drobné krácení díla, které doprovází detailním popisem míst nebo notovými nákresey témat. Celkové vyznění dopisu je však pozitivní.

První nahrávka Dvořákova Koncertu č. 1 A dur byla realizována ve dnech 6. až 8. září 1976. V tu dobu ještě nemohly být k dispozici tištěné materiály, neboť na konci srpna roku 1977 nebyla partitura kompletní a pouze na její části byly prováděny korektury⁶³. Teprve na sklonku roku 1977 píše Burghauser Johnu Claphamovi, že orchestrální partitura Koncertu A dur se má brzy objevit⁶⁴ a ve stejném dopise prvně zmiňuje velké rozčarování nad nahrávkou Miloše Sádla⁶⁵.

⁵⁹ Originální znění: “Miloš Sádlo played on the abonement concerts of the Czech Philharmonic orchestra /with [Vladimír] Válek conducting/, on 28. and 29. XI [1974], Dvořák’s original version of the A major Cello Concerto in my orchestration and his cuts and revision of the cello part” z Burghauser, J. Osobní komunikace s J. Claphamem [dopis], 17. prosince 1974.

⁶⁰ “Po tomto svém novém setkání - během zkoušek i pátečního koncertu - s tímto dílem (...)” z Burghauser, J. Osobní komunikace s M. Sádlem [dopis], 3.12.1974.

⁶¹ Originální znění: “My name appeared in the proofs of the programme already but after an intervention from above was deleted even there. Director [Jiří] Pauer was most delicate and friendly about the matter which he himself considered painful, but was completely powerless (no play on words meant). Not until our small “junta” in culture, whose doings surely evade the notice of our head politicians, will be replaced, my prospects are hopeless.” z Burghauser, J. Osobní komunikace s J. Claphamem [dopis], 17. prosince 1974.

⁶² viz Burghauser, J. Osobní komunikace s M. Sádlem [dopis], 3.12.1974.

⁶³ Originální znění: “Dvořák’s Cello Concerto in A /full score/ is in first proof-reading /there are only a few last pages missing as yet”. z Burghauser, J. Osobní komunikace s J. Claphamem [dopis], 30.8.1977.

⁶⁴ Originální znění: “Though, I was able to finish the proof reading of the newly revised 9th Symphony. The full score of the A major concerto will appear, the same, in no time /it should have been the last week of the year, but I doubt this/. But the Nocturno op 40, Quartet B 40 and other things must wait.” z Burghauser, J. Osobní komunikace s J. Claphamem [dopis], 27.12.1977.

⁶⁵ Ač nahrávky obou Dvořákových koncertů proběhly v roce 1976 (Koncert A dur 6.-8.9.1976, koncert h moll 4.-5.10.1976), tehdejší technické možnosti gramofonových společností neumožňovaly rychlejší produkci. Gramofonová deska (ve verzi 2LP) vyšla v roce 1977 a do ruky se J. Burghauserovi dostala v prosinci téhož roku.

Jako hlavní důvod své nespokojenosti uvádí Burghauser provedené změny v jeho orchestraci. Zmiňuje, že na některých místech jsou “dokonce změny tónin ve spojovacích částech”⁶⁶ a že celá první věta trpí nadměrným množstvím temp.

Burghauserovo rozčarování muselo být opravdu velké, jelikož hned vzápětí píše na další místa. Jedním je dopis Dr. Antalovi Dorátimu, se kterým projednával otázku britské premiéry Koncertu A dur⁶⁷. Varuje ho před Sádlovou nahrávkou, zmiňuje pozměněnou orchestraci a špatný tempový průběh. Vyjadřuje myšlenku, že Sádlo se drží verze G. Raphaela⁶⁸, s čímž nesouhlasí. V dalším dopise se obrací na Iana Watta, předsedu britské Dvořák Society, kde znovu zmiňuje své rozčarování a žádá Dorátima, aby nahrávkou nebyl ovlivněn. Sděluje, že bude rád, pokud se britské premiéry ujme Dorati a violoncellista János Starker⁶⁹.

Burghauser si byl vědom faktu, že úspěch nové edice Dvořákova Koncertu A dur je úzce spojený s jeho častým uváděním, a měl tedy jistě zájem o uvedení díla s renomovanými sólisty v zahraničí. Dorati však na začátku roku 1978 Burghauserovi sděluje, že provedení musí být odloženo z časových důvodů.⁷⁰ Též píše, že Starker od úmyslu nahrát skladbu ustoupí⁷¹.

Burghauserova nespokojenost s nahrávkou byla natolik velká, že ji označoval za důvod odrazování dalších interpretů od nové verze Dvořákova Koncertu A

⁶⁶ Originální znění: “A great disappointment for me was the Sádlo-Neumann recording of the A major Cello concerto /equally, I was not present at the recording”. Sádlo /I do not suppose it would have been Neumann/ has changed my orchestration on places, even made changes of keys on some link points, and especially the first movement is very badly split up by many changes of tempi.” z Burghauser, J. Osobní komunikace s J. Claphamem [dopis], 27.12.1977

⁶⁷ Antal Doráti (1906-1988) stál v té době v čele Royal Philharmonic Orchestra v Londýně jako šéfdirigent.

⁶⁸ Sádlo měl verzi G. Raphaela ve svém repertoáru a několikrát ji i veřejně provedl, jak o tom svědčí i partitura s drobnými Sádlovými poznámkami nalezená v jeho pozůstalosti. O Sádlově inspiraci Raphaelem pojednává podrobně v této práci kapitola “Sádlovy inspirace úprav”.

⁶⁹ Doráti a Starker spolupracovali již na nahrávce Dvořákova Koncertu h moll op. 104. Nahrávání probíhalo ve dnech 6., 7. a 10. července 1962 ve Watford Town Hall, gramofonová deska vyšla u společnosti Mercury Living Presence.

⁷⁰ viz Doráti, A. Osobní komunikace s J. Burghauserem [dopis], 3.1.1978.

⁷¹ Starkerova spolupráce s Dorátim byla v té době intenzivní. V roce 1978 provedl Starker premiéru Dorátioho koncertu pro violoncello a orchestr s Louisville Orchestra a dirigentem Jörgem Mesterem.

dur⁷². Pro britskou premiéru doporučil jiného interpreta, Josefa Chuchro⁷³. Burghauser se snažil o to, aby jeho jméno s nahrávkou nebylo spojováno⁷⁴. V březnu 1978, tedy nedlouho po vydání nahrávky, píše John Clapham Burghauserovi, že nahrávka byla vysílána v programu stanice Radio 3 v pátek 24. února⁷⁵. Dodává, že Ian Watt⁷⁶ ihned kontaktoval Christophera Hogwooda, který vysílání nahrávky inicioval, aby mu sdělil, že Sádlova nahrávka není Burghauserova. Sám mu též o stejné záležitosti napsal dopis⁷⁷. John Clapham také skutečnost o rozporu Sádlovy a Burghauserovy verze sdělil britské Dvořák Society na výročním zasedání na jaře 1978⁷⁸.

Není jisté, nakolik tyto spory zapříčinily vlažné přijetí nové verze z roku 1977. Faktem je, že první "britská" nahrávka je z roku 2013 v podání Stevena Isserlise a Daniela Hardinga⁷⁹ - ti však použili verzi Güntera Raphaela z roku 1929. Nevyjasněná situace okolo nahrávky měla delší trvání⁸⁰ a jeví se jako svár mezi Burghauserem a Sádlem. Symbolické je, že poté, co se na začátku spolupráce (v roce 1974) Burghauser snažil o uvedení svého jména při Sádlově provedení, na konci (v roce 1977) usiloval o jeho vymazání. Stačilo však málo - kdyby byl Burghauser jako autor orchestrace přizván k nahrávání v roce 1976, mohla vzniknout nahrávka, která by reprezentovala kvalitní vydání, jež následovalo o rok později.

⁷² V dopise Dorátimu se Burghauser vyjádřil, že chápe pana Starkera, že po vyslechnutí Dvořákova Violoncellového koncertu v interpretaci M.Sádlo - V. Neumann od původního plánu, provést koncert, ustoupil, viz Burghauser, J. Osobní komunikace s A. Dorátim [dopis], 24.2.1978.

⁷³ viz Burghauser, J. Osobní komunikace s A. Dorátim [dopis], 24.2.1978. Burghauserovo doporučení je překvapivé, Chuchro Dvořákův Koncert A dur v repertoáru neměl.

⁷⁴ Orig. znění: "I am ashamed to have given it my name as orchestration at all." Burghauser, J. Osobní komunikace s J. Claphamem [dopis], 26.2.1978.

⁷⁵ viz Clapham, J. Osobní komunikace s J. Burghauserem [dopis], 3.3.1978.

⁷⁶ Oficiální inaugurace Dvořák Society byla v březnu 1974. Před Ianem Watterem byl předsedou společnosti Ian Truffitt, který společně s Watterem tuto britskou společnost zakládal.

⁷⁷ Orig. znění: "Ian [Watt] knows Chirstopher Hogwood, and wrote to him immediately pointing out that Sádlo's version was not yours. (...) In my letter to Christopher Hogwood I asked him to include a correction in his similar programme today" viz Clapham, J. Osobní komunikace s J. Burghauserem [dopis], 3.3.1978.

⁷⁸ orig. znění: "At the Annual General Meeting of the Society I made it clear how unauthorized that version was." Clapham, J. Osobní komunikace s J. Burghauserem [dopis], 7.5.1978.

⁷⁹ Informace o nahrávce: CD Steven Isserlis, Mahler Chamber Orchestra & Daniel Harding, Hyperion records 2013.

⁸⁰ Ještě v roce 1985 se zmiňuje v dopise Jacquovi de Coe, že neví, kdo učinil na nahrávce změny v jeho orchestraci, viz Burghauser, J. Osobní komunikace s J. de Coe [dopis], 23.2.1985.

Charakteristika verze a popis úprav

Základní princip Burghauserovy úpravy Dvořákova violoncellového koncertu A dur pro praktické uvádění na pódiu je jednoduchý a správný. Burghauser svoji orchestraci staví na zrekonstruovaných původních partech violoncella a klavíru, které vyšly tiskem v roce 1975 jako Kritické vydání podle skladatelova rukopisu u Edition Supraphon.

Podobně jako deklaruje Günter Raphael v jeho vydání z roku 1929 “držet se v úpravách v mezích Dvořákovy tematiky, harmonie, techniky a orchestrace”⁸¹, též v předmluvě k vydání z roku 1977 je zmíněna snaha o nejlepší zachycení Dvořákových myšlenek⁸². Na rozdíl od Raphaelovy verze se však Burghauserova orchestrace drží kompozičního stylu mladého Dvořáka. Jako jeden ze zdrojů inspirace jsou uvedena další díla ze stejného období - Dvořákova první a druhá symfonie⁸³.

V Burghauserově přístupu ke krácení se dá vysledovat systematičnost. Prvním kritériem krácení je kvalita materiálu - snaží se vybírat pouze takový materiál, který je nosný, nápaditý a který nezastavuje hudební tok. V případě pasáží, které uvedená kritéria nesplňují, se nebojí provést delší stříhy. Toto je markantní například v první větě, kde Burghauser vypouští drtivou většinu prvního expozičního oddílu B. V klavírní, resp. orchestrální předehře ponechává záměrně jedno z vedlejších témat (oddíl A3, T45 a dále), a to i přesto, že se jedná o jeden z příkladů “formální přebujelosti”⁸⁴, proti které bojuje. Důvodem je především fakt, že stejné téma se ozývá v závěru třetí věty (začátek *cody*, T654 a dále).

I to je dokladem, že se Burghauser snaží dodržet původní strukturu skladby. Ač je první věta formálně nevyvážená, Burghauser se ji nesnaží napravovat a

⁸¹ viz Raphael, G.: *Konzert in A dur für Violoncell und Orchester / Anton Dvořák ; Neugestaltung und Klavierauszug von Günter Raphael*, Leipzig : Breitkopf & Härtel 1929, str. 4.

⁸² “Při pořizování orchestrální verze jsme úzkostlivě šetřili integritu skladatelova originálu (...), takže jej lze z našeho vydání bezpečně poznávat.” viz Antonín Dvořák: *Koncert pro violoncello A dur, partitura*, Editio Supraphon Praha, 1977, str. V.

⁸³ O tomto se více rozepisuje předmluva k tištěnému vydání: “(...) podržuje naše verze svěžest i naivitu Dvořáka mladého; proto se nevyhýbá instrumentačním názvukům na vzory, které asi tanuly na mysli skladateli při tvoření díla. Pokud obohacuje hudební proud protihlasy a figuracemi, činí tak vždy v analogii s některým známým Dvořákovým orchestrálním dílem, zejména ovšem s první a druhou symfonií, vzniklými v téže době.” viz Antonín Dvořák: *Koncert pro violoncello A dur, partitura*, Editio Supraphon Praha, 1977.

⁸⁴ Také viz zmínka v předmluvě “(...) pro praktické provádění má dílo některé nedostatky, především přílišnou rozlehlost, formální přebujelost a nevyváženost (...)” Antonín Dvořák: *Koncert pro violoncello A dur, partitura*, Editio Supraphon Praha, 1977.

ponechává v symetrii expoziční oddíl C1 a reprízový C2. V provedení provádí pouze nezbytné krácení menšího rozsahu pro zachování plynulosti.

Druhým kritériem krácení je přehnaná výřečnost témat - Burghauser se nevyhýbá dílčímu krácení i v rozmezí dvou taktů. Tato krácení se týkají především závěrečné věty, např. v dílu "a" (hraje klavír sólo, resp. orchestr *tutti*) v taktech T15-18 (rozmezí 4 taktů), T47-48 (2 takty) a T52-53 (2 takty).

Velkým přínosem pro interpretaci Dvořákova Koncertu A dur v orchestraci je návrh střídání hlasů (*ossia*). Předmluva kritického vydání zmiňuje nutnost *ossia*, protože "v druhé, pomalé části skladby nemá sólista dokonce větší pauzu než osminu!"⁸⁵ Všechna *ossia* jsou označena jako dobrovolná⁸⁶.

Některá *ossia* v sólovém partu violoncella znamenají technické ulehčení. Např. hned při vstupu violoncella v úvodu třetí věty (T73 a dále) je navrženo vynechání rozložených oktáv a nahrazení mnohem jednodušším *staccatovým* opakováním.



Not. 33: Navržená *ossia* v úvodu třetí věty.

Pro takovou změnu však není opodstatnění - místo není technicky nezvládnutelné, navíc ukazuje Dvořákovu upřímnou fascinaci oktávovou technikou⁸⁷.

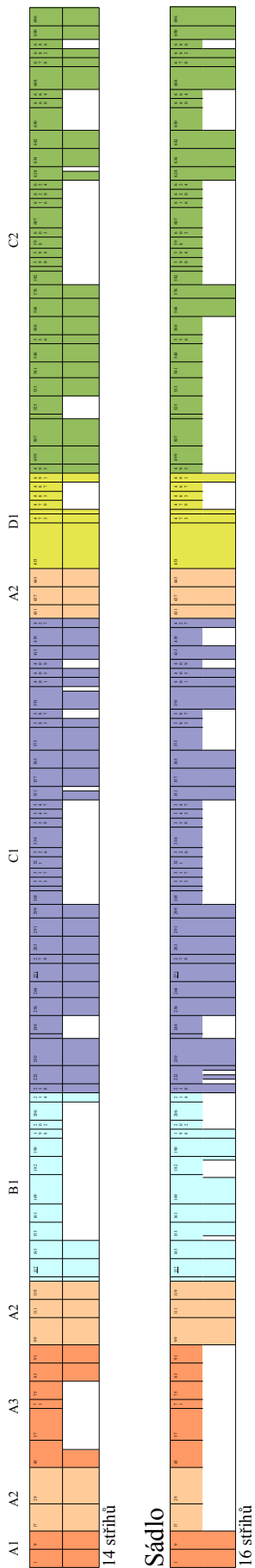
⁸⁵ Celé znění odpovídajícího textu: "Sólový nástroj vede téměř neustále melodickou či figurativní linii (...), a tak jednak dílu chybí plná míra podstaty koncertantní skladby, totiž vedení dialogu mezi sólem a *tutti*, jednak dochází ke zvukové únavě posluchače malým prostřídáváním barvy violoncella a ostatních nástrojů." viz Dvořák, A.: *Violoncellový koncert A dur - partitura (Jarmil Burghauser) - Realizace a orchestrace podle kritického vydání*, Praha : Editio Supraphon 1977, str. V.

⁸⁶ "Všechny tyto změny jsou samozřejmě pouze promyšlenými a hluboce uváženými návrhy a nejsou pro interpreta nijak závazné; původní i orchestrované vydání vždy umožňují číst autorský tvar a popřípadě se k němu vracet." viz Dvořák, A.: *Violoncellový koncert A dur - partitura (Jarmil Burghauser) - Realizace a orchestrace podle kritického vydání*, Praha : Editio Supraphon 1977, str. V.

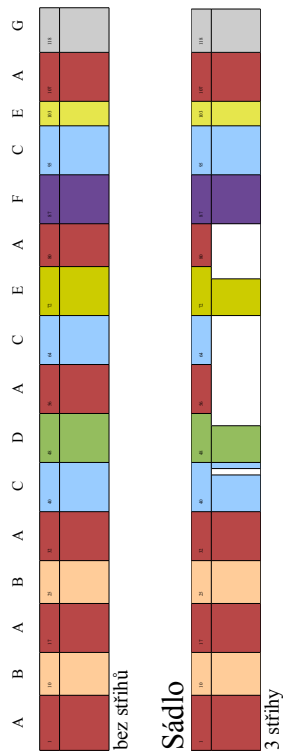
⁸⁷ Oktávy jsou použity na mnohých místech v koncertu h moll, leckdy nehratelně.

Graf A4: Verze Miloše Sádla (1976) – porovnání stříhů s Burghauserovou verzí

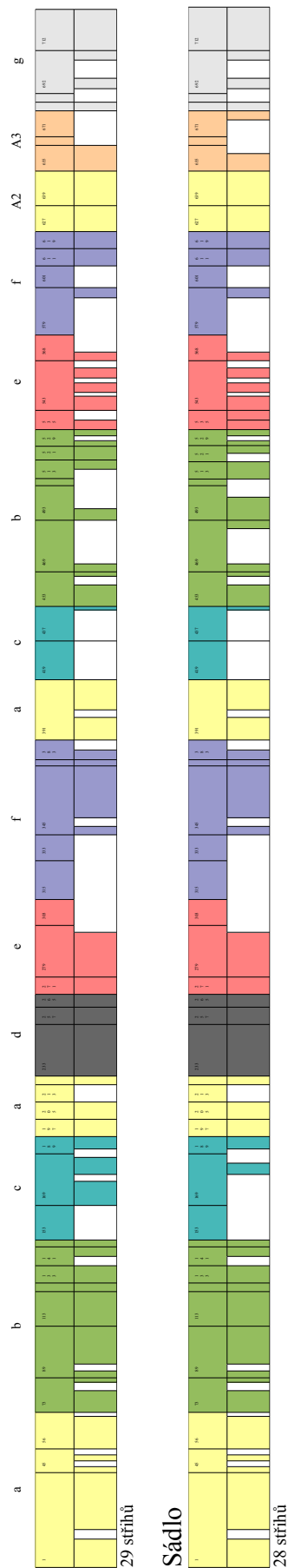
Burghauser, 1. věta Andante - Allegro assai - Allegro ma non troppo



Burghauser, 2. věta Andante cantabile



Burghauser, 3. věta Rondo. Allegro risoluto



Verze Miloše Sádla (1976)

Je velkým štěstím, že část pozůstalosti Miloše Sádla byla zpracována v knihovně Gymnázia hlavního města Prahy, kam byla část Sádlova archivu uložena⁸⁸. Tam také byla nalezena původní partitura, ze které byla provedena nahrávka s Českou filharmonií a Václavem Neumannem.

Partitura je svázaná pevnými tmavě-červenými deskami se zlatým nápisem “ANTONÍN DVOŘÁK // KONCERT A-DUR // PRO VIOLONCELLO A ORCHESTR // PARTITURA”. Strana I je ponechána prázdná, na str. II je nalepena kopie titulní strany původního Dvořákova rukopisu doplněná razítkem se Sádlovým jménem a adresou. Na str. III je zápis červeným fixem “Antonín Leopold Dvořák // I. Cello-Concerto in A // 1865 L.P. // Concert-version // Miloš Sádlo // Orchestration J. Burghauser // Osobní majetek”, dole znovu razítko se Sádlovým jménem a adresou.

Na stranách IV-V jsou nalepeny kopie úvodní a závěrečné strany partitury Dvořákova rukopisu. Od strany VI začíná číslování stran od čísla 1. Sádlova koncertní verze má od strany 177 dva alternativní závěry (Alternativo primo str. 177-182, Alternativo secondo 177b-196b), které se dají pomocí svorky jednoduše měnit. Na závěr první alternativní verze (str. 182) je zapsáno červeným fixem, černým fixem a obyčejnou tužkou “Fourth version // 13.9.1977 // Lidia died 19.9.77”.

Na závěr druhého alternativního konce (str. 196b) je červeným fixem podpis “Miloš Sádlo” a modrým fixem “19.9.1977 // Fourth version.”. Na str. 197b je tenkou tužkou vypsána kadence ke druhé větě s popisem “Cad[enza] II. věty”.

Partitura obsahuje zápis fixem, obyčejnou tužkou i barevnými tužkami. Černým tenkým fixem jsou zapsány hlasy orchestru (včetně dynamiky), červeným tenkým fixem je zapsán sólový part violoncella (vč. dynamiky). Modrým fixem je v úvodu poznačeno obsazení orchestru, dále všechna tempová označení, taktové čáry a veškerá celková dynamika. Kombinací modrého a červeného fixu jsou zapsána čísla taktů a velká písmena sloužící k orientaci. Barevnými tužkami jsou zaneseny poznámky dirigenta, obyčejnou tužkou pak dílčí doplňující poznámky a opravy.

V partituře je vložený i part sólového violoncella, nadepsaný “Antonín Leopold Dvořák // I. Cello - concerto // in A dur // realiseer Miloš Sádlo⁸⁹ // Cello-part”. Černým tenkým fixem je psaný sólový part, zanášky orchestru, prstoklady a

⁸⁸ O archiv se pečlivě stará pan Jiří Smutný, knihovník a učitel hudební teorie.

⁸⁹ Lze špatně přečíst, snad se jedná o zkratku obvyklejšího “réalisée par”

tempová označení. Obyčejnou tužkou jsou zapsané dílčí poznámky a tempová označení vět⁹⁰. Žlutým, modrým a červeným fixem jsou označena *vide*.

Je obtížné rozklíčovat vrstvy, ve kterých jsou poznámky psané. Poznámky psané tužkou naznačují, že z této partitury se prováděla nahrávka ve dnech 6.-8. září 1976. Původní zápis fixem je opravený do verze, kterou je možné slyšet z nahrávky.

Není jasné, proč je v závěru partitury uvedeno datum dokončení 13. září 1977 (Alternativo primo), resp. 19. září 1977 (Alternativo secondo). Pokud by Sádlo opravdu tyto materiály dokončoval až rok po své nahrávce, těžko by nejprve provedl zápis fixem a následně ho opravil obyčejnou tužkou.

⁹⁰ Je možné, že Sádlo v tu dobu neznal tempová označení, která připravil Burghauser pro tištěné vydání partitury. V klavírní verzi z roku 1975 tempová označení nejsou.

Sádlovy inspirace úprav

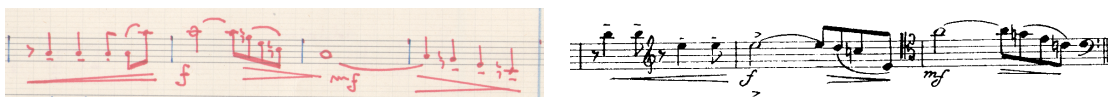
Miloš Sádlo provedl poprvé Burghauserovu verzi na abonentních koncertech České filharmonie spolu s dirigentem Václavem Neumannem v roce 1974. Nebylo to však jeho první vystoupení s Dvořákovým Koncertem A dur - ještě předtím Sádlo nastudoval a veřejně provedl verzi Güntera Raphaela⁹¹. Sádlo se nedokázal s Raphaelovou verzí definitivně rozloučit a některé z prvků přejal i do Burghauserovy verze, což lze slyšet z provedené nahrávky v roce 1976.

Jedním z příkladů je úprava melodické linky shodná s verzí Raphaela:



Not. 34+35: Totožná úprava melodické linky Sádlem a Raphaelem.

Další jasnou inspirací Raphaelem je závěr první věty. Přechodný takt, ze kterého má vyplynout *attaca* pomalá věta, je zde rozšířen na dva takty. I přes to, že se jedná o logickou interpretační úpravu (cellista má více času na “změnu nálady”), jedná se o zásah do Dvořákova originálu.

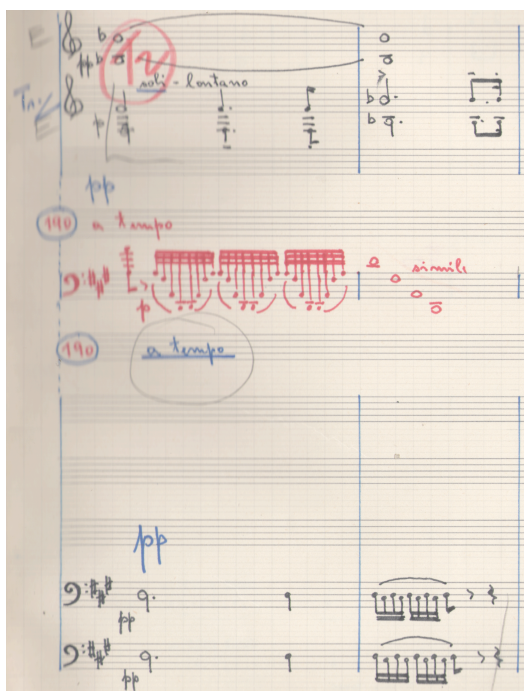


Not. 36+37: Upravený závěr první věty u Sádla i Raphaela.

V duchu Raphaelových úprav se též nese kadence, kterou Sádlo uvažoval zakomponovat do druhé věty a která je uvedena jako skica na závěr Sádlovy partitury.

Na nemálo místech též Sádlo exponuje violoncellovou techniku v podobném duchu úprav, které provedl Hanuš Wihan (a které Dvořák následně schválil) ve Koncertě č. 2 h moll. Přímou inspirací jsou takty sT190-196 (T357-364 v partituře ES), kde sólové violoncello doprovází virtuózním akordickým rozkladem přes struny téma v pozounech.

⁹¹ Nasvědčují tomu i jeho interpretační poznámky v jeho partituře.



Not. 38+39: Virtuózní akordický rozklad přes struny v podání Sádla a Wihana.

Celkově se změny sólového partu týkají především ornamentace Dvořákova originálního zápisu. Zde Sádlo doslova hýří nápady a téměř každý takt drobně zdobí či mění ve variaci⁹².

Při krácení díla se Sádlo drží Burghauserem navržených *vide* pouze částečně. Největší shodu můžeme nalézt ve třetí větě, která je v obou verzích téměř totožná a liší se jen ve velmi malých detailech.

Největší rozdíly jsou v první větě, ve které Sádlo používá plošnější škrty. To se projevuje zejména v orchestrální předejře, kterou z původních 134 taktů krátí na 51 taktů (*vide* T17-T99, postižený oddíl A2-A3 viz graf). Jedná se o stejný střih provedený ve verzi Güntera Raphaela.

Nejmarkantnějším rozdílem je poté vystřížení celého úvodu reprízy, kdy Sádlo nechává zaznít až vedlejší téma (sT287, resp. T548, oddíl C2 viz graf). Zde však výjimečně mění i původní zápis Dvořáka, který vedlejší téma v repríze zapsal totožně jako v expozici - v dynamice *pp* s tempovým označením *Un poco meno allegro*. Sádlovo tempo *Grandioso* s orchestrem *tutti* ve *ff* se dá označit jako zásadní zásah do originálu.

⁹² Miloš Sádlo je též autorem několika úprav, které vyšly v brněnském vydavatelství Oldřicha Pazdířky. V roce 1943 to byly např. úpravy děl L. Janáčka (Lístek odvanutý z klavírního cyklu Po zarostlém chodníčku) a B. Smetany (Vzpomínka op. 4, č. 1 z klavírního cyklu Črty).

Sádlo využívá oproti Burghauserovi více materiálu z úvodu expozice (oddíl B1 viz graf). Opět se může jednat o pozůstatek Raphaelovy interpretace, který z podobného místa čerpá též.

Ve druhé větě užívá Sádlo tři stříhů - jednoho dílčího a dvou plošnějších. Druhý plošný stříh (vide T53-T72, oddíly D, A, C) je proveden přesně dle instrukcí, které zaslal Burghauser Sádlovi po jeho výkonu s Českou filharmonií v roce 1974⁹³.

Burghauser poukazuje na zajímavou shodu tématu v taktech T72-75 v koncertu A dur a taktech T57-60 v koncertu h moll:

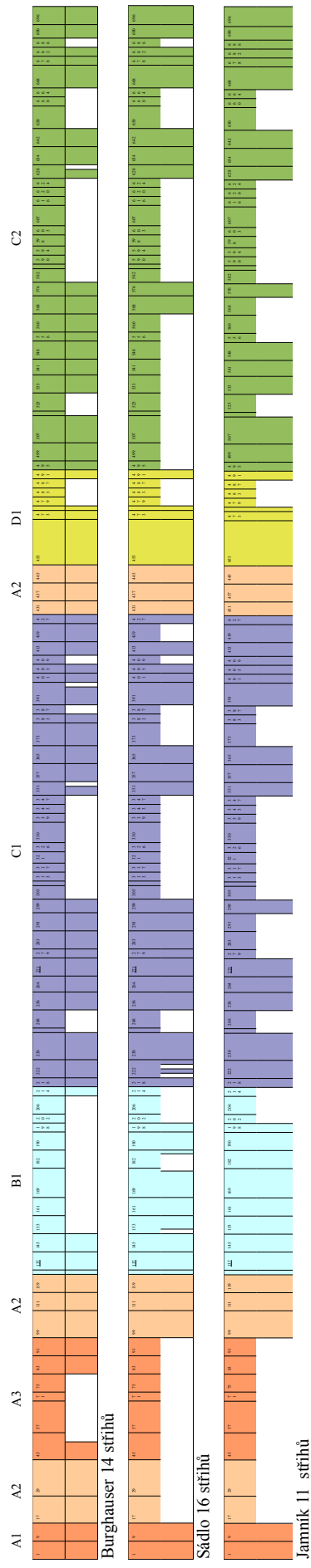
The image contains two musical score excerpts. The left excerpt shows a piano passage with dynamic markings 'espr.' and 'f'. The right excerpt shows a piano passage starting at measure 24 with the instruction 'Un poco animato.' and dynamic markings 'mf' and 'p'.

Not. 40+41: Nápadná podobnost dvou témat ve druhé větě.

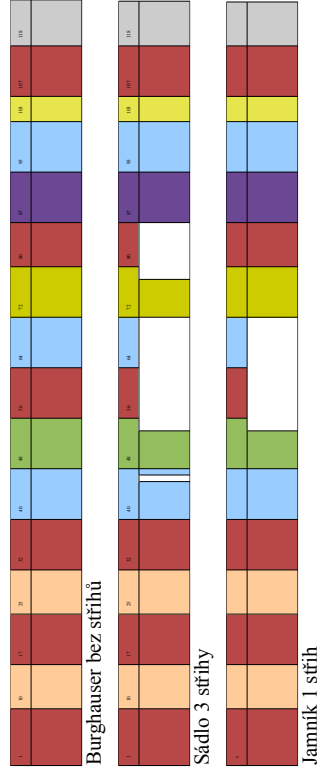
V témže v dopise Burghauser zmiňuje svoji touhu krátit druhou větu co nejméně, ve finální verzi se tedy přiklonil k radikální variantě bez stříhů.

⁹³ viz Burghauser, J. Osobní komunikace s M. Sádlem [dopis], 3.12.1974.

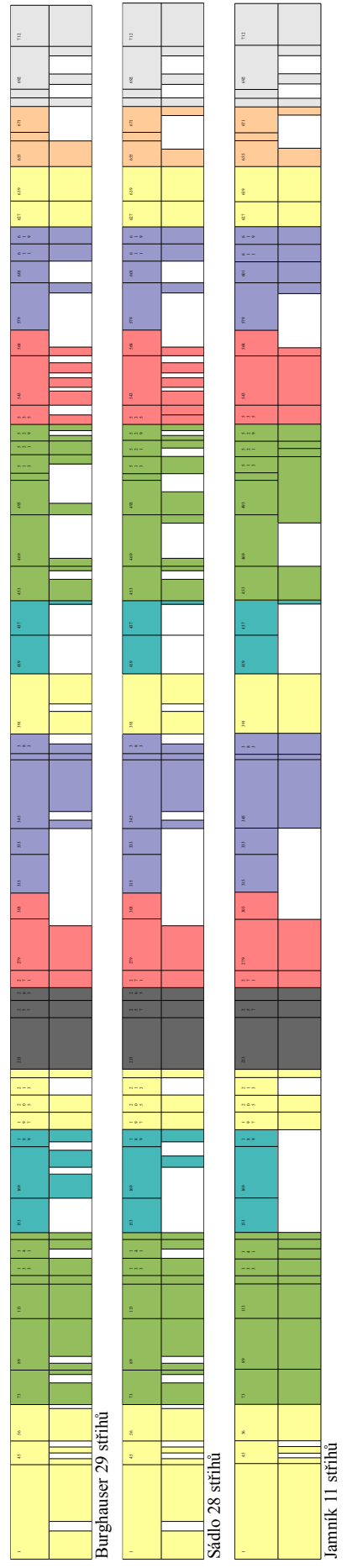
Graf A5: Verze Tomáše Jamníka (2010), porovnání stříhů s Burghauserovou a Sádlovou verzí



A B A B A C D A C E A F C E A G



a b c a c b f c e a c f a2 A3 g



Verze Tomáše Jamníka (2010)

Ve fázi příprav na nahrávku Dvořákova Koncertu A dur s orchestrem byl autor práce vyzván firmou Supraphon, aby rozhodl, která verze díla bude použita. Shromážděny byly tehdy dostupné materiály, verze Güntera Raphaela a Jarmila Burghausera. Po jejich porovnání bylo bez váhání rozhodnuto užít Burghauserovu verzi, ačkoliv to znamenalo nemalé finanční navýšení v rozpočtu nahrávky⁹⁴. V té době byly k dispozici pouze dvě nahrávky Koncertu A dur - nahrávka Miloše Sádla z roku 1976 a nahrávka Wenera Thomase Mifuneho z roku 1993. Při poslechu obou nahrávek a pohledu do tištěné partitury autor bylo možné zaznamenat podstatné rozdíly v orchestraci. Snahou při vytváření nové verze bylo přijetí všech pozitivních aspektů úprav, které již byly v minulosti vykonány.

Úpravy ve verzi 2010 jsou rozděleny do čtyř logických kategorií:

- 1) Způsob krácení díla
- 2) Užití střídání hlasů sólového nástroje a orchestru
- 3) Otázka provedení sólového partu
- 4) Dílčí úpravy orchestrace

(Kompletní seznam změn je uveden na závěr této práce jako příloha č. 3.)

⁹⁴ Pořízení materiálů pro Raphaelovu verzi je podstatně cenově výhodnější, než-li pořízení Burghauserovy verze.

Způsob krácení díla

Hlavní filosofií v přístupu ke krácení díla ve verzi Tomáše Jamníka je využití co největších ploch z původního díla, při zachování dostatečné plynulosti hudebního toku. Pouze na dvou místech (třetí věta *vide* T47-T49 a *vide* T52-T54) jsou použita částečná *vide* v délce dvou taktů⁹⁵. Stříhy malých rozměrů sice mohou napomoci bezproblémové plynulosti díla, avšak jsou přímým zásahem do skladatelových myšlenek.

Verze se věnuje diskutabilnímu místu v úvodu první věty. Burghauserův názor, že druhé téma v části Allegro Assai (od T44 a dále) je dobré nechat zaznít z důvodů následné citace v *codě* poslední věty, je správný z hlediska formy skladby a též z hlediska zachování původnosti. Dvořák již zde ukázal svůj smysl pro celkové uzavření koncertní formy pomocí sdílení témat mezi větami⁹⁶. Znamená to ovšem také uvést ve velmi krátkém sledu v orchestrální předeře dvě totožné části (oddíl A2 viz graf), což je v samotném úvodu skladby na obtíž. Jamníková verze se tedy kloní k vypuštění této pasáže.

Zbylé stříhy v první větě více či méně souhlasí s Burghauserovými návrhy, vyhýbají se pouze kratším stříhům.

Ve druhé větě je použito jediné krácení, a to v taktech T54-T72. Tento stříh je v souladu s Burghauserovou ideou, kterou vyslovil v dopise Sádlovi po premiéře díla⁹⁷. Stříh byl proveden z důvodu lepší plynulosti, ale také z hlediska symbolického zachování původního poměru délek vět.

verze	1.v.	2.v.	3.v.	poměry	celkem
původní verze	24:30	10:00	21:30	44% - 18% - 38%	56:00
Sádlo 1976	13:24	6:51	13:15	40% - 20% - 40%	33:27
Jamník 2010	14:44	6:43	14:12	41% - 19% - 40%	35:39

Tab. 7: Srovnání poměrů délek jednotlivých vět v Sádlově a Jamníkově verzi (v minutách).

⁹⁵ Úprava byla provedena na výslovné přání dirigenta T. Netopila, který v tomto místě tolik nesdílel nadšení sólisty.

⁹⁶ Nedá se však přímo srovnat s citacemi témat z první věty v Koncertu h moll op. 104. Iacopo Cividini ve své práci (...) správně poukazuje na fakt, že návrat tématu z T44-52 se vrací až po 1398 taktech skladby, což je přibližně 40 minut hudby. Cividini vyslovuje domněnku, že se Dvořák snažil na poslední chvíli "formální spjatost 1556 taktů dlouhého třívětého cyklu krátce před závěrem zachránit", viz Cividini, I. *Die Solokonzerte von Antonín Dvořák* Tutzing : Schneider 2007.

⁹⁷ viz Burghauser, J. Osobní komunikace s M. Sádlem [dopis], 3.12.1974.

Třetí věta Rondo je z hlediska krácení nejideálnější. Cílem krácení bylo opět zachovat původní proporce věty. Méně nápaditý oddíl "c" byl v obou případech vypuštěn. Ze stejného důvodu byla vypuštěna část oddílu "f", která navíc obsahovala tempovou změnu (*meno allegro*) narušující kompaktnost závěrečné věty - vzhledem k tempově vyhraněnému oddílu "d" by tempových změn bylo již příliš. V závěrečné větě je použito 11 střihů.

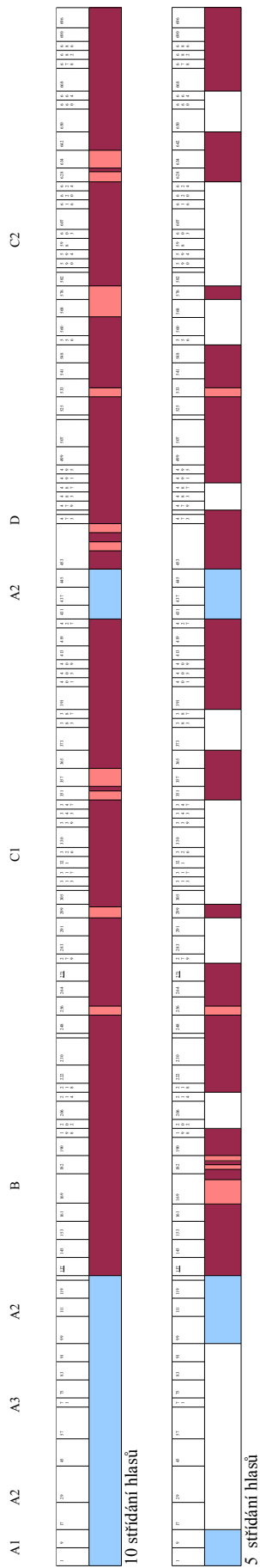
Na dvou místech první věty byly ponechány takty, které svou originalitou vynikají (T409-412 a T686-689). Ač expozice a repríza kopírují podstatnou část materiálu beze změny, v těchto místech naznačuje Dvořák změnu. V prvním případě T409-412 je dynamika nízká, ve druhém případě T686-689 je uvedeno *con molto forza*. Hudební tok se v obou místech zastavuje a přepíná se na pouhé rytmické impulzy (střídání sudého a lichého rytmu), následně znovu nabírá energii v *crescendu* a směřuje k jednomu z vrcholů první věty. Obdobný případ lze nalézt v Beethovenově Koncertu D dur pro housle a orchestr. Zde sice hudební tok není tolik zastaven, ale v dalších ohledech lze nalézt společné rysy.

Not. 42: T409-412 v Dvořákově Koncertu pro violoncello A dur.

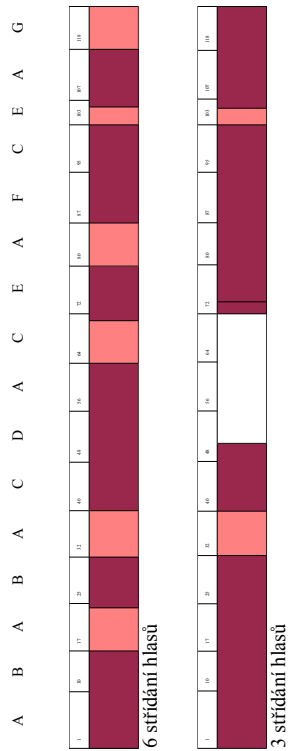
Not. 43: Obdobné místo v Beethovenově Koncertu pro housle D dur op. 61.

Graf A6: Verze Tomáše Janníka (2010), porovnání střídání hlasů s Burghauserovou verzí

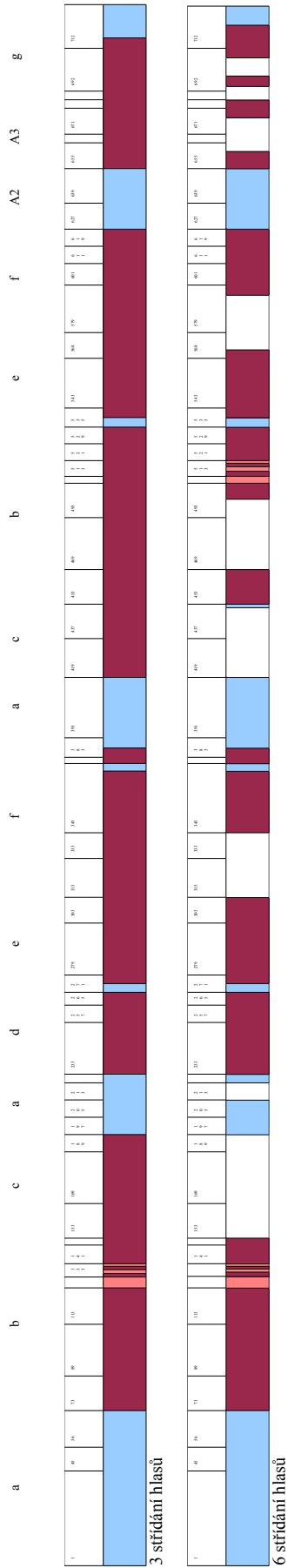
1. věta – Andante. Allegro assai



2. věta – Andante cantabile



3. věta – Rondo



Užití střídání hlasů sólového nástroje a orchestru

Původní forma Dvořákova Koncertu A dur pro violoncello a klavír je pro přímou orchestraci obtížná - sólový part violoncella zní téměř nepřetržitě a dílo by v takové formě při provedení s orchestrem nesplňovalo základní principy dialogu sólového nástroje s orchestrem. Jamníková verze využívá většinu *ossia*, která jsou navržena v tištěné partituru z roku 1977. Kromě toho doplňuje několik dalších, které jsou s nimi v souladu (viz graf A6).

Pro provedení takových změn byl osloven skladatel Jiří Gemrot, který byl též jako konzultant přítomný nahrávání ve dnech 28. a 29. června 2010.

Hned v úvodu expozice bylo jedno střídání inspirováno podobným místem v Dvořákově koncertu h moll op. 104.



Not. 44+45: Vzdálená příbuznost těchto opakovaných míst v koncertu A dur (1. věta T182-185) a h moll (3. věta T333-342) byla inspirací pro úpravu orchestrace v koncertu A dur. Hlas sólového violoncella je zde střídán se sólovým klarinetem.

Ve druhé větě se nejzásadnější změna ve střídání hlasů týká taktů T72-75, kde je hrán sólový part violoncella skupinou houslí. Tato úprava je původně Burghauserova, avšak ve výsledku nerealizovaná⁹⁸. Sólové cello přejímá funkci protihlasu, ve kterém je jako článek do mozaiky zapojeno téma z vynechané předchozí části.

⁹⁸ Burghauser se v tomto místě nechal inspirovat Koncertem h moll op. 104 viz Burghauser, J. Osobní komunikace s M. Sádlem [dopis], 3.12.1974.

Otázka provedení sólového partu

Sólový part violoncella je rekonstruován přesně ve shodě se skladatelovým autografem. Part je upraven pouze v místech střídání sólového hlasu s orchestrem, a to vždy se snahou o použití co nejméně odlišného materiálu. V ideálních případech je sólový part violoncella nahrazen ekvivalentním hlasem z orchestru.

Revize obsahuje kompletně nové prstoklady a návrhy řešení smyků. Na mnoha místech byly retušovány interpunkční změny navržené Milošem Sádlem ve vydání z roku 1975 s ohledem na autografní zápis.

Díličí úpravy orchestrace

U některých míst jsou Sádlovy změny orchestrace zajímavé a hodné převzetí. V několika případech se však Sádlova orchestrace váže přímo na jeho škrtky, tedy je nutné provést drobnější úpravy pro zachování návaznosti.

The image displays a page of a musical score for orchestra, specifically focusing on the lower strings and woodwinds. The score is written in G major and 4/4 time. The instruments shown include Flute I, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Cor I and II (in F), Trumpet I and C, Trombone I and II, Violin solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into two systems. The first system starts with a rehearsal mark [= de] and includes dynamics like *f espress.*, *mf*, *mp*, and *dim.*. The second system includes a rehearsal mark [V i o l o n c e l l o] and dynamics like *mf*, *mp*, *pp*, *ppp*, *morendo*, *assai dim.*, *pizz.*, and *arco*. There are several annotations in red and blue ink, including boxes around specific notes and markings like *es* and *ossia*.

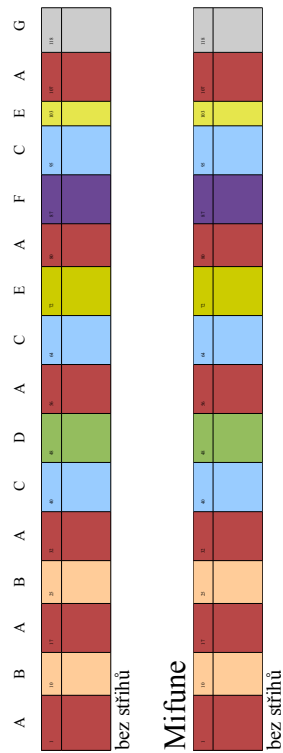
Not. 46: Příklad orchestračních retuší v případě převzetí některých Sádlových úprav (1. věta T628-633).

Graf A7: Nahrávka Wenera Thomase Mifuneho (1993) – porovnání střihů s Burghauserovou verzí

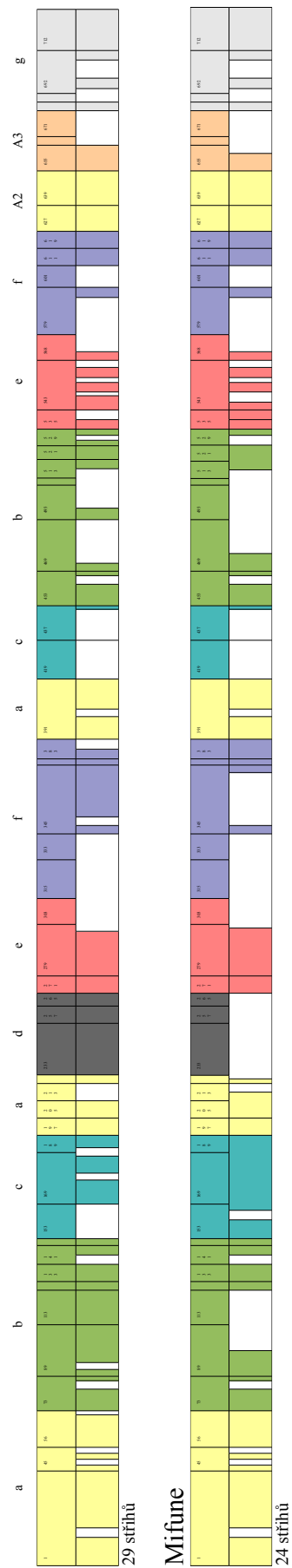
Burghauser, 1. věta Andante - Allegro assai - Allegro ma non troppo



Burghauser, 2. věta Andante cantabile



Burghauser, 3. věta Rondo. Allegro risoluto



Další verze a nahrávky

Nahrávka Wenera Thomase Mifuneho (1993)

Zdroj poslechu: CD "Cellokonzerte / Cello Concertos", Werner Thomas Mifune - violoncello, Rudolf Krečmer - dirigent, Bamberger Symphoniker (Koch/Schwann, 1993).

První věta nahrávky Wenera Thomase Mifuneho je slyšitelně inspirována verzí Miloše Sádla. Mifune používá totožný střih v introdukční části (oddíly A2-A3 viz graf) a též po skončení provedení (C2 a dále) vynechává návrat na hlavní myšlenku a přechází rovnou na přechodný odstavec.

Kvantum střihů je poměrně vysoké a Mifune má *duratu* první věty nejkratší ze všech dostupných nahrávek - první větu hraje v čase 12:08 minut, což je méně než polovina odhadovaného času původní verze.

verze	1.v.	2.v.	3.v.	poměry	celkem
původní verze	24:30	10:00	21:30	44% - 18% - 38%	56:00
Werner Thomas Mifune	12:08	8:15	9:41	44% - 18% - 38%	30:04
Ramon Jaffé	13:24	6:57	12:20	40% - 20% - 40%	32:40
Alexander Rudin	15:11	7:47	13:37	41% - 19% - 40%	36:34

Tab. 8: porovnání proporcí jednotlivých vět. (v minutách)

Střihy jsou na mnoha místech řešeny drasticky a působí nezaceleným dojmem. Jedním takovým příkladem je *vide* T305-T391. Zde je střihem na hrubo propojen materiál, který nemá charakterovou, zvukovou ani žádnou jinou souvislost. Tento střih také podtrhuje celkovou tempovou nevyrovnanost. Materiál po T391 je v původním znění s označením "*meno*" a váže se přímo na předchozí tempo vedlejšího tématu. Mifune tento rozdíl díky střihu stírá.

Nástup sólového violoncella je v tempu $\downarrow=94$, což je téměř mimo meze předepsaného tempa *Allegro ma non troppo*⁹⁹.

Zvolený balanc mezi sólistou a orchestrem v nahrávce působí nepojivým dojmem. Sólové violoncello je před orchestr předloženo, ačkoliv hraje ve slyšitelně nízkých dynamikách.

⁹⁹ Pro srovnání, Burghauser u nástupu violoncella v T137 navrhuje tempo $\downarrow=132$

Ve druhé větě stříhy umístěny nejsou. Žádným výraznějším změnám oproti Burghauserově verzi též nepodléhá orchestrace.

V ploše T17-23, kde přebírá orchestr vedoucí hlas sólového violoncella, je rozpor v zápisu dynamiky. Burghauserova orchestrace reflektuje zapsané *crescendo* v T21, které spolu se zapsanými akcenty tvoří gradaci následného vrcholu. V Mifuneho nahrávce tento detail chybí.

V T72-75 se Mifune drží Burghauserovy orchestrace a nevolí jako Miloš Sádlo přenesení vedoucího hlasu do *tutti*. Tato verze působí přesvědčivě a nepostrádá dynamickou sílu.

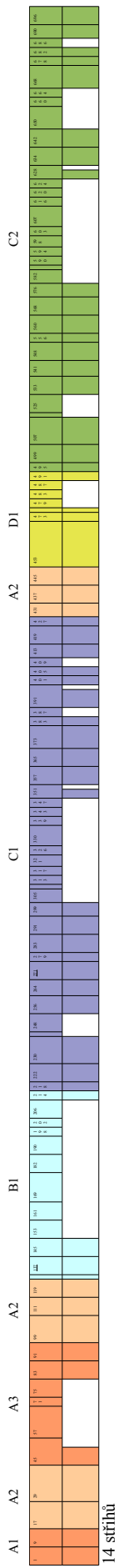
V závěrečné větě využívá pouze část stříhů navržených Burghauserem. Několik nových stříhů je nezvykle radikálních, např. T97-T129. Mifune vynechává celý rondový oddíl "d". Disproporci též vytváří vynechání oddílu "c" v taktech T419-451 při ponechání větší části totožného oddílu mezi T153-197.

Celá věta je zkrácena na rekordní čas 9:41 minut¹⁰⁰.

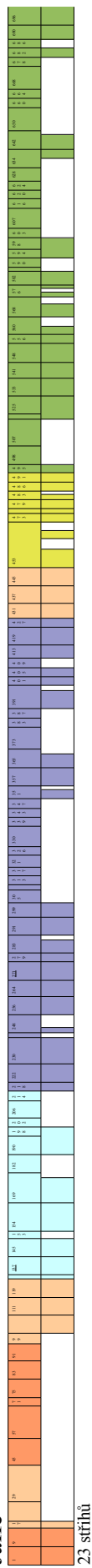
¹⁰⁰ Odhadovaný čas původní verze je okolo 24 minut.

Graf A8: Nahrávka Ramona Jaffé (2010) – porovnání střihů s Burghauserovou verzí

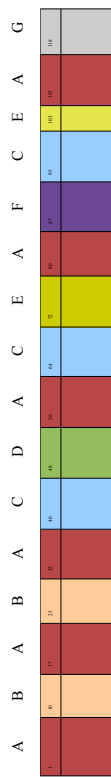
Burghauser, 1. věta Andante - Allegro assai - Allegro ma non troppo



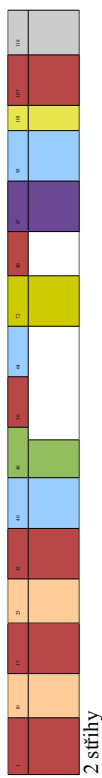
Jaffé



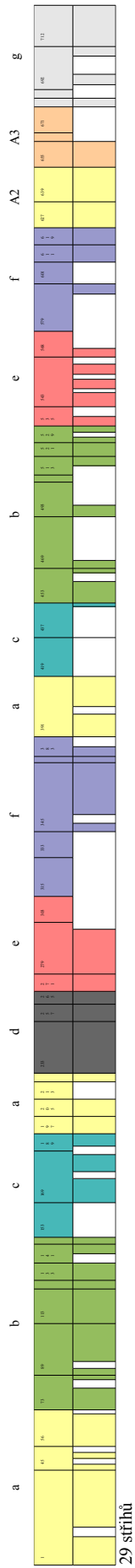
Burghauser, 2. věta Andante cantabile



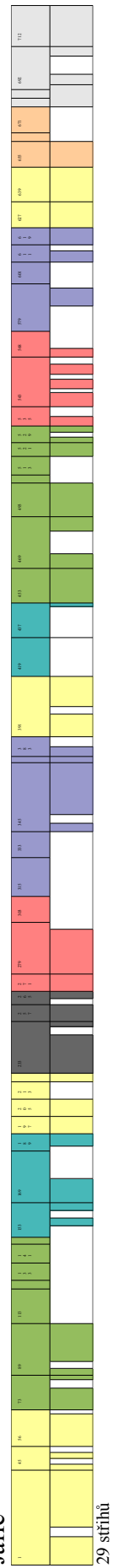
Jaffé



Burghauser, 3. věta Rondo. Allegro risoluto



Jaffé



Nahrávka Ramona Jaffé (2010)

Zdroj poslechu: CD "Antonin Dvořák: Youth Concerto", Ramon Jaffe - violoncello, Daniel Raiskin - dirigent, Staatsorchester Rheinische Philharmonie (CPO 2010).

Střihy v nahrávce Ramona Jaffého jsou podobně jako u Wenera Thomase Mifuneho inspirovány Milošem Sádlem (hned v úvodu 1. věty T22-103). Některé změny navíc připomínají styl úprav Güntera Raphaela ("prostřihání" materiálu čtyř taktů do dvou taktů v T243-245 či dokonponovaná kadence).

První věta postrádá pevnější tempové ukotvení, především interpretace vedlejších témat postrádá stabilitu.

V duchu Sádla i Raphaela též Jaffé přistupuje k úpravám celového partu (např. ornamentace ve 2. větě v taktech T27-29). Změny oproti původnímu zápisu jsou provedeny na více místech - jednou takovou výraznější změnou je například užití *sub p* v taktu T44, které přetrhává probíhající frázi.

Kopii Sádlovy úpravy je krácení ve druhé větě v taktech T54-T72. Jaffé Sádlovu verzi mírně mění a nechává zahrát orchestr *tutti* pouze dva takty, po kterých navrací vedoucí hlas do partu sólového violoncella.

Velmi nešetrný střih je proveden v T80-T86, a to za cenu úspory pouhých 6 taktů. Přeskočen je navíc motiv stoupajících čtvrtových not s akcenty, který je jedním z tvořících prvků druhé věty.

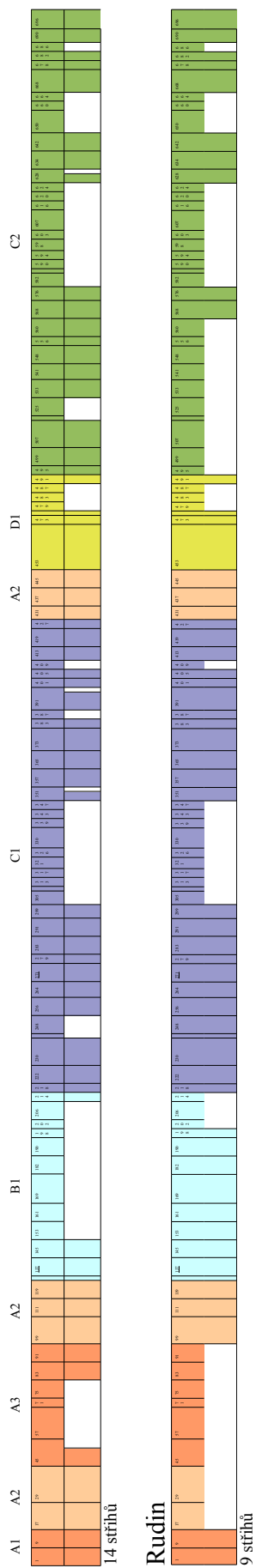
Ve třetí větě působí oddíl "d" díky rychlému tempu zběsile. Jaffé volí tempo $\text{♩}=72$ oproti základnímu tempu *Allegro risoluto* $\text{♩}=88$. Pro srovnání tempa ostatních nahrávek: Sádlo $\text{♩}=55$ oproti $\text{♩}=84$, Jamník $\text{♩}=46$ oproti $\text{♩}=88$, Rudin $\text{♩}=64$ oproti $\text{♩}=90$ (Mifune tento oddíl vynechává).

V rychlém tempu je též hrán návrat oddílu A2 z úvodu první věty v *codě* věty třetí. Zde je však zápis interpretován správně, jelikož oproti údaji *Allegro assai* ve větě první je i při doslovné citaci v závěrečné větě uveden odlišný tempový zápis - *Allegro vivace*¹⁰¹. Dvořákova idea reminiscence úvodu koncertu se tím podtrhává - zrychlené téma jako by se hlásilo zevrubně o pozornost posluchače a chtělo připomenout svůj návrat. Toto Jaffé interpretuje správně, na rozdíl od všech zbylých interpretů.

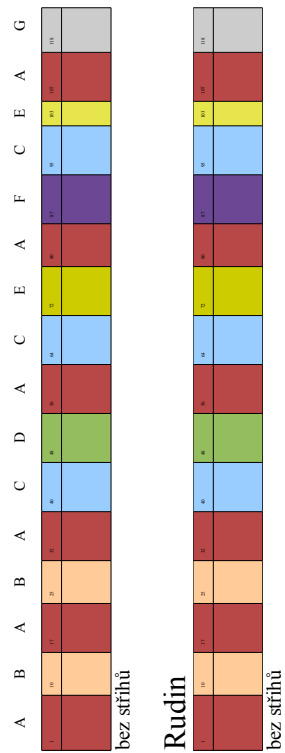
¹⁰¹ Je zajímavé, že v tomto místě Burghauser žádný navržený metronomický údaj neuvádí.

Graf A9: Nahrávka Alexandra Rudina (2013) – porovnání střihů s Burghauserovou verzí

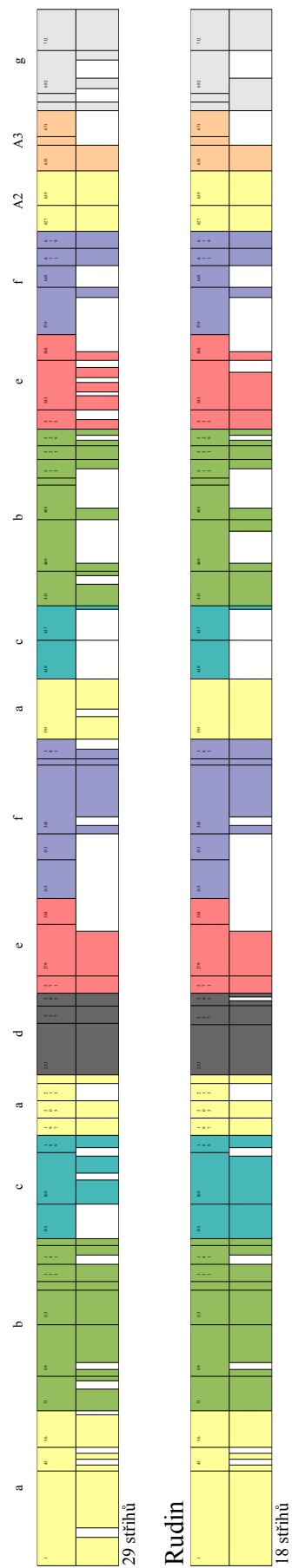
Burghauser, 1. věta Andante - Allegro assai - Allegro ma non troppo



Burghauser, 2. věta Andante cantabile



Burghauser, 3. věta Rondo. Allegro risoluto



Nahrávka Alexandera Rudina (2013)

Zdroj poslechu: Digitální album “Dvořák: Cello concerto, Serenade for strings”, Alexander Rudin - violoncello a dirigování, Musica Viva (Fuga Libera 2013).

Verze Alexandera Rudina je ideálním propojením výběru kvalitního materiálu při současném zachování dlouhých původních ploch Antonína Dvořáka. Rudin volí minimální počet stříhů, které například dovolují hned v úvodu skladby slyšet více než tři minuty původního materiálu bez stříhu (oddíl A2-B1). Přitom je zachována plynulost, především díky skvělé technice interpreta, která vytváří dostatečné dynamické a barevné odstíny.

V první větě Rudin narušuje původní proporci Dvořákovy sonátové formy a mnohé stříhy provádí v repríze (včetně obligátního “Sádlova” stříhu v úvodu oddílu C2, T495-568). V tomto případě se však jeví zachování původních ploch jako cennější, disproporčnost je pouze malou obětí¹⁰².

Hned úvod skladby je pojat originálně - tempo Andante je v Rudinově případě $\text{♩}=70$. Zvuk orchestru je měkký, téměř *non vibrato*, což příjemně zasazuje úvod skladby do “ranějšího” charakteru. V kontrastu poté nastupuje oddíl A2 *Allegro assai* v tempu $\text{♩}=114$.

U ostatních interpretů nejsou poměry tak markantní:

	Andante (T1)	Allegro assai (T17)	Allegro ma non troppo (T135)
Miloš Sádlo	86	104	112
Werner Thomas Mifune	88	96	94
Ramon Jaffé	110	116	114
Tomáš Jamník	90	100	114
Alexander Rudin	70	114	110

Tab. 9: Porovnání tempového průběhu v dostupných nahrávkách.

Rozdíl mezi *Andante* a *Allegro Assai* je výrazný, Rudinovo tempo je v *Andante* ze všech interpretů nejpomalejší a v *Allegro Assai* nejrychlejší. Výsledný

¹⁰² Je otázkou, zda-li vůbec může nezasvěcený posluchač rozpoznat formu, která je experimentální a na první poslech obtížně rozpoznatelná. Burghauser (stejně jako Jamník) se snažil o zachování proporcí, avšak na úkor plynulosti.

kontrast je působivý, avšak nedovoluje interpretaci tempa *Allegro vivace* v závěru skladby - tempo by zde bylo příliš rychlé.

Rudinova verze byla konzultována s autografem, violoncellový part zní přesně dle původního zápisu Dvořáka. Part je upraven pouze v minimální formě tam, kde je potřeba zacelit stříh. Rudinovo čtení originálu je precizní, jak odhaluje takt T355 - Rudin zde hraje původní autografní zápis oproti Burghauserově verzi¹⁰³.



Not. 47+48: Zápis not v Burghauserově verzi, n6 je uvedena jako not "f" (partitura, T353-354). V Dvořákově rukopisu je n6 "fis".

Výborná zvuková kvalita nahrávky se projevuje zejména ve druhé větě *Andante*. Rudin nevyužívá ani jeden stříh a nechává celou větu v její původní formě. Veškeré formální nedostatky, které by mohly posluchače svést z cesty plynulého poslechu, překlenuje dynamickými a zvukově barevnými prvky.

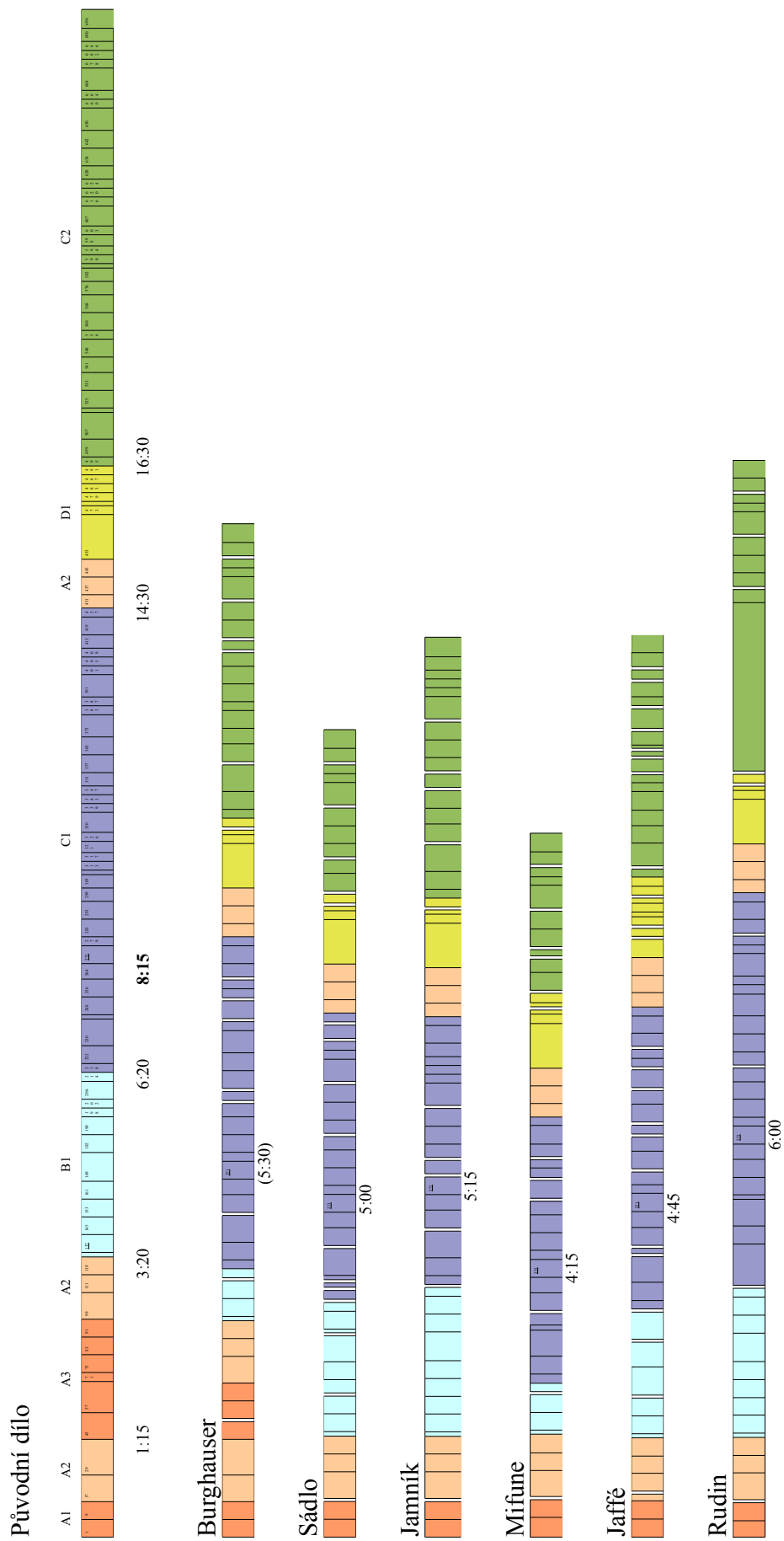
V taktu T40 pomáhá frázi drobnou změnou dynamiky, oproti zapsanému (*subito*) *pp* hraje ve vyšší dynamice a propojuje tak lépe předchozí frázi s následujícím dějem skladby. Skvělý poměr mezi zvukem sóla a orchestru lze slyšet dále od taktu T80. Burghauserova orchestrace je v tomto místě hustěji strukturovaná a u ostatních nahrávek doprovod smyčců překrývá sólo v dechových nástrojích. Balanc Rudinovy nahrávky je však perfektní a celá fráze je ideálně vyklenuta. Druhá věta se tak stává jedním plynoucím tokem, jednoduchou písní jako Dvořákovým upřímným vyznáním.

V závěrečné větě se Rudin drží stejné filosofie jako u vět předchozích a zachovává dlouhé původní plochy. Používá pouze 18 stříhů, oproti Burghauserem navržených 29 stříhů. Odlišnosti jsou především u dílčích škrťů, které mají trvání dva až čtyři takty.

Úvod třetí věty není plynule navázán na předchozí druhou větu. V autografním zápisu sice není výslovně uveden přechod *attacca*, avšak Dvořákov zápis takové provedení bez pochyb vyžaduje.

¹⁰³ Burghauser zde mohl změnu provést záměrně, nebo se spíše jedná o omyl - ve verzi s klavírem tato změna není.

Graf A10: Srovnání nahrávek – příchod vedlejšího tématu v 1. větě



Příchod vedlejšího tématu 1. věty

Srovnání dosavadních nahrávek Dvořákova Koncertu A dur pro violoncello a orchestr (do tohoto výčtu není počítáno dílo Güntera Raphaela) poukazuje na několik společných rysů.

Na případu krácení první věty bylo dokázáno, že nahrávky jsou vzájemně inspirovány, a nejsilnějším inspirátorem v tomto smyslu je nahrávka Miloše Sádla (užití stříhu v úvodní orchestrální předešle nebo stříh mezi provedením a reprízou).

Při poslechu pěti různorodých verzí vyšel najevo fakt, že důležitým prvkem stavby první věty je načasování příchodu pomalého vedlejšího tématu. Jedná se o první výraznější zvolnění po vstupu sólového nástroje a pozornost posluchače je do toho místa koncentrována.

Subjektivní vnímání správného načasování nelze přesně posoudit. Obecně se však dá říci, že příchod vedlejšího tématu byl nejplynulejší v nahrávce Alexandra Rudina, který před tímto místem volí minimální stříhy. Vedlejší téma dokáže hned od začátku dát najevo svůj speciální charakter a není zařazeno do řady dalších Dvořákových dalších myšlenek, kterými nešetřil.

Příchod vedlejšího tématu v první větě zobrazuje graf A10. Jedná se o orientační uvedení hudebního materiálu, který jednotlivé verze užívají¹⁰⁴.

Z grafu vyplývá několik zajímavých skutečností:

- Příchod oddílu C1 je téměř u všech nahrávek (výjimkou je Mifune) totožný. Shoduje se dokonce i s verzí J. Burghausera, který však prodlužuje úvodní orchestrální předešle a výrazně krátí úvodní expoziční část sólového violoncella.
- Časový rozdíl mezi příchodem vedlejšího tématu je až dvě minuty (4:15 Mifune, 6:00 Rudin).
- Proporčně se Burghauserově verzi nejvíce blíží nahrávka Tomáše Jamníka a Alexandra Rudina.

¹⁰⁴ Jako srovnávací časy originálu byly použity časy ze zatím jediné dostupné nahrávky původního díla v podání Jiřího Barty a Jana Čecha (Supraphon, 2004). Čas u Burghauserovy verze je odhadnutý.

Koncert pro violoncello č. 2 h moll op. 104

tempová analýza českých nahrávek

Handwritten musical score for the final measures of Dvořák's Cello Concerto No. 2, Op. 104. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "cresc.". A large diagonal line is drawn across the score. To the right of the score, there is handwritten text in Czech: "Laploš paně!", "Lokníus + New Yorku", "Při 1. výpravě 1895", "v tom narozdíle svého života", and "Pravo v sobě 11 1/2 hodin".

Obr. 7: Dvořákův violoncellový koncert h moll op. 104, závěrečné takty autografu (původní verze).

Interpretace a analýza českých nahrávek

Tato práce sleduje tendence, které se dají vysledovat v interpretaci českých violoncellistů. Otázka tempa je objektivní¹, na rozdíl od barvy zvuku, charakteru či dynamiky. Tempové analýze je podrobena všech 12 českých nahrávek, které jsou zaznamenané na zvukovém nosiči².

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Chuchro, Waldhans (1964)	14:40	11:20	12:00	38:00
Večtomov, Zelenka (1973)	14:23	11:03	12:25	37:49
Chuchro, Neumann (1975)	15:10	11:51	12:49	39:48
Sádlo, Neumann (1976)	15:07	11:21	12:40	39:08
Veis, Pešek (1979)	16:20	12:16	13:50	42:26
Veis, Válek (1986)	15:37	11:58	13:28	41:02
Fukačová, Bělohlávek (1987)	15:42	12:24	13:44	41:48
Hanousek, Burkh (1994)	15:35	11:33	12:49	40:04
Petráš, Koutník (1994)	15:21	11:33	13:10	40:04
Bárta, Bělohlávek (2004)	15:59	12:17	13:55	42:25
Páleníček, Vavřínek (2004)	15:13	11:12	12:51	39:14
Jamník, Netopil (2010)	15:30	11:48	13:14	40:30
nejpomalejší česká nahrávka	16:20	12:24	13:50	42:26
nejrychlejší česká nahrávka	14:23	11:03	12:00	39:08
průměr českých nahrávek	15:35	11:50	13:15	40:45

Tab. 10: Seznam českých nahrávek Dvořákova koncertu h moll, duraty jednotlivých vět a celkového provedení (v minutách).

Pro relevantní porovnání nahrávek byla pro účely této diplomové práce vyvinuta počítačová aplikace, která dokáže vygenerovat metronomické údaje pro každý jednotlivý takt ve skladbě.

¹ Existují aspekty vnímání tempa, které mohou být subjektivní. Marek Franěk ve své práci dokazuje vztah vnímání tempa a zvukové hustoty, viz Franěk, M. *Hudební psychologie*, Praha : Karolinum 2007. Stále se však jedná o složku, která se dá z velké části jako objektivní označit.

² 11 nahrávek je studiových, pouze jedna - nahrávka Saši Večtomova - je záznam z živého vystoupení.

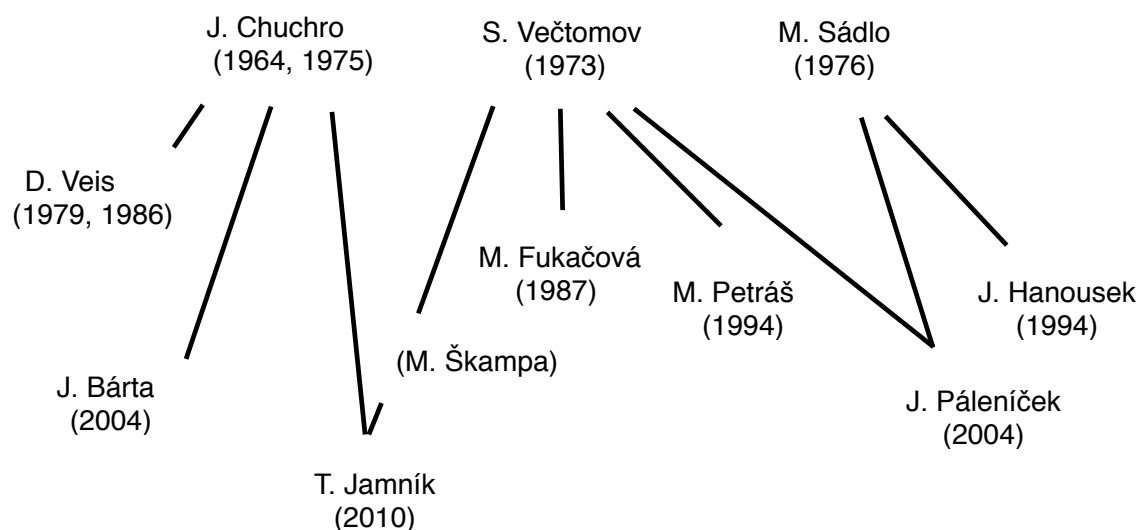
V první větě je hustota informace 4 doby (hodnota ♩) na jeden takt. Ve druhé větě jsou počítány 3 doby na takt. Původní Dvořákův zápis sice uvádí tempo v osminových notách (♩ = 108 v úvodu věty), avšak praktické provedení je počítáno na tři čtvrtě doby. Takty ve třetí větě jsou počítány ve 2 dobách (hodnota ♩).

Počítačem vygenerovaný graf poměrně přesně odráží charakter provedení. Pokud je linka grafu nestálá, jedná se o interpretaci s větší volností v tempu. V opačném případě, je-li linka přímější, jedná se o tempo stabilnější. Větší výkyvy v tempu či velká zpomalení se projevují výrazným vychýlením linky.

Jako srovnávací plochy byla vybrána všechna místa, ve kterých je Dvořákem v Koncertu h moll uvedený metronomický zápis nebo ve kterých tempový zápis jasně ukazuje na souvztažné tempo. Seznam tempových označení je k nahlédnutí v příloze č. 4. Tučně a podtrženě jsou uvedena tempa, která mají srovnání s Dvořákovým tempem.

Ačkoliv se práce snaží vyčerpávajícím způsobem popsat jednotlivá místa, čtenáři této práce je doporučeno mít po ruce notové vydání Dvořákova Koncertu h moll s označením taktů. Pro základní orientaci je přiložena tabulka s úryvky taktů, které jsou zanesené v grafu. Pro účel přímého srovnání jednotlivých grafů jsou též volně přiloženy v kopii všechny grafy.

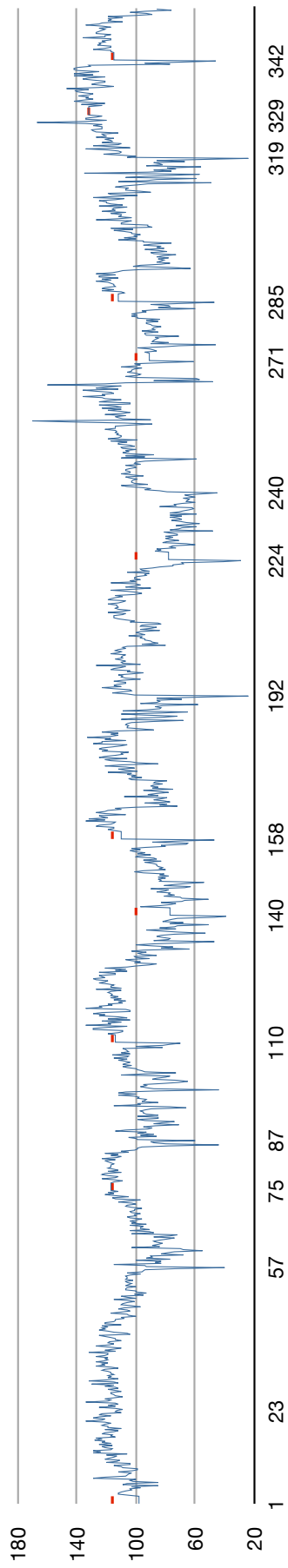
Rozbory nahrávek jsou řazeny chronologicky. Pokud lze, je uvedeno krátké srovnání s tématicky příbuznou nahrávkou.



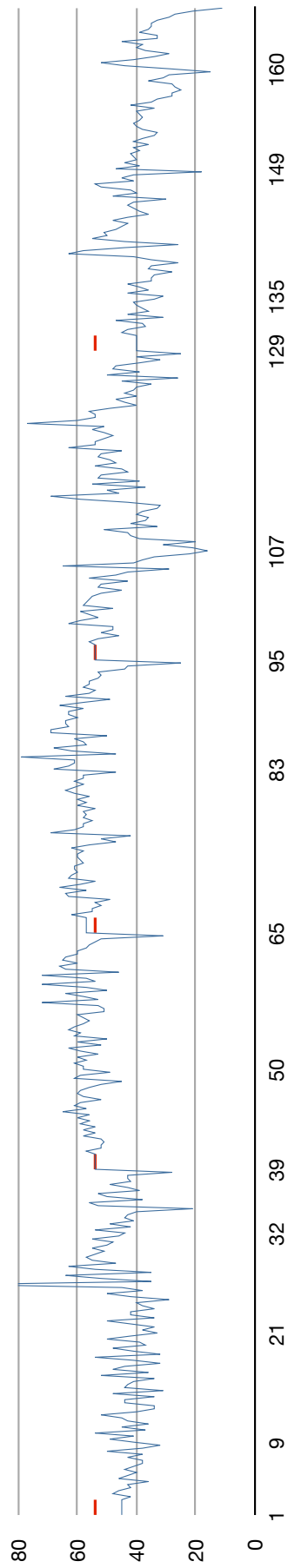
Obr. 6: Rodokmen všech českých nahrávek Dvořákova koncertu h moll.

Josef Chuchro, Jiří Waldhans (1964)

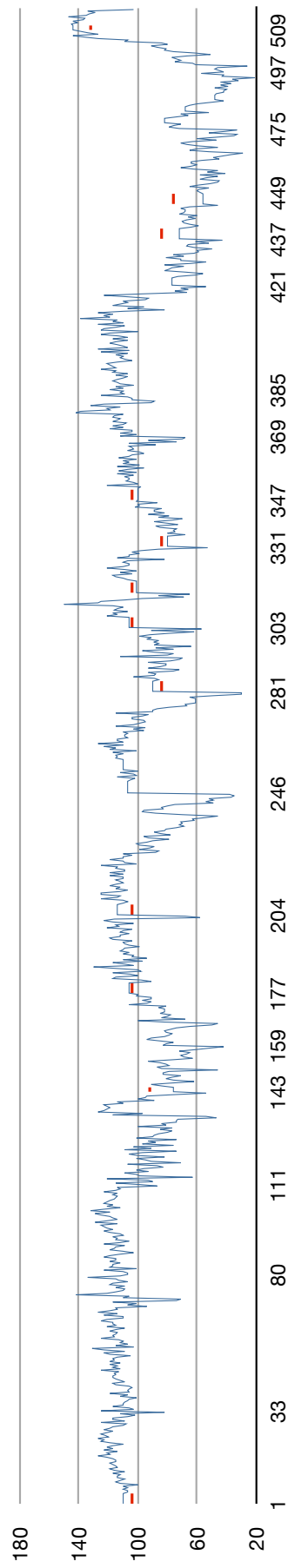
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Josef Chuchro, Jiří Waldhans, Česká filharmonie (1964)

Zdroj nahrávky: LP deska “Dvořák Koncert h moll pro violoncello a orchestr” (Supraphon 1965).

Sólista, dirigent (rok nahr.)	I.	II.	III.	celkem
Chuchro, Waldhans (1964)	14:35	11:15	11:55	37:40
Feuermann, Taube (1928)	12:11	10:37	10:37	33:25
průměr českých nahrávek	15:35	11:50	13:15	40:45

Tab. 11: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

První světová nahrávka Dvořákova Koncertu h moll je z roku 1928, sólistou byl Emanuel Feuermann, orchestr Berlínské státní opery řídil Michael Taube. Česká nahrávací premiéra byla svěřena Josefu Chuchro přibližně o čtyřicet let později.

Nahrávka je právem mezi violoncellisty považována jako vzor. Josef Chuchro byl sólista světového renomé a své zkušenosti nabyté na pódiiích předával svým studentům. Známy je jeho výrok, že není třeba hrát něco jiného, než je uvedeno v zápisu, protože “Dvořák byl dostatečně dobrý skladatel”³.

Nahrávka působí dobře celkovou vystaveností témat a frází. V první větě je několik srovnávaných míst tempově pod původními údaji, avšak pojetí nepůsobí táhle. Hned úvodní takty koncertu jsou hrány pomaleji, aby se během dynamické gradace tempo dostalo na předepsanou hodnotu $\text{♩}=116$. Před nástupem vedlejšího tématu lesního rohu opět tempo postupně klesá, aby připravilo “úrodnou nížinu” pro něžnou melodii (celý průběh je dobře viditelný v souvisejícím grafu).

Na několika místech je tempo zahráno s velkou přesností (*tutti ff* T75, a tempo po úvodním *Quasi improvisando* T110 a T329 *Piú mosso* v závěru). Celkově je Chuchrovo provedení velmi rytmické, což je velkou předností jeho interpretace.

To se týká vstupu sólového violoncella v T87. Chuchro hraje téma přesně, druhý tak agogicky “neroztahuje”. Až akordy v T90 hraje s potřebným zatížením (obdobně pak v T95).

Před prvním uvedením vedlejšího tématu v partu sólového violoncella (T140) Chuchro tempově podsazuje T128, též volí mírné zpomalení od T132 a dále.

³ Osobní vzpomínka autora práce a též vzpomínka syna Jana Chuchro.

Jedná se tedy o obdobný zvolňující průběh jako v mezihře orchestru (viz graf). Stejná je i následná parabola vzhůru, která směřuje k příchodu doprovodné violoncellové techniky v T158. Zde je celkově tempo mírně vyšší, což je vyžadováno především potřebou házeného smyku.

Největší odchylkou od předepsaného tempa je T224 (Dvořák $\text{♩}=100$, Chuchro $\text{♩}=78$). Chuchro též volí nízkou dynamiku *pp*, která pomalý hudební tok podtrhuje. Následný duet mezi sólovým violoncellem a flétnou vyniká a je jedním z hudebních vrcholů nahrávky.

Chuchro se k Dvořákovu tempovému zápisu blíží až v následném Animatu⁴ (T240), které dělí na dvě části - stoupající a klesající oblouk mezi T240-247 a pasáž T248-256, kde je slyšitelné zrychlení.

V závěru první věty interpretuje Chuchro zátryl v T341 jako osminové noty.

Též druhá věta začíná pod Dvořákem zapsaným tempem (Dvořák $\text{♩}=54^5$, Chuchro $\text{♩}=45$), avšak i zde se jedná o interpretační záměr - následná tempa jsou zahrána téměř přesně (*tutti ff* před citací "Kéž duch můj sám" T39, následné Tempo I. T65 i "pochod" lesních rohů a violoncell před sólovou kadencí v T95).

Předražená doba v hlavním tématu sólového violoncella (T11) i v odpovídajícím předchozím místě v klarinetu (T3) je interpretována jako krátký příraz. Ve violoncellové kadenci (od T320) Chuchro nehraje předepsaná pizzicata⁶. Prakticky je řešena interpretačně obtížná souhra v T148 - zátryl violoncella a klarinetu je přidanou čtvrtou dobou v taktu⁷.

V taktu T83 je vynikající souhra *unisono* violoncella a lesních rohů.

Závěr věty se pohybuje na hranici velmi pomalého tempa. Počátkem je T129, kde Chuchro hraje $\text{♩}=40$ (Dvořákův zápis je $\text{♩}=54^8$), což je ještě pomalejší tempo než-li v úvodu.

⁴ V prvním tištěném vydání sólového partu od Simrocka je v tomto místě uvedeno pouze *dolce e animato*

⁵ Dvořákův zápis je $\text{♩}=108$, avšak z důvodu lepšího technického provedení byl graf vypracován v pulzaci čtvrtových not.

⁶ Je to záměr z důvodu většího výsledného zvuku. Tuto svou zkušenost předával též svým studentům.

⁷ Jedná se o tradiční interpretaci tohoto místa. Přidaná čtvrtá doba je v podstatě propočítané *ritardando*, které je od Dvořáka předepsáno.

⁸ Jedná se o výklad tohoto zápisu. Dvořák zde nepředepsal žádný metronomický údaj.

Zajímavostí je crescendo do T162, které působí velmi expresivně.

Třetí věta začíná *attacca* v rychlejším tempu $\text{♩}=110$ (oproti zápisu $\text{♩}=104$), má však dostatečnou pulzaci a napětí. Mírně rychlejšího tempa se Chuchro drží ve všech následujících totožných případech (T177, T204, T303 a další). V kadencovitém nástupu sóla v T111 je tempo podsazeno.

S nástupem *Poco meno mosso* v taktu T143 ($\text{♩}=92$) Chuchro hraje úvodní takty v tempu $\text{♩}=76$.

S jasným názorem je též řešeno místo *a tempo, piano semplice* v taktu T246. Chuchro hraje téma v předepsaném tempu (dokonce mírně nad tempem) a orchestr nastupuje v T253 jen mírně rychleji.

Pozornost zasluhuje Chuchrova výtečná technika v T409, kde není přítomno žádné vyklenutí tempa ve vrcholu - na odiv je dána čistá violoncellová technika v rychlém tempu⁹.

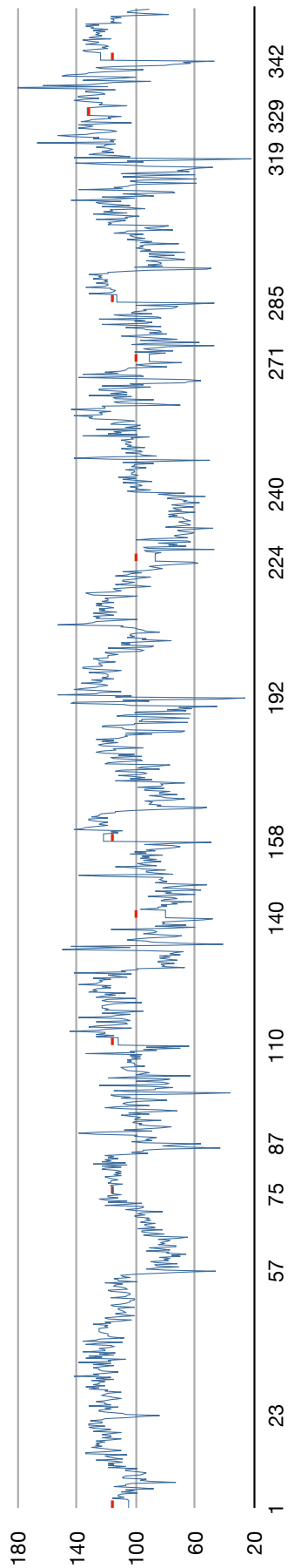
Od T421 je v grafu dobře vidět plynulý sestup tempa až k závěru sólového partu. Pozoruhodný je zejména T481 (*espressivo molto*), který je hrán s ohromnou intenzitou dynamiky i barvy¹⁰.

⁹ Osobní vzpomínka autora práce: Josef Chuchro často přirovnával brilantní techniku ke "kulometu". Rychlé noty vyžadoval precizně vyslovovat. Též se vždy vyjadřoval s pohoršením o tzv. "boulování". Jakékoliv větší odchýlení od hlavního toku hudby pro něj bylo nepřijatelné.

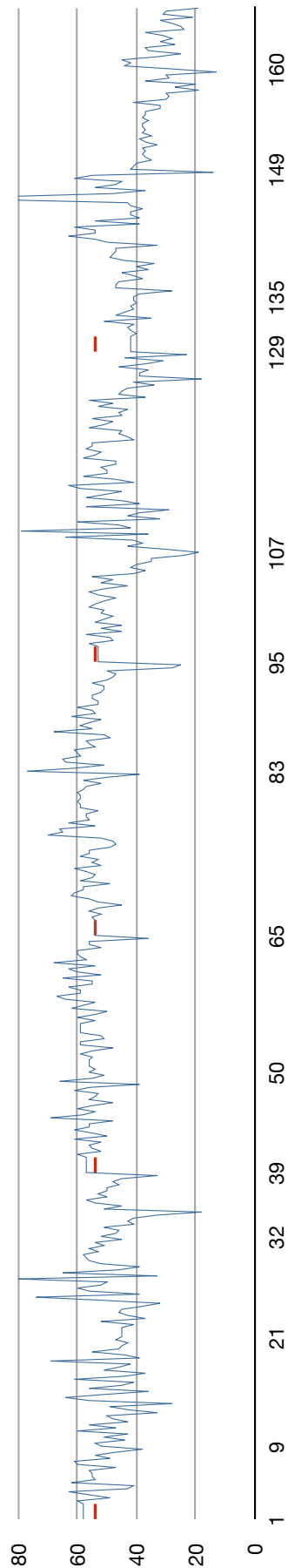
¹⁰ Volná interpretace Chuchrovy představy: v tomto místě viděl otevřenou nebeskou bránu. Veškerý předchozí průběh je stoupání k bráně a v T481 přichází poslední ohlédnutí za vlastním životem. Od T485 již duše nevratně odchází, v T493 se zpomaluje tlukot srdce.

Saša Večtomov, Miloš Zelenka (1973)

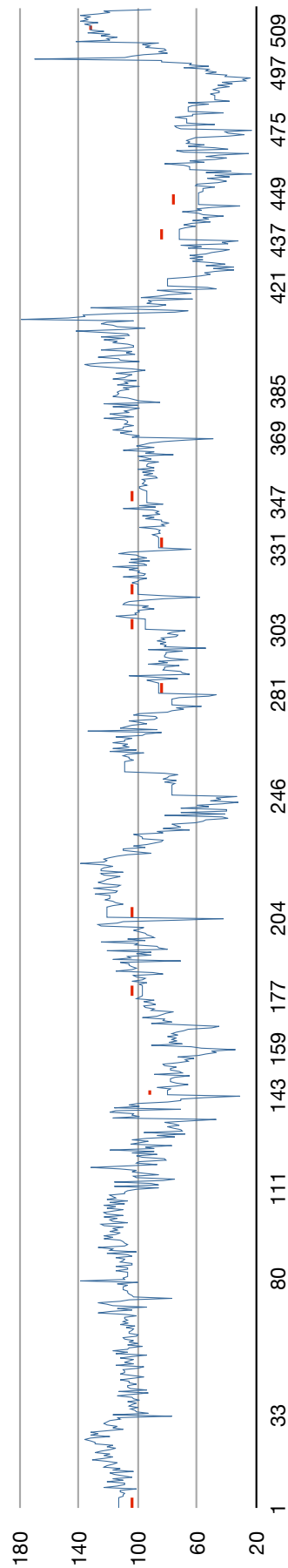
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Saša Večtomov, Miloš Zelenka, Orchester Poděbrady (1973)

Zdroj poslechu: CD "Dvořák - Suk" (Orchestral Concert CDs 2009)

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Večtomov, Zelenka (1973)	14:23	11:03	12:25	37:49
Šafran, Jansons (1980)	15:14	10:56	12:05	38:15

Tab. 12: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Nahrávka Saši Večtomova je zařazena do výběru i přesto, že se jedná o jedinou živou nahrávku z koncertu. Vznikla v roce 1973 a zachycuje originální atmosféru provedení violoncellisty Večtomova, dirigenta Zelenky a Střeodočeského symfonického orchestru Poděbrady¹¹.

Nelze říci, nakolik je tato nahrávka přesnou realizací Večtomovových představ, jelikož se jedná o koncertní provedení, které vždy obnáší dávku kompromisu mezi celkovou stavbou a vykreslením jednotlivého okamžiku. Přesto vykazuje jistou systematičnost, která se dá označit za Večtomovovo pojetí.

Při pohledu na graf první věty je vidět, že v první větě se tempa razantně odchylojí pouze při uvedení vedlejších témat v T140, T224 a T271. Úvodní takty skladby jsou pod tempem, daří se však vyklenout plynulý oblouk¹². Zajímavostí jsou výrazně odlišná tempa v taktech T140+T158 a obdobných T271+T275. Dvořákův původní zápis uvádí poměr mezi těmito tématy $\text{♩}=100$ a $\text{♩}=116$ (rozdíl 16), ve Večtomově podání je to v prvním případě $\text{♩}=80$ a $\text{♩}=122$ (rozdíl 42 metronomických stupňů) a $\text{♩}=91$ a $\text{♩}=113$ (rozdíl 22 stupňů)¹³.

Na příkladu druhé věty lze vidět, že tempový průběh nemá stabilnější podloží co se celku týče. Úvod věty je představen v tempu $\text{♩}=58$ ($\text{♩}=116$), což lze

¹¹ Více k tomuto dnes již neexistujícímu tělesu vzpomínka Jany Hrabětové: "V padesátých letech se stalo samozřejmostí, že v lázeňském parku hrával denně i několikrát lázeňský orchestr. (...) Když v roce 1960 převzal vedení lázeňského orchestru mladý dirigent Miloš Zelenka (otec zpěvačky Jitky Zelenkové), stalo se z něho brzy uznávané hudební těleso s obsazením i repertoárem dobrého symfonického orchestru." viz Hrabětová, J. Poděbradské noviny, *Jak se žilo v Poděbradech za mého dětství*, [online]. [cit. 2014-07-21]. Dostupné z: <http://podebradskenoviny.cz/historie/jak-se-zilo-v-podebradech-za-meho-detstvi-1697>

¹² Oblouk připomíná svou proporcí ten z nahrávky Chuchro, Waldhans (1964).

¹³ K tomuto místu a Večtomovově pojetí vzpomíná Martin Škampa, bývalý student Večtomova: "Večtomov se při jednom provedení nemohl rozhodnout, jestli použije skákavý rozložený smyk nebo oddělené staccato. Když přišel koncert, Večtomov vyzkoušel rovnou obojí - v jednom místě legato, ve druhém hrál odděleně".

považovat za produkt nesoustředěnosti při koncertní atmosféře¹⁴. Zároveň závěr je velmi pomalý (repríza v taktu T129 je $\text{♩}=42$), celá věta má tedy klesající tendenci. I přesto tempovou nestabilitu je druhá věta kouzelná a závěrečné stoupání zakončené “osudovým” trylkem je jedním z vrcholů nahrávky.

Večtomov užívá během všech vět svoji silnou zbraň - prvek glissanda. Při poslechu interpretace Dvořákova koncertu nelze nemyslet na provedení Daniila Šafrana, který byl touto technikou pověstný.

Ve třetí větě lze na grafu dobře demonstrovat jeden z typických rysů interpretace, který je často kopírován. V Dvořákově zápisu lze číst tempový průběh T204 “in tempo” (jedná se o návrat do Tempo I. $\text{♩}=104$ po předchozím rit.), T242 *molto ritardando* a T246 *in tempo*¹⁵. Pokud by byl proveden experiment a vynechány takty T243-245 (tedy podstatná část velkého zpomalení) a *molto ritardando* nahrazeno pouze *poco rit.*, hudební fráze by nesvědčila hrát T246 *in tempo* v tolik odlišném tempu.

The image shows a musical score for measures 49-51. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Kl. I (A), Pos. I, Pos. III, Vc. solo, Va., Vc., and Kb. The tempo markings are 'molto ritard.' and 'in tempo *'. The dynamics are marked 'pp' and 'pizz.'. The score shows a transition from a very slow tempo to a faster tempo, with the 'in tempo' section starting at measure 246. The 'Vc. solo' part is marked 'pizz.' and 'pp'.

Not. 49-51: T243-245, “molto ritard.” ovlivňuje následující “in tempo”.

V nahrávce Večtomova je disproporčnost ohromná. V T204 nasazuje *tutti* v tempu $\text{♩}=121$, aby následně iniciativu převzalo violoncello, které dovede frázi až na hranici *molto rit.* $\text{♩}=33$. T246 přichází v pomalém $\text{♩}=77$ a odpověď orchestru $\text{♩}=109$.

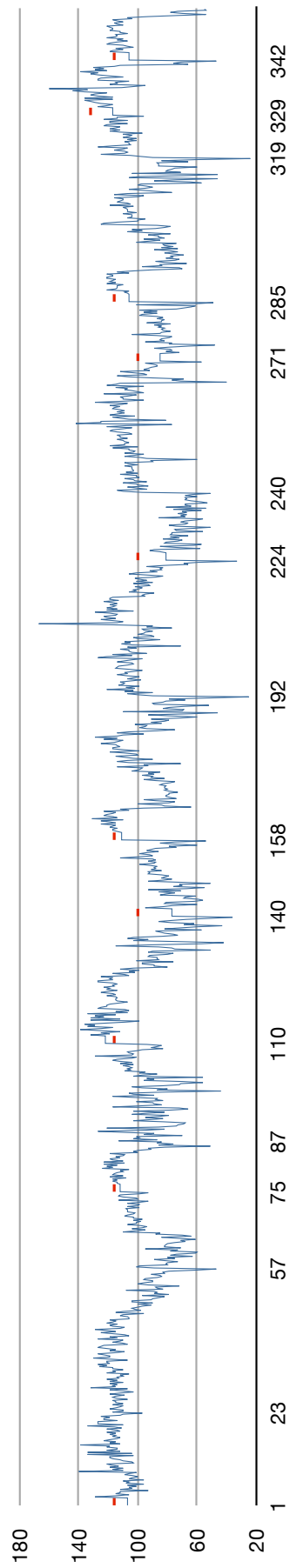
Pro srovnání, Josef Chuchro v nahrávce z roku 1964 hraje v totožném místě (T246) $\text{♩}=107$ a orchestr následně $\text{♩}=110$, tedy v minimálním rozdílu. V nahrávce z roku 1975 je dokonce hráno přesně stejné tempo - T246 $\text{♩}=99$, v odpovědi orchestru o osm taktů později taktéž $\text{♩}=99$.

¹⁴ Večtomov je jediný, kdo v úvodu 2. věty hraje rychleji, než je předepsáno.

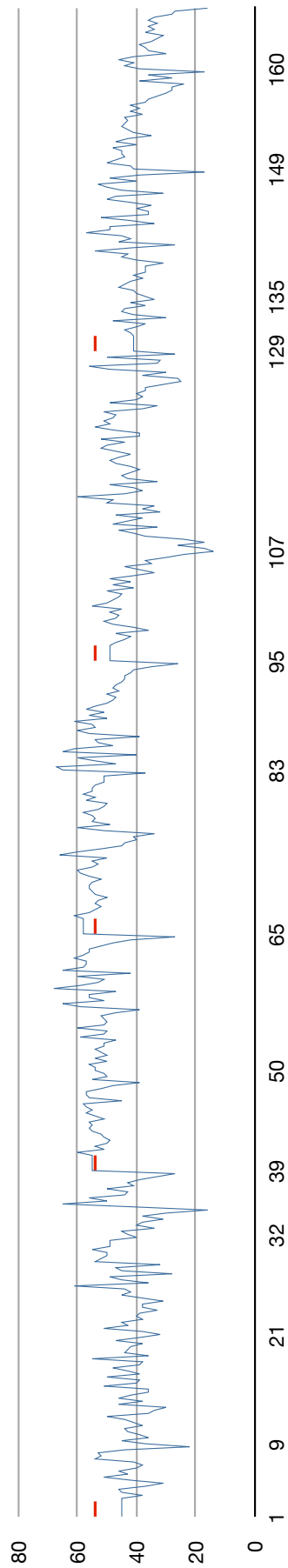
¹⁵ Novější vydání upozorňují na fakt, že v autografu skladby je u tohoto místa poznamenáno tempo $\text{♩}=104$.

Josef Chuchro, Václav Neumann (1975)

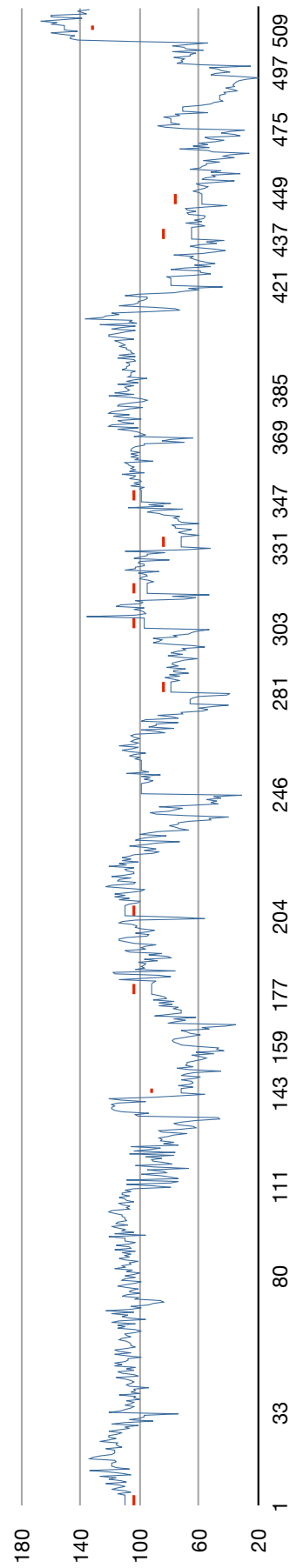
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Josef Chuchro, Václav Neumann, Česká filharmonie (1975)

Zdroj poslechu: CD "Dvořák, Martinů: Cello Concertos" (Supraphon 1996)

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Chuchro, Neumann (1975)	15:10	11:51	12:49	39:48
Chuchro, Waldhans (1964)	14:35	11:15	11:55	37:40

Tab. 13: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Jen málokterý violoncellista má to štěstí, že může za svůj život nahrát Dvořákův violoncellový koncert více než jednou. Josef Chuchro natočil po nahrávce s Jiřím Waldhansem a Českou filharmonií o jedenáct let později tento koncert znovu se stejným orchestrem za doprovodu Václava Neumanna.

Při přímém srovnání grafů a časových údajů je vidět, že tempa na mladší nahrávce jsou volena pomalejší. Jediným místem, které má opačnou tendenci, je T110 (*a tempo* po *Quasi improvisando*). Nejmarkantnějším rozdílem je T329 ve violoncellové *codě*, v nahrávce z roku 1964 je tempo přesné ($\text{♩}=132$), v nahrávce z roku 1975 $\text{♩}=117$, což je spolu s nahrávkou Daniela Veise z roku 1979 nejpomalejší interpretace tohoto místa ze všech nahrávek.

Ve druhé větě je vidět rozdíl v interpretaci od taktu T95 ze strany dirigenta a orchestru. Neumann volí pro tuto pasáž velmi pomalé tempo a následná sólová kadence se na ni dostatečně nepojí. Že má Neumann odlišné představy o tempu je nejmarkantnější ve třetí větě v rychlé technické pasáži violoncella (T177). Zde je tempo výrazně nižší než je zápis (Chuchro $\text{♩}=92$, Dvořák $\text{♩}=104$), ačkoliv v nahrávce z roku 1964 je tempo svižné ($\text{♩}=106$, což je v tomto místě nejrychlejší ze všech srovnávaných nahrávek).

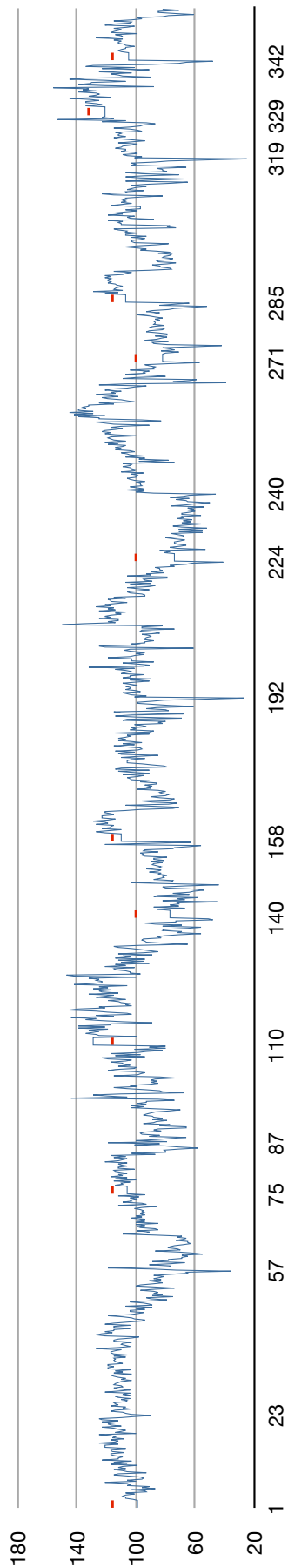
Chuchrovo pojetí je v obou nahrávkách podobné, jsou-li slyšet rozdíly, jedná se o otázku větší "vyhranosti"¹⁶ (myšleno v pozitivním slova smyslu). Zajímavé je odlišné pojetí úvodních taktů hlavního tématu (T87-88), které na rozdíl od první nahrávky Chuchro agogicky rozšiřuje.

Je velkou škodou, že technické provedení nahrávky není ideální - na mnoha místech jsou slyšitelné stříhy, někdy i působící jako stříh tempový (T240). Celkově lze říci, že se jedná o druhou Chuchrovu legendární nahrávku, která splňuje nejvyšší kvality, výše kvality té předchozí však nedosahuje.

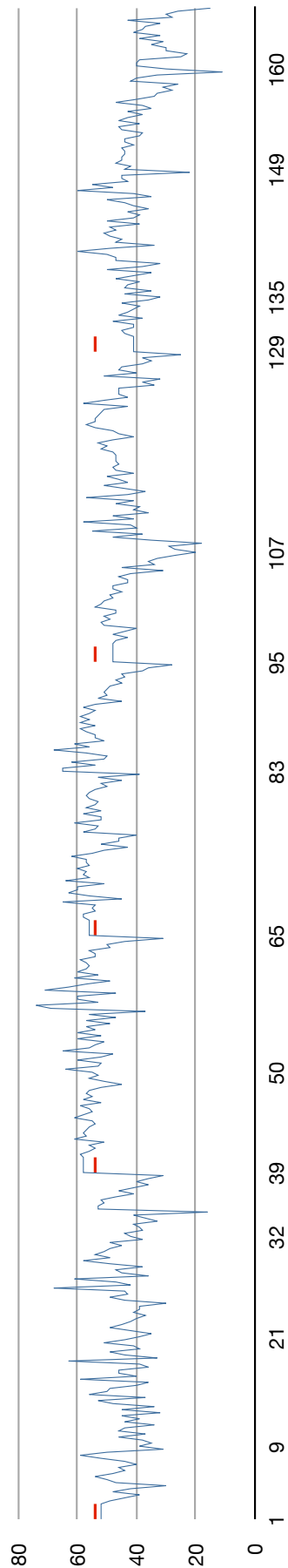
¹⁶ Není divu, mezi oběma nahrávkami je rozdíl jedenácti let - na první nahrávce je Chuchrovi 33 let, na pozdější nahrávce 44 let.

Miloš Sádlo, Václav Neumann (1976)

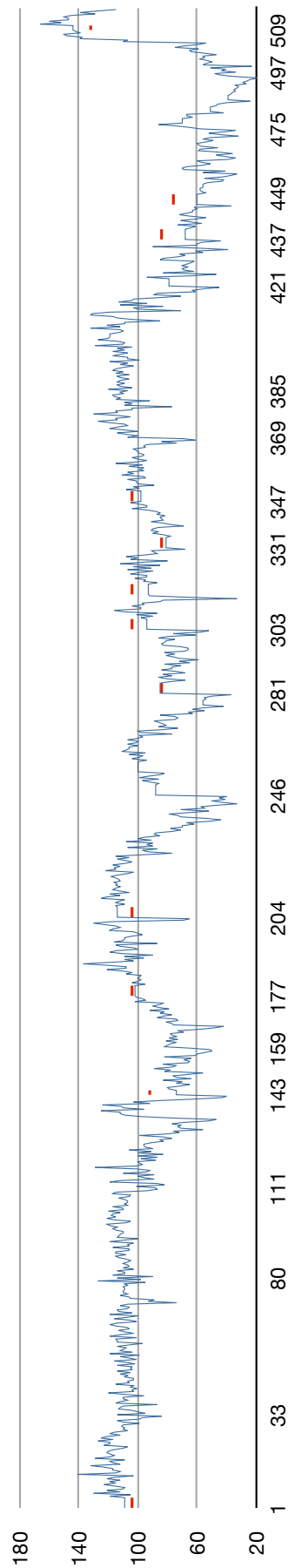
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Miloš Sádlo, Václav Neumann, Česká filharmonie (1976)

Zdroj poslechu: CD "Dvořák Cello Concertos Nos. 1&2" (Supraphon 1988)

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Sádlo, Neumann (1976)	15:07	11:21	12:40	39:08
Rostropovič, Talich (1952)	14:53	11:12	13:00	39:14

Tab. 14: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny minutách).

Hořkosladký - tak by se dal označit společný osud violoncellisty Miloše Sádla a Dvořákova vrcholného díla. Sádlo jej měl studiově nahrávat s jiným dirigentem věhlasného jména, Václavem Talichem, již na sklonku čtyřicátých let (což by znamenalo první české uvedení na zvukovém nosiči). V tu dobu již dokonce existovala smlouva potvrzující spolupráci s Gramofonovými závody. Nastal však zvrat, který Sádlo popisuje slovy:

"Dva roky jsem za Talichem jezdil do Bratislavy i domů do Berouna a v klidu jsme připravovali interpretaci, jež slibovala být mimořádnou. Talich do ní chtěl uložit zkušenosti z celoživotního styku s Dvořákovým dílem, já byl v rozkvětu nejlepších fyzických sil i instrumentalistické zralosti. A pak jsem se najednou vrátil z Anglie, kde jsem hrál v programu koncertu na paměť Lidic - a dozvěděl jsem se, že Dvořákův koncert s Talichem je už nahrán. Do Prahy přijel renomovaný zahraniční violoncellista, který si vymohl na nejvyšších místech našeho státního vedení, že dílo nahraje s Talichem on, a to hned."¹⁷

Bylo to tedy až o čtvrt století později, co měl možnost Sádlo nahrávku provést, za doprovodu České filharmonie pod vedením Václava Neumanna. Sádlo však zdůrazňuje celoživotní vliv Talicha na jeho interpretaci díla.

Sádlovo pojetí Koncertu h moll je příkladné - je vidět, že se tomuto tématu věnoval celý život a že stojí za každou změnou a rozhodnutím. Změny ve violoncellovém partu například logicky zdůvodňuje lepším vyzněním. Jedná se především o dvě místa v první větě: v taktech T256-260 přidává znělejší dvojjzvuk, takty T325-326 interpretuje jako oktávy se střídavou triolou v horním hlasu. Zde se dají úpravy označit jako tradiční - obě místa jsou různorodě interpretována¹⁸.

¹⁷ Smolka, J. *Sádlo*, Praha : Supraphon 1983, str. 17.

¹⁸ Jedná se o nejasný výklad existujících verzí Dvořáka a Hanuše Wihana, který s ním na výsledné verzi spolupracoval.

Jako podstatný zásah se dá označit úprava v taktech T199-200, které Sádlo hraje o malou decimu výš (s nejvyšším tónem *b3*). Výsledná úprava sice činí pasáž vysoce brilantní, avšak z dnešního pohledu je nepřipustná.

Jak je z grafu očividné, Sádlovo niterné pojetí vedlejšího tématu se projevuje i v jeho tempu, T140 nastupuje v $\text{♩}=77$ ¹⁹. Obdobný případ je v začátku provedení, kdy dosahuje tempo $\text{♩}=74$.

Jediný případ, kdy je Sádlo tempově nad autografním zadáním, je v T110 (Sádlo $\text{♩}=129$, Dvořák $\text{♩}=116$).

Ve druhé větě, kterou Sádlo chápe jako “nejcitovější hudbu z celého koncertu”²⁰, je vidět krásná celková stavba založená na pomalejším úvodu a následné gradaci. Parafráze písně “Kéž duch můj sám” v T43 je hrána mírně nad tempem, což je opět Sádlov záměr²¹.

Tempa v taktech T95 a T129 jsou pomalá ($\text{♩}=48$ a $\text{♩}=41$), avšak zapadají do celkové koncepce. Sádlov smysl pro detailní rytmiku (poslouchání vnitřního tepu orchestru) je vystaven na odiv v taktech T149 a dále. V závěru druhé věty Sádlo nevyužívá předepsaných *flageoletů*²².

V úvodu třetí věty Sádlo violoncellový part zvýrazňuje akcenty, čímž ideálně interpretuje Dvořákův zápis *risoluto*. Sádlo se o tomto zmiňuje: “Mám představu bojovného obsahu a hraji *espressivo* s přesným rytmem a po celou dlouhou plochu ve stejnoměrném tempu. (...) Až v Moderatu (od taktu 281) má zavládnout klid.”²³ Tuto zmíněnou koncepci skvěle odráží data v grafu.

Stejně tak je možné vidět bravurně vystavenou *codu* třetí věty, počínaje správně zvoleným plynulejším tempem v T421 $\text{♩}=79$, ze kterého Sádlo plynule přechází do temp pomalejších.

19 Nutno však říci, že se jedná o jedno z plynulejších provedení - nikdo z českých interpretů se předepsaném tempu $\text{♩}=100$ neblíží, nejrychlejší je Večtomov s tempem $\text{♩}=80$.

²⁰ viz Smolka, J. *Sádlo*, Praha : Supraphon 1983, str. 12.

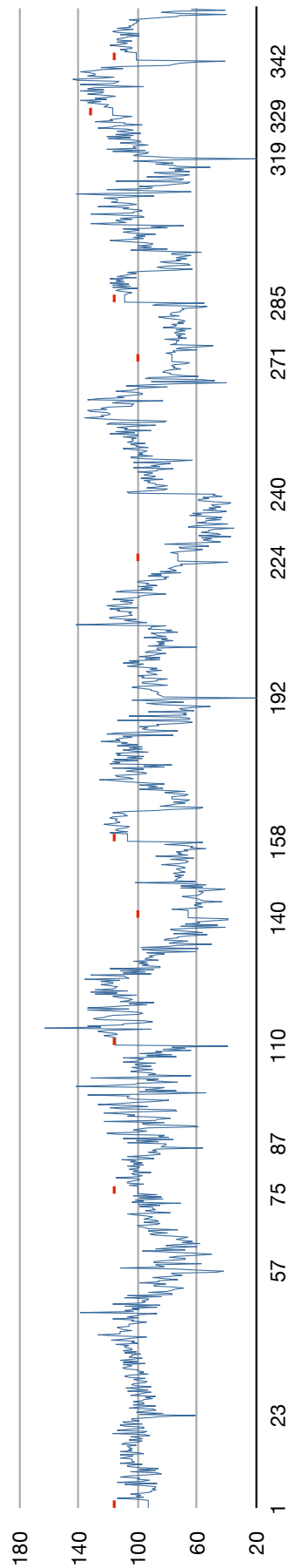
²¹ k tomuto místu vysvětluje: “Parafráze Dvořákovy vlastní písně (...) - ač by svou povahou široce vrženého a citově bohatého zpěvu sváděla k rytmicky uvolněnému pojetí - musí být hrána naprosto přesně vzhledem k dvaatřicetinám kolorujícího doprovodu orchestrálních primů. Na pódiu se v tomto místě potočím k houslistům a hraji přesně podle pohybu jejich smyčců.” viz Smolka, J. *Sádlo*, Praha : Supraphon 1983, str. 12.

²² Ač toto doporučení udává pouze pro nouzový případ koncertního provedení, pokud je nástroj rozladěný, viz Smolka, J. *Sádlo*, Praha : Supraphon 1983, str. 16.

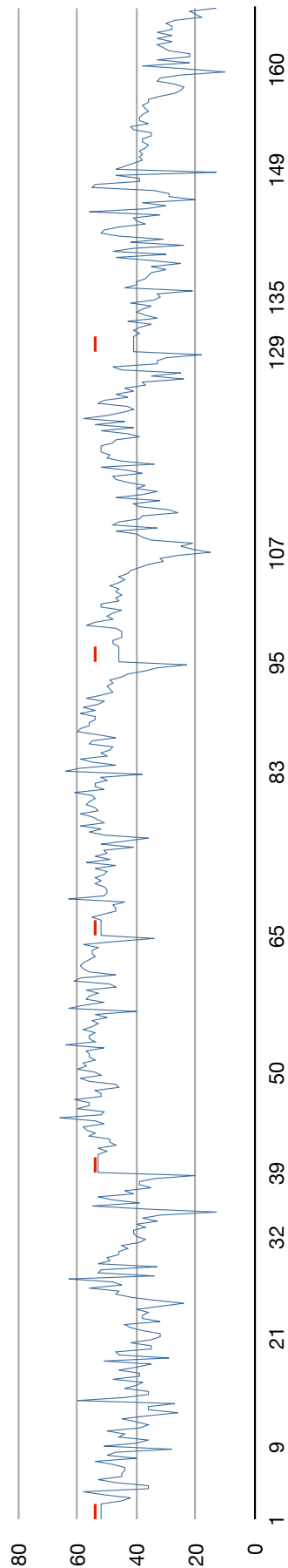
²³ viz Smolka, J. *Sádlo*, Praha : Supraphon 1983, str. 13

Daniel Veis, Libor Pešek (1979)

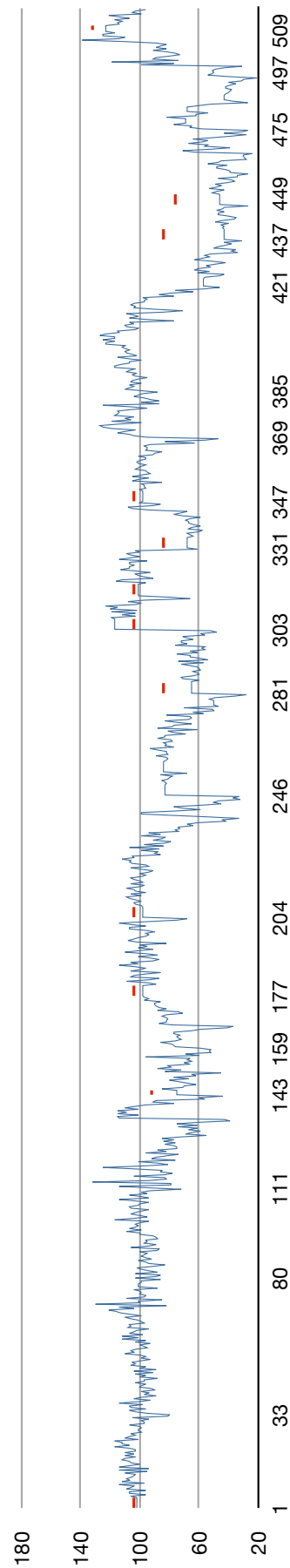
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Daniel Veis, Libor Pešek, SOČR (1979)

Zdroj poslechu: CD "Concertos by Dvořák" (Panton 1991)

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Veis, Pešek (1979)	16:20	12:16	13:50	42:26
Sádlo, Neumann (1976)	15:07	11:21	12:40	39:08
průměr českých nahrávek	15:35	11:50	13:15	40:45

Tab. 15: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Daniel Veis je po Josefu Chuchro a Miloši Sádlovi třetím českým violoncellistou, který zasedl před mikrofon s Dvořákovým koncertem. Jeho nahrávka z roku 1979 má ze všech českých nahrávek nejdelší *duratu* (42:26 minut), od nejrychlejší nahrávky (S. Večtomov) ji dělí více než čtyři minuty.

Mohutnost struktury naznačuje již orchestrální předehra, která začíná v tempu $\text{♩}=93$ oproti Dvořákovu $\text{♩}=116$. Na rozdíl od očekávaného tempového nárůstu tempo stagnuje a dochází dokonce k propadu. Při přímém srovnání s grafy předchozích nahrávek je toto výjimečné - všechny předchozí nahrávky (úplně nejlépe nahrávka Chuchro, Waldhans) v úvodu klenou pomyslný tempový oblouk k T23, ze kterého posléze klesají až k vedlejšímu tématu lesního rohu T57.

K přesnému dodržení tempa vůči skladatelově zápisu dochází v T110 (Tempo I. po úvodní violoncellové kadenci), největší slyšitelné tempové oddálení je při příchodu vedlejších témat (v expozici v T140 $\text{♩}=66$, v provedení T224 $\text{♩}=73$ a v repríze T271 $\text{♩}=77$, původní zápis Dvořáka ve všech třech případech je $\text{♩}=100$).

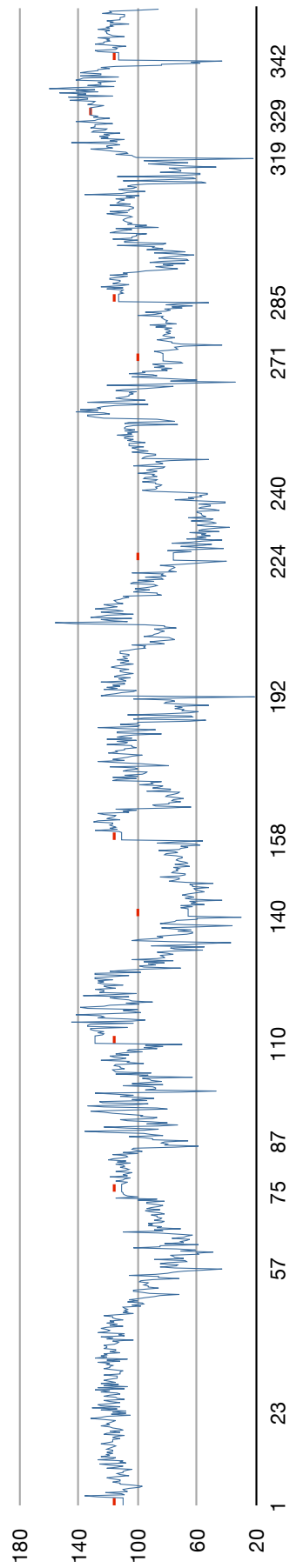
Zde se zdá být jedinou pojivou složkou krásná violoncellová kantiléna, zvuk sólového nástroje je zde dobře vykreslen. Totéž se bohužel nedá říci o zvuku orchestru, který je nestálý a především odhaluje velmi neprofesionálně provedené střihy.

Závěr finální věty postrádá stabilnější koncepci a je narušen mnohými tempovými i zvukovými střihy. Jedním z nich je například Andante T449 (Dvořák $\text{♩}=76$, Veis v tempu $\text{♩}=46$), které je plynulejší než předchozí *Meno mosso* T437 (Dvořák $\text{♩}=84$, Veis $\text{♩}=43$)²⁴.

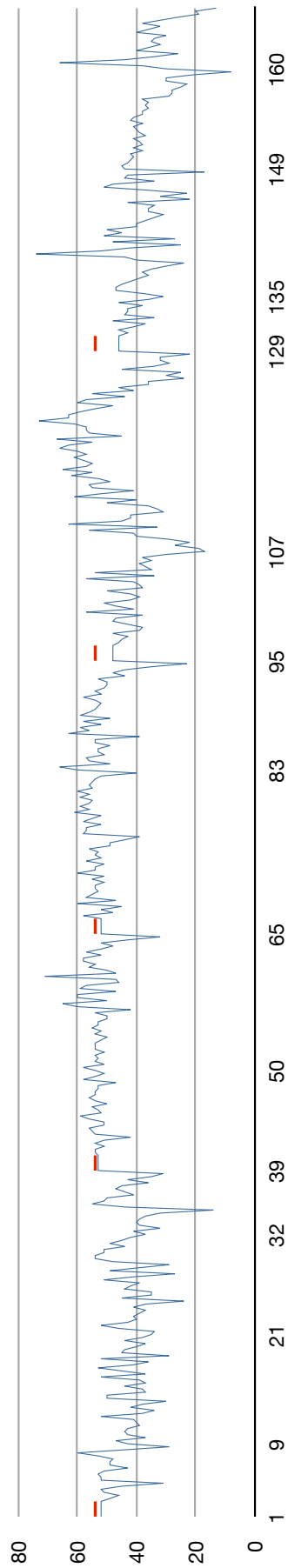
²⁴ Tuto tendenci má z českých nahrávek pouze nahrávka Michaely Fukačové z roku 1987.

Daniel Veis, Vladimír Válek (1986)

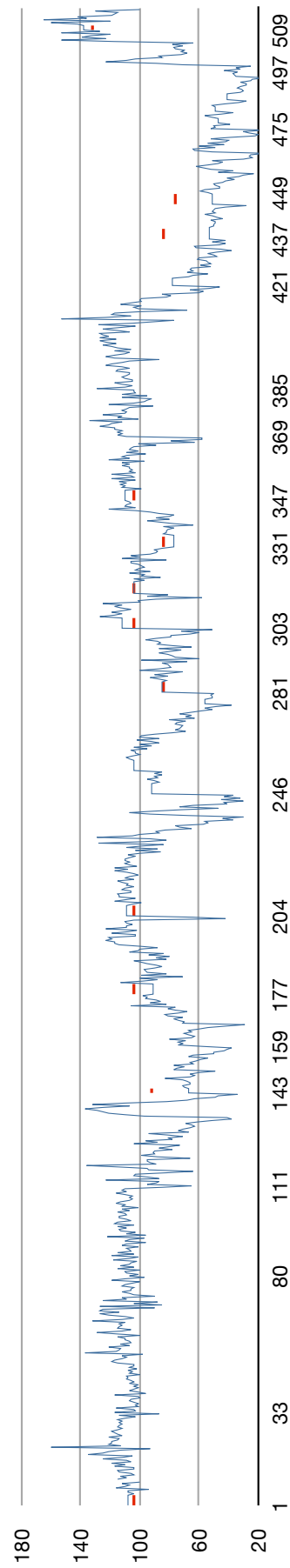
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Daniel Veis, Vladimír Válek, SOČR (1986)

Zdroj: CD "Dvořák, Saint-Saens" (Radioservis 2000)

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Veis, Válek (1986)	15:37	11:58	13:28	41:02
Veis, Pešek (1979)	16:20	12:16	13:50	42:26

Tab. 16: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Úplně opačné pojetí Dvořákova Koncertu h moll nabízí Veisova druhá nahrávka s totožným orchestrem pod vedením Vladimíra Válka z roku 1986. Při porovnání obou grafů lze vidět, že tempa jsou v mladší nahrávce plynulejší a jasnější.

V první větě se Veis s Válkem hned na několika místech blíží Dvořákovu tempovému zápisu - téměř přesně v T285 (zde je nalezen perfektní poměr mezi vhodným tempem pro violoncellovou techniku a pro klidné znění vedoucí melodie v dechových nástrojích) a úplně přesně v T329 a T342.

Velmi pozoruhodné je srovnání obou druhých vět, které od sebe dělí pouhých 18 vteřin. Ač mají tempový průběh téměř totožný, nahrávka z roku 1986 působí více plynule.

Bohužel ani této nahrávce se nevyhýbají technické chyby a např. rozdělení jednotlivých částí na CD je chybné - věty nezačínají od úplného začátku²⁵.

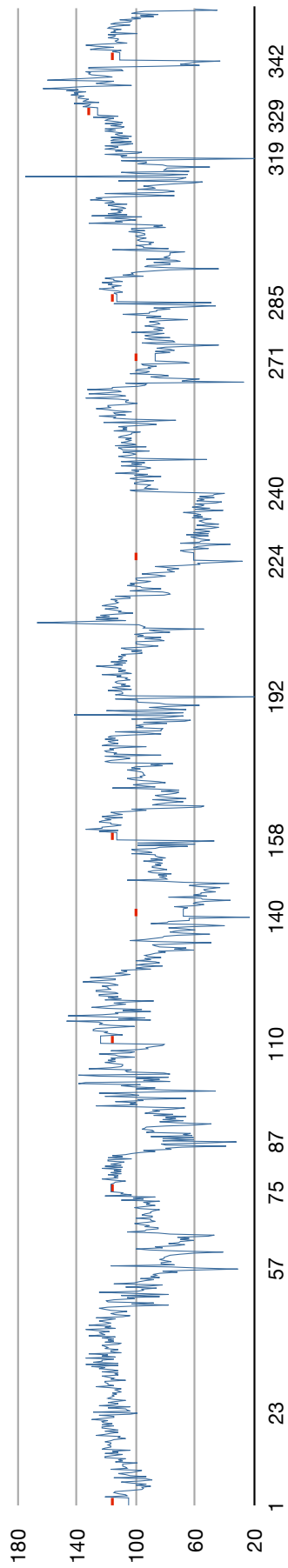
Třetí věta ukazuje perfektní Veisovu techniku, tentokrát v adekvátním rapsodickém doprovodu orchestru. První vnímatelné zastavení posluchač zaznamená až s příchodem T143 Poco meno mosso (zde zápis ♩=92, Veis hraje ♩=68).

V porovnání se starší nahrávkou interpretuje Veis též jinak takt T246 - volí rychlejší tempo, orchestr přichází v ještě plynulejší odpovědi.

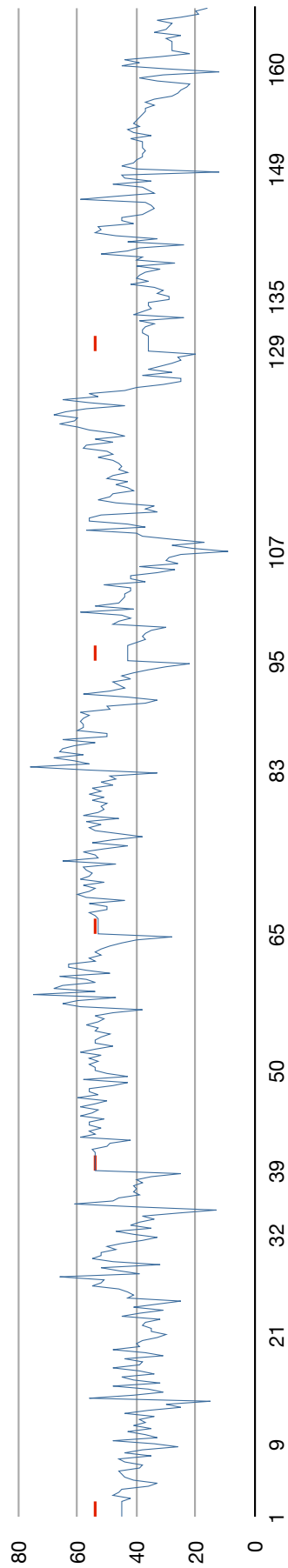
²⁵ Nahrávka byla zakoupena přímo v oficiálním obchodě vydavatele, ale je možné, že se i přesto může jednat o vadný kus.

Michaela Fukáčová, Jiří Bělohávek (1987)

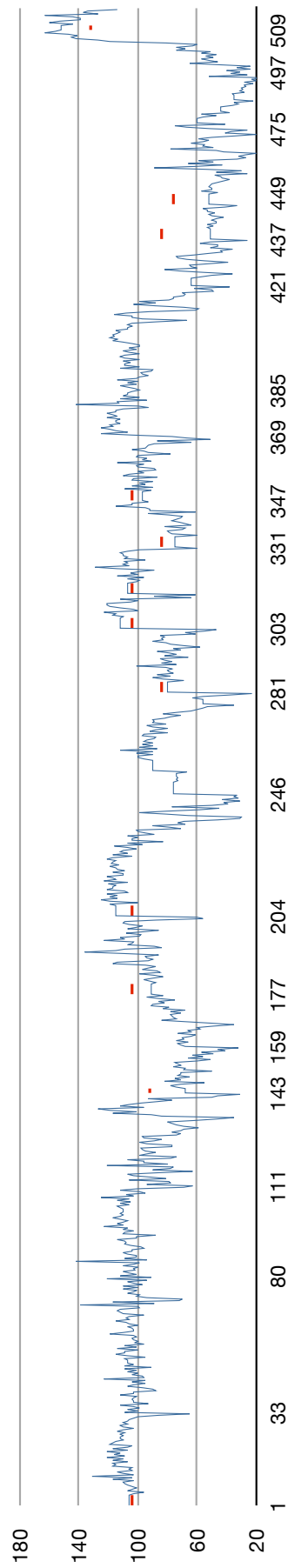
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Michaela Fukačová, Jiří Bělohlávek, FOK (1987)

Zdroj: CD "Antonín Dvořák: Concerto For Cello And Orchestra In B Minor, Op. 104" (Panton 1988).

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Fukačová, Bělohlávek (1987)	15:42	12:24	13:44	41:48
Večtomov, Zelenka (1973)	14:23	11:03	12:25	37:49

Tab. 17: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Nahrávka Michaely Fukačové a Jiřího Bělohlávka se Symfonickým orchestrem hl. m. Prahy FOK patří sice k těm nejpomalejším - trvá necelých 42 minut - avšak co do obsahu, žádná z těchto minut posluchače nenudí.

V první větě jsou uváděna extrémně rozvláčná vedlejší témata - T140 $\text{♩}=68$ a také T224 $\text{♩}=61$ (což je suverénně nejpomalejší interpretace tohoto tématu mezi českými nahrávkami). Toto je napraveno v repríze s třetím příchodem stejného tématu (T271, tempo $\text{♩}=87$). To navádí k myšlence, že se jedná o celkový záměr. První dvě uvedení tématu jsou zatěžkaná emocemi, radostné znění tématu v repríze pak dovoluje svižnější provedení.

Podobný tempový záměr naznačuje "tempová forma" druhé věty - tempo je úzce svázáno s dynamikou a charakterem. Ústředním tempem je počáteční Adagio ma non troppo interpretované $\text{♩}=45$ (Dvořák $\text{♩}=54$, resp. $\text{♩}=108$) a nízké dynamice *p*. Téměř přesné tempo se navrácí v T95 (Meno. Tempo I.) v dynamice *pp*. Ve vypjatých dynamických vrcholech T39 a T65 s "osudovým motivem" v dynamice *ff* je tempo plynulejší ($\text{♩}=54$). V repríze poté v nejnižší dynamice *ppp* je tempo nejkldnější, i v rámci všech srovnávaných nahrávek ($\text{♩}=36$).

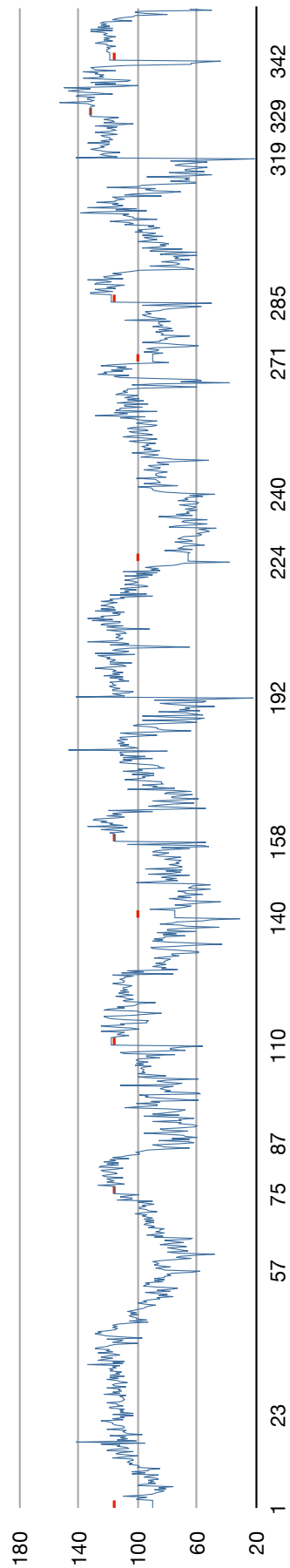
Třetí věta nejlépe odhaluje snoubení elegantní techniky a živelné hudebnosti sólistky. Například příchod T143 Poco meno mosso (Dvořák $\text{♩}=92$, Fukačová 68) je velmi líbezný.

Řešení T246 (in tempo) je totožné jako u Večtomova, Fukačová nastupuje v pomalejším tempu $\text{♩}=76$ (nejpomalejší ze všech, Večtomov hrál $\text{♩}=77$), odpověď orchestru *tutti* v T254 zazní v tempu $\text{♩}=90$.

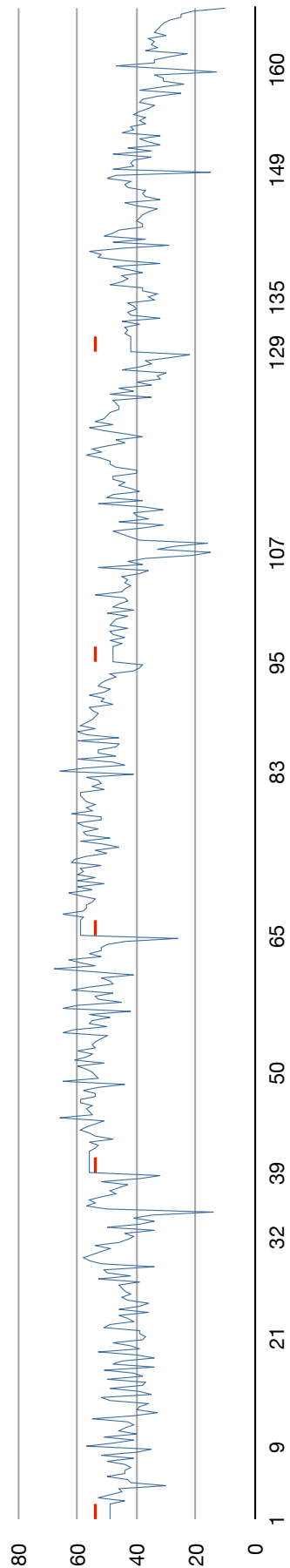
Tempový průběh *cody* je promyšlený, klesání z tempového vrcholu T385 je postupné.

Jiří Hanousek, Dennis Burkh (1994)

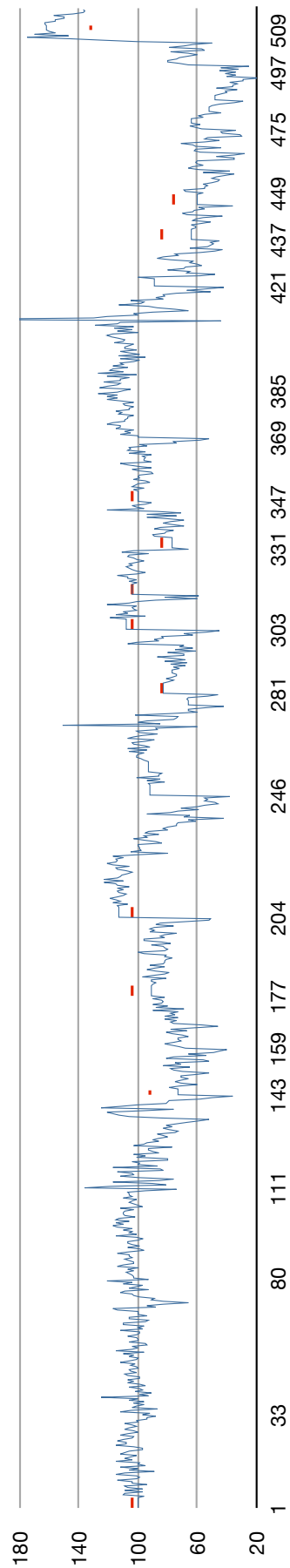
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Jiří Hanousek, Dennis Burkh, Janáčkova filh. Ostrava (1994)

Zdroj poslechu: CD "A. Dvořák: Koncert pro violoncello h moll, Klid, Rondo g moll" (Rosa Classic 1995).

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Sádlo, Neumann (1976)	15:07	11:21	12:40	39:08
Hanousek, Burkh (1994)	15:35	11:33	12:49	40:04

Tab. 18: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Velkou předností nahrávky Hanouska a Burkha je celková detailně promyšlená koncepce tří vět. V první větě je tempový oblouk od úvodu až do příchodu vedlejšího tématu lesního rohu skvěle vystavěný (viz související graf). V orchestrálním vrcholu v T75 Tempo I. ♩ = 116 je tempo interpretováno s ohromnou přesností. Též další tempa jsou interpretována přesně dle zápisu, vyjma znění obou vedlejších témat T140 (Dvořák ♩ = 100, Hanousek ♩ = 75) a T224 (Dvořák ♩ = 100, Hanousek ♩ = 66). V repríze T271 je tempo téměř přesné (Dvořák ♩ = 100, Hanousek ♩ = 90).

Za zmínku stojí dobře promyšlený tempový spoj mezi T224 a T266. Hanousek také jako jediný interpret vykládá závěrečnou notu v T191 a T318 jako zdvihovou osminu následujícího tempa²⁶.

Ve druhé větě se projevuje nejlépe síla celé nahrávky - výborně nastavený balanc mezi sólistou a orchestrem. Stejně tak po zvukové stránce patří nahrávka k těm nejzdařilejším, snad jedinou výtkou může být slabá zvuková intenzita sólového nástroje. Tempově věta působí velmi vyrovnaně, až jednoduše a prostě. To je dobře vidět v přiloženém grafu - celkový průběh je tvořen jedním velkým obloukem.

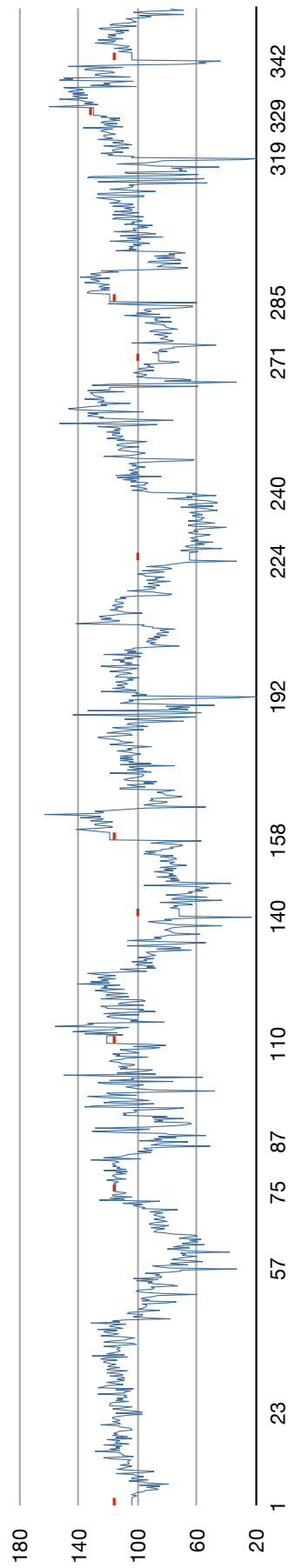
Též třetí věta má velmi vyrovnaný průběh. Až do kadencovitě rozvolněného vstupu T111 se tempo drží okolo předepsaného ♩ = 104. Mírně nevyrovnaně poté působí vstup T204, který vyčnívá z okolního tempového průběhu - Dvořákův zápis je "in tempo", Hanousek hraje ♩ = 113. Podobnou tendenci lze však nalézt například i v nahrávce Miloše Sádla.

Přechody temp v závěrečné *codě* jsou velmi plynulé.

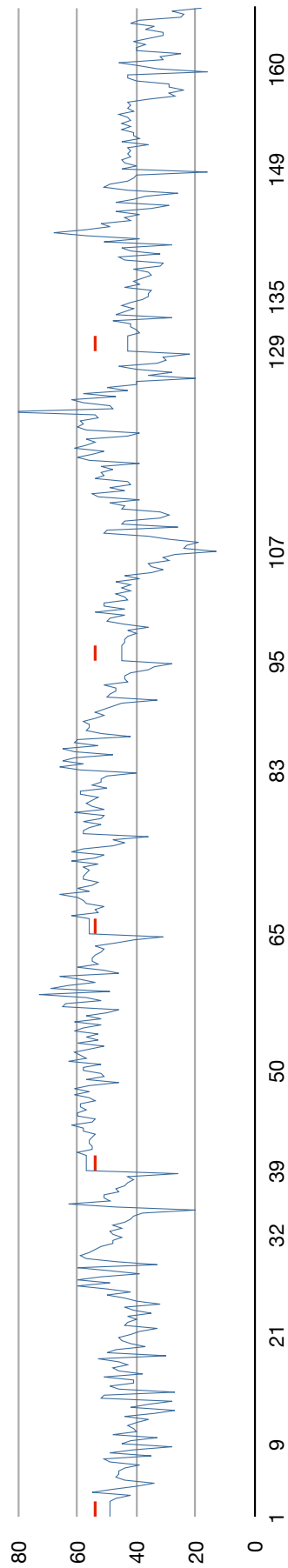
²⁶ Tato interpretace se dá považovat za autentickou pouze z části - respektuje absenci *fermaty* nad zdvihovou notou, dle zápisu však má patřit ještě do průběhu předchozího *molto rit.* (resp. *rit.*).

Miroslav Petráš, Tomáš Koutník (1994)

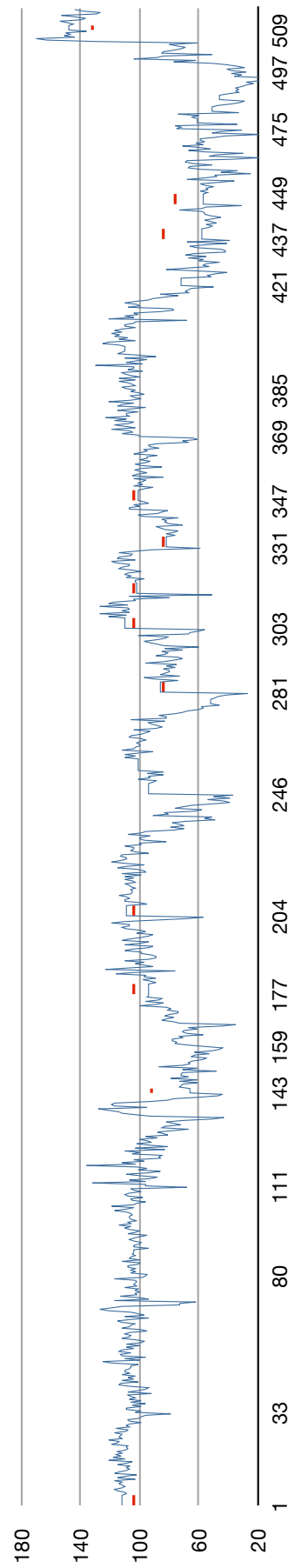
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Miroslav Petráš, Tomáš Koutník, FOK (1994)

Zdroj poslechu: CD "Dvořák, Respighi, Saint-Saëns" (Panton 1994)

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Petráš, Koutník (1994)	15:21	11:33	13:10	40:04
nejpomalejší česká nahrávka	16:20	12:24	13:50	42:26
nejrychlejší česká nahrávka	14:23	11:03	12:00	37:49

Tab. 19: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Nahrávka Petráše a Koutníka z roku 1994 je svým trváním okolo čtyřiceti minut pomyslným průsečíkem mezi nejrychlejší a nejpomalejší českou nahrávkou.

V první větě jsou dodržena s velkou přesností tempa v T75 (Tempo I. ♩=116, Petráš ♩=115) a v T329 (Piú mosso ♩=132, Petráš ♩=130). Tempa vedlejších témat odpovídají jejich dobře vykresleným charakterům: "klidné" T140 ♩=72, "váhavější" T224 ♩=65 a "rozhodné" T271 ♩=86.

V kontrastu s tím je vedoucí melodie v dechových nástrojích s doprovodem violoncella v taktech T158-165 a T285-292 hrána poměrně svižně. Dvořákův zápis je ♩=116, Petráš interpretuje T158 a T285 shodně ♩=119. To je spolu se Sašou Večtomovem a dalším Večtomovovým studentem, Janem Páleníčkem, nejrychlejší provedení tohoto místa.

Druhá věta má přirozené poměry mezi jednotlivými tempy. Mírně nevyrovnaně působí tempový vztah mezi vstupy orchestru *tutti* v T39 a T65 a následným průběhem²⁷.

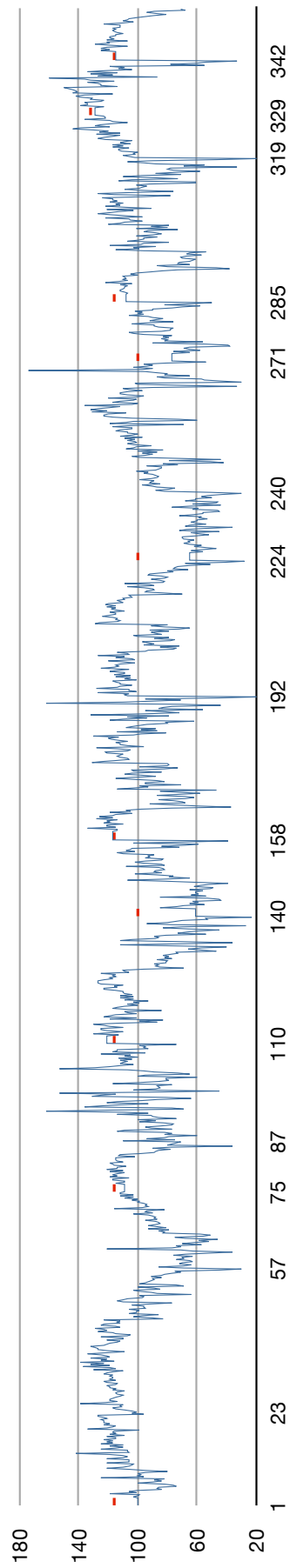
Třetí věta začíná v rychlém tempu ♩=112, což je opět ve shodě s Večtomovem (♩=113). Rozdílné od Večtomovova pojetí je však T204 (Večtomov ♩=121, Petráš ♩=109) a především T303 (Dvořákův zápis Tempo I. ♩=104, Večtomov ♩=95, Petráš ♩=110).

Petráš na několika místech upravuje violoncellový part, a to většinou z praktických důvodů dosažení lepší zvukovosti (T283 přidaný předraz před n3, T318 přidaná oktáva na n10).

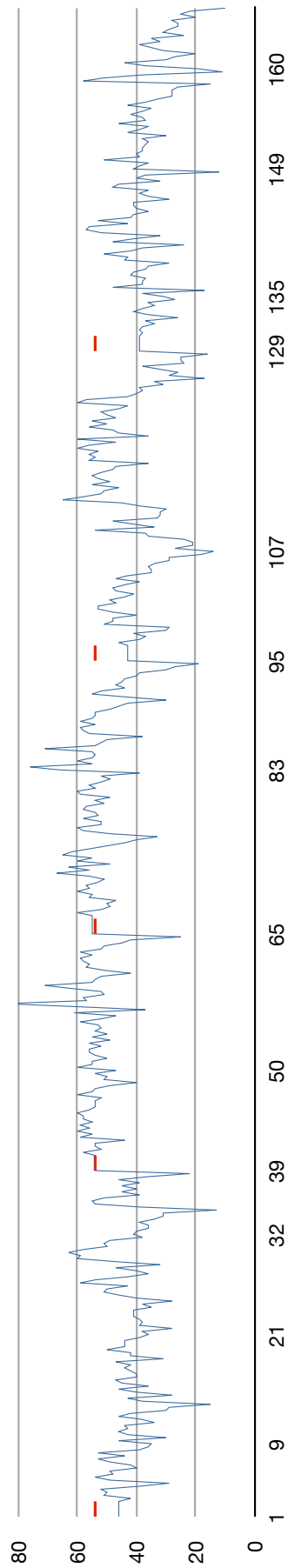
²⁷ Může to být dané slyšitelným stříhem mezi takty T68 a T69, který sólové violoncello ošidil o podstatnou část první noty.

Jiří Barta, Jiří Bělohlávek (2004)

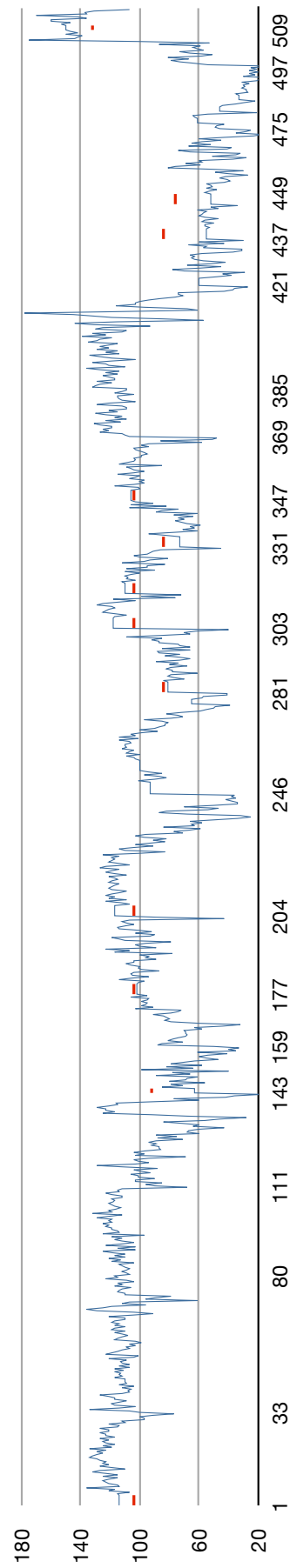
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Jiří Bárta, Jiří Bělohlávek, Česká filharmonie (2004)

Zdroj poslechu: CD "Dvořák: Piano and Cello Concertos" (Supraphon 2004).

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Bárta, Bělohlávek (2004)	16:06	12:22	13:56	42:21
Veis, Pešek (1979)	16:20	12:16	13:50	42:26
Fukačová, Bělohlávek (1987)	15:42	12:24	13:44	41:48

Tab. 20: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Nahrávka Jiřího Barty a Jiřího Bělohlávka z roku 2004 se duratou blíží provedení Daniela Veise a Libora Peška z roku 1979. Srovnání grafů obou nahrávek odhaluje, že důvody výsledné rozlehlejší formy u obou nahrávek jsou odlišné. V první větě jsou vedlejší témata v Bártově nahrávce extrémně pomalá. Téma v taktu T140 (in tempo $\text{♩}=100$) dosahuje tempa $\text{♩}=61$, což je s velkým odstupem nejpomalejší interpretace tohoto místa. V provedení T224 je tempo $\text{♩}=65$ a v repríze T271 $\text{♩}=77$ (opět spolu s nahrávkou Veise z roku 1979 nejpomalejší znění).

S výše uvedenými údaji by bylo logické usuzovat, že Bártova nahrávka první věty bude delší než Veisova. Výsledné časy (Bárta 16:06 min., Veis 16:20 min.) však výrazně ovlivňuje rozdílný přístup orchestru. Průměrné tempo všech nástupů sólového violoncella je téměř shodné (Bárta 96.8, Veis 94.8), u nástupů orchestru odlišné (Bárta 108, Veis 98). Zjednodušeně se dá říci, že v Bártově nahrávce plynulejšímu tempu první věty napomáhá dirigent Bělohlávek a v nahrávce Veise je to dirigent Pešek, který celou formu zhutňuje.

	Dvořák	Veis (1979)	Bárta
T 110	116	115	121
T 140	100	66	61
T 158	116	107	117
T 224	100	73	65
T 271	100	77	77
T 285	116	109	108
T 329	132	117	129
průměr:	111	94.8	96.8

Tab. 21: Tempové průměry nahrávek v místech vstupu sólového violoncella. Levý sloupec uvádí čísla taktů.

	Dvořák	Veis (1979)	Bárta
T 1	116	93	100
T 75	116	100	109
T 342	116	101	115
průměr:	116	98	108

Tab. 22: Tempové průměry nahrávek v místech vstupu orchestru. Levý sloupec uvádí čísla taktů.

V tempovém srovnání nahrávky Jiřího Barty a Jiřího Bělohlávka s nahrávkou Michaely Fukačové a stejným dirigentem lze najít mnohé podobnosti. Není náhodou, že obě druhé věty mají téměř shodné trvání - Bělohlávek v obou nahrávkách volí v úvodu totožné tempo $\text{♩}=45^{28}$.

Odlišný je průběh třetí věty. Bártova nahrávka začíná v tempu $\text{♩}=114$, což je nejrychlejší úvod ze všech nahrávek. Přesto trvá třetí věta v Bártově podání nejdéle ze všech - téměř 14 minut. V přímém srovnání s nahrávkou Hanouska je to zásadní rozdíl - Hanouskova třetí věta začíná $\text{♩}=100$, výsledná durata je necelých 13 minut.

Všechny vztahy úvodního tempa třetí věty a jejího celkového času:

	Chuchro A	Večtomov	Chuchro B	Sádlo	Veis A	Veis B	Fukačová	Hanousek	Petráš	Bárta	Páleníček	Jamník
A	110	113	110	109	102	108	106	100	112	114	100	106
B	12:00	12:25	12:49	12:40	13:50	13:28	13:44	12:49	13:10	13:56	12:51	13:14

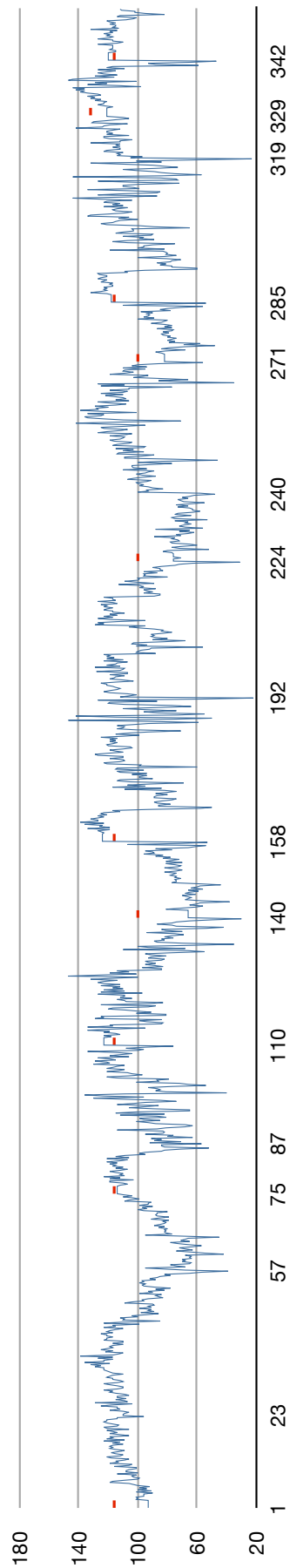
Tab. 23: Poměry mezi tempem v úvodu třetí věty (A) a její celkovou duratou (B).

Závěrečná *coda* třetí věty je rozlehlá - jedná se o očividný záměr Barty, který do *cody* vstupuje výrazným zvolněním, které spíše odpovídá *molto ritardando* než předepsanému *poco ritardando*. Jedná se o filosofii přístupu k dopsanému Dvořákovu závěru - je možné na něj posluchače připravit, nebo ho do retrospektivního děje přenést, aniž by si toho všiml. Bárta volí první možnost, která vyzdvihuje důležitost celé plochy, avšak snižuje pozornost u závěrečných taktů.

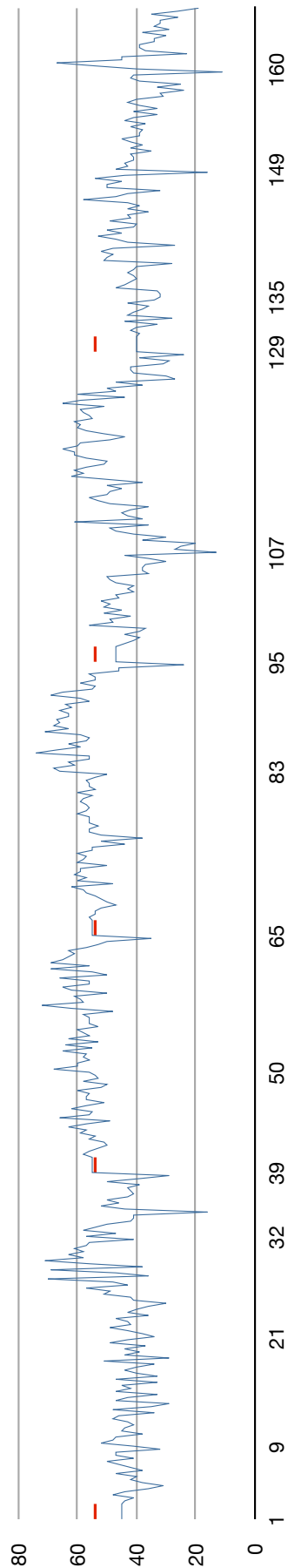
²⁸ Jiří Bělohlávek a Václav Neumann jsou jediní čeští dirigenti, kteří Dvořákův Koncert h moll nahráli dvakrát. Je zajímavé sledovat, že Bělohlávkovo dvojí provedení v rozmezí 17 let má více podobností, než-li Neumannovy nahrávky ze sousedících let 1975 a 1976.

Jan Páleníček, Stanislav Vavřínek (2004)

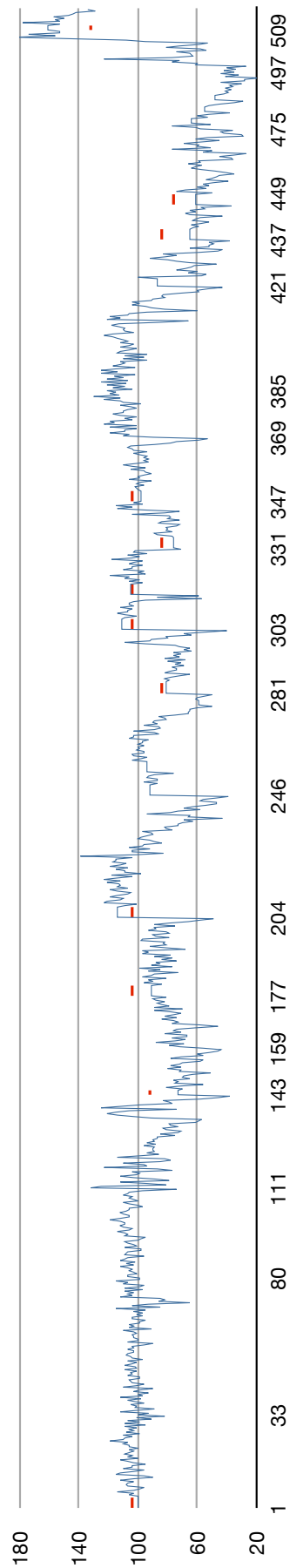
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Jan Páleníček, Stanislav Vavřínek, Mor. filh. Olomouc (2004)

Zdroj poslechu: Digitální album “Dvořák: Cello Concerto, Silent Woods, Rondo in G Minor” (Cube Bohemia 2004).

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Páleníček, Vavřínek (2004)	15:13	11:12	12:51	39:14
Večtomov, Zelenka (1973)	14:23	11:03	12:25	37:49
Sádlo, Neumann (1976)	15:07	11:21	12:40	39:08

Tab. 24: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Nahrávka Jana Páleníčka a Stanislava Vavřína spadá do kategorie rychlejších nahrávek. Páleníček studoval u Saši Večtomova i Miloše Sádla, nabízí se tedy srovnání s těmito nahrávkami. Dá se obecně říci, že vliv Večtomova lze sledovat v tvorbě tónové (užití expresivních glissand, přehmatové výměny poloh), vliv Sádla ve stavbě formy. Na větší tempovou spřízněnost se Sádlem též poukazuje celkový čas provedení koncertu, který je téměř shodný.

O vstupu violoncellové kadence a následném průběhu se zmiňuje Sádlo ve svých vzpomínkách: “Základní interpretační problém začíná už ve vstupních taktách violoncellového sóla v první větě. Skladatel tam napsal na místo tempově výrazového předpisu slova “Quasi improvisando” (...). Jsem přesvědčen, že zmíněný pokyn se tká jen prvních osmi taktů.”²⁹

Výše popsané místo interpretuje Páleníček volněji, avšak s postupnou gradací do T75, kde dosahuje téměř přesného tempa (Dvořák ♩=116, Páleníček ♩=114).

Mnohem větší spřízněnost lze najít v závěru třetí věty. Sádlo se o něm zmiňuje: “Hudbu od návratu hlavního tématu (takt 381) chápu jako *stretto*. Tempo by mělo být živější, chybí mi tu předpis animato; pomalé hraní by znamenalo retardaci spádu k závěru.”³⁰

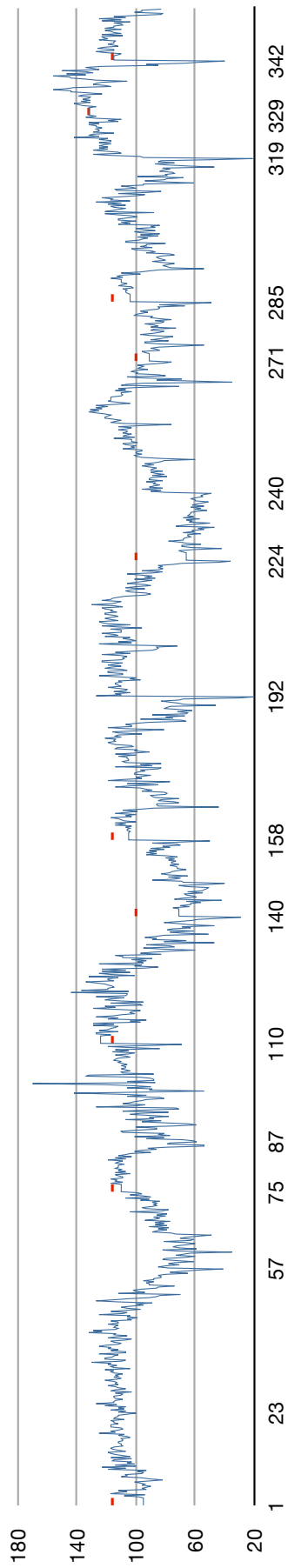
V tomto místě koresponduje nahrávka Páleníčka se Sádlovou nahrávkou téměř stoprocentně, jak lze vidět i v grafu. Od tohoto místa do úplného doznění třetí věty dělí Páleníčka 4:30 minut, Sádla 4:17 minut.

²⁹ viz Smolka, J. *Sádlo*, Praha : Supraphon 1983 str. 11

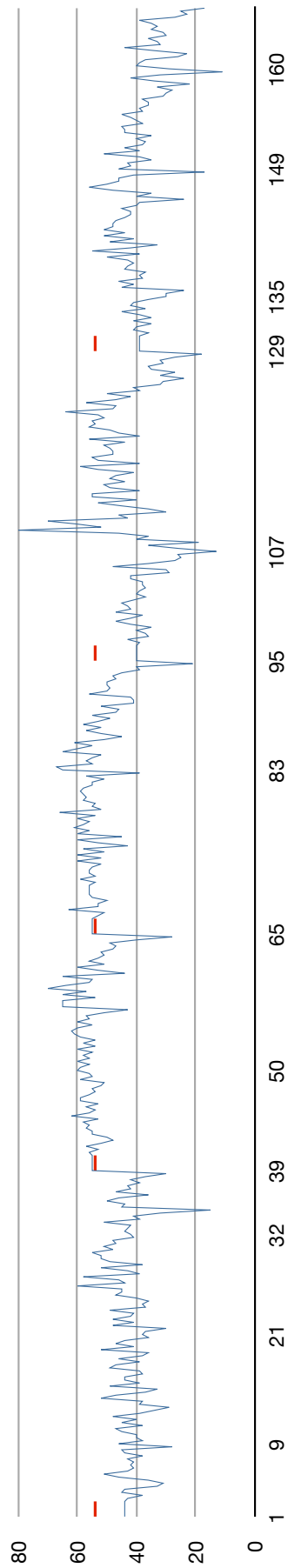
³⁰ viz Smolka, J. *Sádlo*, Praha : Supraphon 1983 str. 13

Tomáš Jarník, Tomáš Netopil (2010)

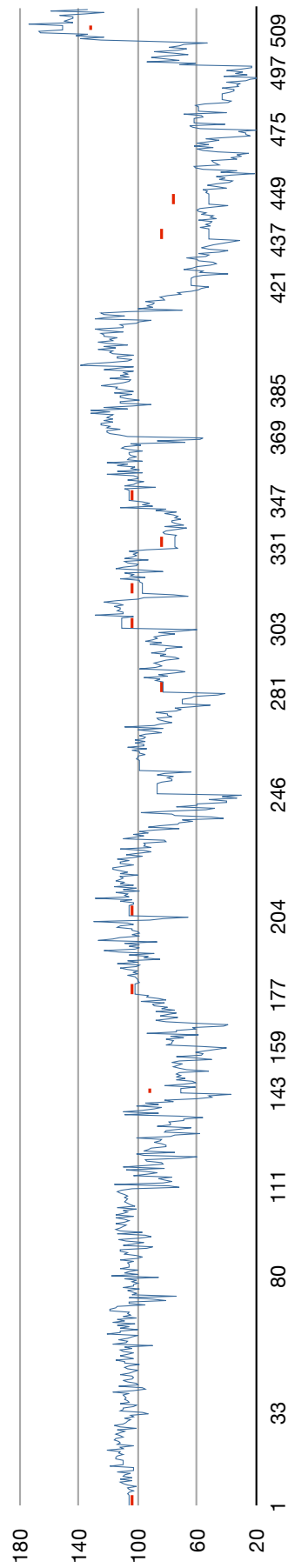
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato



Tomáš Jamník, Tomáš Netopil, SOČR (2010)

Zdroj poslechu: CD "Dvořák Complete Cello Works" (Supraphon 2010)

Sólista, dirigent (rok)	I.	II.	III.	celkem
Jamník, Netopil (2010)	15:30	11:48	13:14	40:30
Chuchro, Waldhans (1964)	14:40	11:20	12:00	38:00

Tab. 25: Srovnání vybraných nahrávek (časy uvedeny v minutách).

Nejmladší ze všech českých nahrávek je z roku 2010 v podání Tomáše Jamníka a Tomáše Netopila. Jelikož autor nahrávky je autor této práce, je vhodné zmínit přístup, se kterým byla nahrávka realizována.

Základem pro nastudování nové interpretace bylo kritické vydání Dvořákova koncertu podle skladatelova rukopisu z roku 1955³¹. Pro účel konzultace a kontroly bylo provedeno srovnání s vydání Breitkopf & Härtel, které obsahuje několik změn menšího charakteru (vždy dle aktuální preference některé z verzí dostupných pramenů). S ohledem na zmíněná vydání byly provedeny drobné retuše v partech orchestru v oblasti dynamiky a artikulace.

V průběhu roku 2010 proběhly schůzky sólisty a dirigenta za účelem vytvoření společné koncepce díla. Před samotným nahráváním byla vyžádána samostatná zkouška s orchestrem, která sloužila k usazení koncepce a jejího doladění.

Základním přístupem k realizaci nahrávky byla kombinace tradičního a nového náhledu. Do kategorie tradice lze řadit např. pomalejší interpretaci T246-253 (Jamník ♩=87) a rychlejší nástup orchestru od T254 a dále (Jamník ♩=99)³². Do kategorie nové interpretace se dá zařadit pomalejší hra taktů T158 (Dvořák ♩=116, Jamník ♩=105) a T285 (Dvořák ♩=116, Jamník ♩=104) z důvodu lepší propojenosti s návazným hudebním materiálem.

³¹ Dvořák, A.: *Violoncellový koncert op. 104 - partitura - Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*, Praha : KLHU 1955

³² Otázkou však je, kde se taková tradice vzala. Z dostupných nahrávek má stejnou tendenci Večtomovova (T246 ♩=77, T254 ♩=109) a Sádlova (T246 ♩=88, T254 ♩=100). Obě Chuchrovy nahrávky jsou v těchto místech tempově vyrovnané.

Závěr

Jedním z hlavních cílů této práce bylo pomocí analýzy zmapovat dostupné verze Dvořákova Koncertu A dur, což se autorovi podařilo splnit. Stejně tak v druhé části své práce docílil toho, že rozšířil a prohloubil znalosti o dosavadní interpretaci Koncertu h moll v podání českých violoncellistů.

Počítačový program, který byl vyvinut speciálně pro účel této práce, je prvním svého druhu. Díky čtení tempového grafu zároveň s přehráním zvukového nosiče umožňuje rychlou orientaci v různých interpretacích jedné skladby. Čtenář, resp. posluchač, má možnost přímého srovnání těchto interpretací a snadno dokáže pojmenovat jejich rysy.

Jako vedlejší produkt důkladné analýzy tempových průběhů českých nahrávek Koncertu h moll vzniklo nepřeborné množství dat, se kterými je možné dále pracovat a jejichž možnosti zpracování jsou neomezené.

Díky srovnání všech verzí Dvořákova Koncertu A dur bylo dokázáno, že jednotlivé verze se navzájem ovlivňují. Důsledkem absence verze Dvořákova koncertu A dur, která by jako jediná byla obecně přijímána, existuje v dnešní době šest zvukových nosičů s šesti různými zněními skladby. Na jednu stranu je to stav pozitivní - můžeme sledovat, jakými myšlenkami Dvořák oslovil jednotlivé interprety. Na stranu druhou je to stav nešťastný - interpretovi je vložena do ruky pomyslná zbraň, jelikož je velmi snadné nechat se zmámit jednotlivými krásami Dvořákových tvůrčích plodů a přitom ztratit z dohledu celek.

Způsob, kterým přistoupil Günter Raphael k úpravám Dvořákova autografu, nedovoluje označovat jeho výsledné dílo jako Dvořákovu skladbu. V tomto ohledu lze Raphaelovo dílo označit jako mystifikaci. Razantní odmítnutí takového pojmenování se však nesmí zaměnit za odmítnutí Raphaelova díla jako takového.

Při bližším seznámení s životopisem Ize Güntera Raphaela pochopit jako talentovaného a schopného skladatele a editora, který se úpravy Dvořákova Koncertu A dur zhostil dle tehdejších tradic a uvažování.

Pouze pozitivním stylem, bez emocí a s pomocí objektivní analýzy, lze zajistit, aby Raphaelovo a Dvořákovo dílo nebylo v budoucnu zaměňováno.

Seznam literatury

Beveridge, D. kapitola "The Remarkable Year of 1865" z připravované monografie o Dvořákovi

Biographie. [online]. [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: http://www.guenter-raphael.de/seiten/biographie_fs.html

Burghauser J., Špelda A. *Akustické základy orchestrace*, Praha : Panton 1967

Burghauser, J. *Orchestrace Dvořákových Slovanských tanců*, Praha : SNKLHU 1959

Burghauser, J. *Slavní čeští dirigenti*, Praha : Státní hudební vydavatelství 1963

Černý, M. K. *Antonín Dvořák II. Symphonie Fac. Phil. Musicologica II.*, 1995, str. 35-50

Cividini, I. *Die Solokonzerte von Antonín Dvořák*, Tutzing : Schneider 2007

Hermann, Matthias, *Erkundungen zu Günter Raphael - Mensch und Komponist*, Altenburg : Kamprad 2010

Hořínska, S. *Barva zvuku a její úloha ve výstavbě hudební skladby*, Praha : Triga 2008

Janeček, K. *Tektonika nauka o stavbě skladeb*, Praha : Supraphon 1968

Kompositionsstil. [online]. [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: http://www.guenter-raphael.de/seiten_engl/kompositionsstil_fs.html

Kozák, J., aj. *Českoslovenští koncertní umělci a komorní soubory*, Praha : Státní hudební vydavatelství 1964

Měrka, I. *Violoncello - dějiny, literatura, osobnosti*, Ostrava : Montanex 1995

Rychlík J., Burghauser J. *Moderní instrumentace*, Praha : Panton 1968

Schinköth, T. *Musik - das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat*, Neumünster : Bockel Verlag 2010

Smaczny, J. *Dvořák cello concerto*, Cambridge : Cambridge University Press 1999

Smolka, J. *Sádlo*, Praha : Supraphon 1983

Šourek, O. *Dvořákovy skladby orchestrální*, Praha : Hudební matice Umělecké besedy 1944

Šourek, O. Rozbory Hudební matice č. 9, *Ant. Dvořák Symfonie B-dur Op. 4 [z pozůstalosti]*, Praha : HMUBP 1922

Šourek, O. *Život a dílo Antonína Dvořáka I.*, Praha : KLHU 1954
Urie, B. *Čeští violoncellisté*, Praha : Práce 1946

Werkverzeichnis. [online]. [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: http://www.guenter-raphael.de/seiten_engl/bearbeitungen_fs.html

Hudební materiály:

Dvořák, A.: *Koncert pro violoncello A dur - violoncello a klavír - Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*, Praha : Editio Supraphon 1975

Dvořák, A.: *Konzert für Violoncello und Orchester h-moll op. 104 herausgegeben von Klaus Döge* - Studienpartitur, Wiesbaden : Breitkopf & Härtel 2001

Dvořák, A.: *Violoncellový koncert A dur - partitura (Jarmil Burghauser) - Realizace a orchestrace podle kritického vydání*, Praha : Editio Supraphon 1977

Dvořák, A.: *Violoncellový koncert op. 104 - partitura - Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*, Praha : KLHU 1955

Raphael, G.: *Konzert in A dur für Violoncell und Orchester / Anton Dvořák ; Neugestaltung und Klavierauszug von Günter Raphael*, Leipzig : Breitkopf & Härtel 1929

Raphael, G.: *Konzert in A dur für Violoncell und Orchester / Anton Dvořák ; Partitur neugestaltet und instrumentiert von Günter Raphael*, Leipzig : Breitkopf & Härtel 1929

(Notové ukázky byly použity z výše uvedených hudebních materiálů.)

Seznam příloh

<i>Příloha č. 1 - Přehled Raphaelových zásahů do originálu</i>	<i>I</i>
<i>Příloha č. 2 - Chyby v tištěném vydání partitury 1977</i>	<i>IV</i>
<i>Příloha č. 3 - Souhrn změn ve verzi Tomáše Jamníka</i>	<i>V</i>
<i>Příloha č. 4 - Relevantní tempové změny v koncertu h moll</i>	<i>VIII</i>

Příloha č. 1 - Přehled Raphaelových zásahů do originálu

Raph. - rozmezí taktů v Raphaelově díle; Dvoř. - rozmezí taktů čerpaného původního materiálu; R, D - počet taktů.

1. Andante. Allegro ma non troppo

Raph.	Dvoř.	R	D	odlišnosti
1-17	1-16	17	16	přidán T16; není uvedeno <i>rit.</i> v T17
18-49	99-128	32	30	Raphael: Allegro ma non troppo Dvořák: Allegro assai; přidány takty T48-49
50-61	137-148	12	12	
62-79	163-178	18	16	přidány takty T62-63
80-83		4		
84-86	190-193	3	3	
87-93	247-253	7	7	
94-102		9		
103-111	271-280	9	8	přidán T103, ubrány původní takty T273+T277
112-115		4		
116-127	291-302	12	12	
128-145	305-324	18	20	T315-316 spojeno do T137; T307-308 do T130
146-148		3		
149-162	230-245	14	14	T149-152 vcl v jiné poloze, škrtnuty T242 a T244
163-170	283-290	8	8	
171-174		4		
175-184	291-300	10	10	
185-225		41		
226-249	373-398	24	24	změněný harmonický průběh
250-252		3		
253-261	419-425	9	7	použita částečnou augmentaci
262-281	427-429	20	3	cadenza
282-302	431-448	21	18	dokomponované takty T300-302

Raph.	Dvoř.	R	D	odlišnosti
303-322	198-217	20	20	
323-330		8		
331-340	548-557	10	10	
341-344		4		
345-353	576-587	9	10	ubrány takty T580-581, T584+585 shluknuty do T351
354-365	507-522	14	14	změněný harmonický průběh; škrty v T519 a T521
368-375	560-567	8	8	silně pozměněn cellový part
376-379		4		
380-395	650-663	16	14	přidáno T394+395
396-405	697-703	10	8	
		405	292	

2. Andante cantabile

Raph.	Dvoř.	R	D
1-6	1-6	6	6
7-18	10-21	12	12
19-22		4	
23-30	27-34	8	8
31-44		14	
45-48	43-46	4	4
49-65		17	
66-83	67-84	18	18
84-87		4	
88-92	27-31	5	5
93-105		13	13
		105	66

3. Rondo. Allegro risoluto

Raph.	Dvoř.	R	D	odlišnosti
1-7	1-8	8	7	ubrán 1 takt
8-30		23		
31-42	73-84	12	12	
43-88		46		
89-106		18		
107-129	233-255	23	23	
130-133		4		
134-141	535-542	8	8	
142-145		4		
146-167	283-304	22	22	
168-177		10		
178-185	369-376	8	8	
186-192	271-276	6	5	přidán takt
193-205		13		
206-235	391-418	30	30	upraveno podobně jako úvod
236-247	443-464	12	12	
248-281		34		
282-319		38		jiná tónina
320-323	563-566	4	4	jiná tónina
324-333		10		
334-345	197-208	12	12	
346-349		4		
350-359	611-620	10	10	
360-376		17		
		376	153	

Příloha č. 2 - Chyby v tištěném vydání partitury 1977

Soupis očividných chyb, které autor práce našel v tištěném vydání. Tyto nápravy chyb mohou být využity při novém dotisku materiálů.

Andante - Allegro assai - Allegro ma non troppo

T20	číslo taktu zapsáno o takt dříve v T19
T122	Vn I chybně "d", má být "fis"
T398	v případě využití Vide 399-400 je n2 nerozvedena
T550	chybí označení čísla taktu

Andante cantabile

T29	Vcl tutti, změna partu oproti autogafu
T34	Fag I n3
T102	Vcl solo v zápisu <i>ossia</i> špatně uvedený klíč

Rondo. Allegro risoluto

T550	označen chybně na T548
------	------------------------

sjednotit zápis [vi-de] - pouze někde je uvedeno číslo následujícího taktu

Příloha č. 3 - Souhrn změn ve verzi Tomáše Jamníka

Velká část editačních poznámek odkazuje na koncertní verzi partitury Miloše Sádla (dále "MiSa"). Další změny byly provedeny po konzultaci se skladatelem Jiřím Gemrotem (dále "Gemrot").

Andante - Allegro assai - Allegro ma non troppo

T1	Vn I+II úprava artikulace (MiSa)
T2	Cl I+II, Fag I+II není cresc.
T3	Vn I+II úprava artikulace (MiSa)
T4-T6	smyčce - navržené smyky
T7-T8	Cor I znaménko zeslabení (MiSa)
T9-T12	smyčce - navržené smyky
T10	Cl I+II, Fag I+II změna "p" na "mp" (MiSa); Cor I+II není "-"
T12	Vle dopsáno zeslabení
T16	smyčce - navržené smyky; smyčce dopsané zeslabení
T107+T108	změna orchestrace (MiSa)
T115	Cor I+II, Vle, Vlc úprava artikulace
T119-T127	změna orchestrace, místo Trba I hraje Cor I
T122	Vn I "d" opraveno na "fis"
T131+T132	Vn I o oktávu níž (MiSa)
T135+T136	doplněn Cl I+II (MiSa)
T137	doplněn Timp (MiSa); Cb připomenutí "pizz"
T152	doplněn Cor I+II (MiSa)
T155+T156	doplněn Vlc (MiSa)
T156	part Vn II hrají Vn I (MiSa)
T159+T160	doplněn Vlc (MiSa)
T160	part Vn II hrají Vn I (MiSa)
T161-T164	doplněn Cb (MiSa)
T165-T167	doplněny smyčce (MiSa)
T169-179	změna orchestrace (MiSa)
T180-T181	změna orchestrace (Gemrot)
T182-T185	změna orchestrace (Gemrot)
T197+198	Vcl solo dopsána dynamika
T214	Vn I, Vle n1 se škrta
T225	Vn II, Vle doplněno
T233-T236	Vn I navržený smyk
T254	Vn změna noty; Ossia: Cor I ano; Vlc solo, Vn II, Vle ne
T254-T259	změna partu Vcl, Cb (MiSa)
T259	Ossia: Cor I nehraje n2+n3
T260	Ossia: Cor I nehraje n1
T278	Cor I nehraje n2

T299	Ob I, Fag I nehraje n1
T300-T333	Ossia: Fl, Vcl solo ano
T304	Ossia: Vcl solo hraje T350
T394	doplněn Cl I
T400+T401	doplněn Cb
T401-404	Vn I doplněny flageolety (MiSa)
T409-T412	změna orchestrace (Gemrot)
T413+T414	změna orchestrace (MiSa)
T423+T424	dechy změna dynamiky
T425	smyčce změna dynamiky na "ppp", "bez acc"
T431-T437	Trbe doplněno (MiSa)
T435	Fl doplněno (MiSa)
T441	Cor I+II, Vle, Vlc úprava artikulace
T453 +T454	smyčce změna artikulace
T457 +T458	smyčce změna artikulace
T469	Ossia: Fl I+II, Ob I, Vlc solo, Vle ne
T502	Vn II, Vle doplněno
T519	Vn I opravena dynamika
T521	Fl I opravena dynamika
T533	Ossia: Trbe, Vlc solo ano
T577-580	Ossia: Ob I, Fag I, Vlc solo ano
T581	Fl I, Fl II, Cl I ne
T628	Ossia: Trba, Vlc solo ne
T629-T632	změna orchestrace (Gemrot)
T634	Ossia: Cor I+II, Trba I, Timp, Vlc solo, Vn I+II, Vle ne
T642+T644	Vlc, Cb změna dynamiky
T668-T671	hraje pouze Cl I, Cl II ne
T672-T678	změna orchestrace (MiSa)
T682-T689	změna orchestrace, dynamiky (Gemrot)
T690+T691	změna orchestrace (MiSa)
T670	korektura návaznosti na předchozí změnu orchestrace

Andante cantabile

T11+T12	Fl I změna partu (MiSa)
T16+T17	Cb změna artikulace (MiSa)
T16-T17	Ossia: Cl I ano, Fag I, Vlc solo ne (Gemrot)
T20	Ossia: Ob I, Cl I ano, Fag I, Vlc solo ne
T26+T27	Fl I změna partu (MiSa)
T29-T31	Fl I, Ob I změna partu (MiSa)
T29	Vlc změna partu (MiSa)
T34	Fag I změna partu (MiSa)
T35	Vlc změna artikulace
T38-T39	Fag I změna partu

T40	smyčce “senza sordini”, Vlc “poco a poco senza sord.” (MiSa)
T52+T53	úprava všechny party (MiSa) krom partu Vle
T53	úprava dynamiky u všech partů
T72-T75	úprava orchestrace (Gemrot)
T80	Ossia: Fl I ano, zbylé hlasy ne; Vlc úprava partu “pizz”
T80-84	smyčce změna orchestrace, artikulace (Gemrot)
T101+T102	Ob I doplněno (MiSa)
T102-T103	Ossia: všechny party ano
T105	Fl I+II doplněno (MiSa)
T107-T111	úprava partů Vlc, Vle
T110+T111	Fl I+II úprava partu (MiSa)
T112	Fl I+II, Cl úprava partu

Rondo. Allegro risoluto

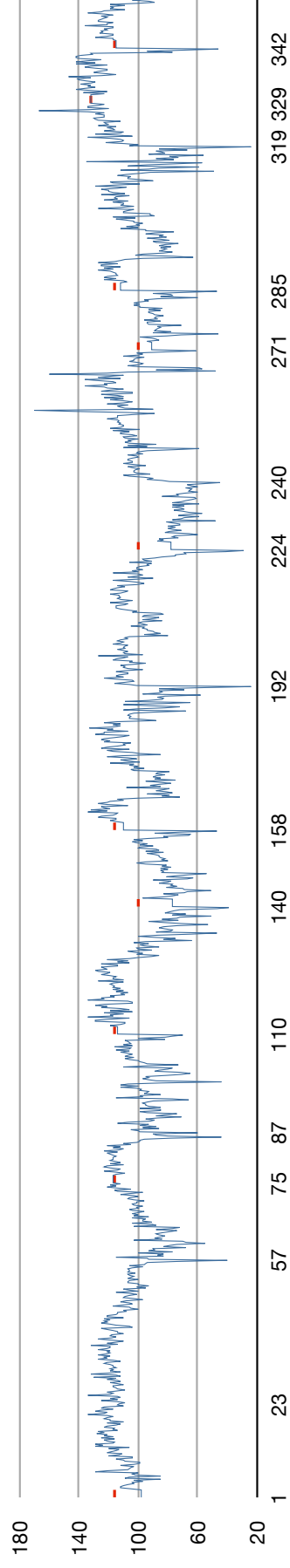
T66	Ossia: všechny party ne
T76	Ossia: ne
T89	Viol I+II, Vle návrh smyku
T129-T132	nová orchestrace (Gemrot)
T135	Ossia: všechny ano
T137	Ossia: všechny ne
T139	Ossia: Fl I+II, Cl I+II ano, avšak transponováno
T201-T204	změna orchestrace (MiSa)
T205	korektura návaznosti
T229	všechny party “rit.”
T229-T232	Timp úprava partu
T233-T241	Cb úprava partu (Gemrot)
T241	Cb “pizz”
T345	Cb úprava partu
T345	Ossia: všechny party ano
T356	Cor I+II, Trbe I+II úprava partu (MiSa)
T378	Fl I úprava partu
T451	Ossia: všechny nástroje ano
T509	změna orchestrace (Gemrot)
T516+T517	změna orchestrace (Gemrot)
T516+T517	změna orchestrace (Gemrot)
T625	Cb úprava partu (Gemrot)
T647	všechny party “calando”
T654	Vn II úprava artikulace
T658+T661	Fl II znaménko zeslabení
T679-683	změna orchestrace (MiSa)
T684	Ossia: všechny hlasy ano
T710-T711	Vn I+II, Vle úprava partu (MiSa)
T712- T715	Vlc úprava artikulace (MiSa)

Příloha č. 4 - Relevantní tempové změny v koncertu h moll

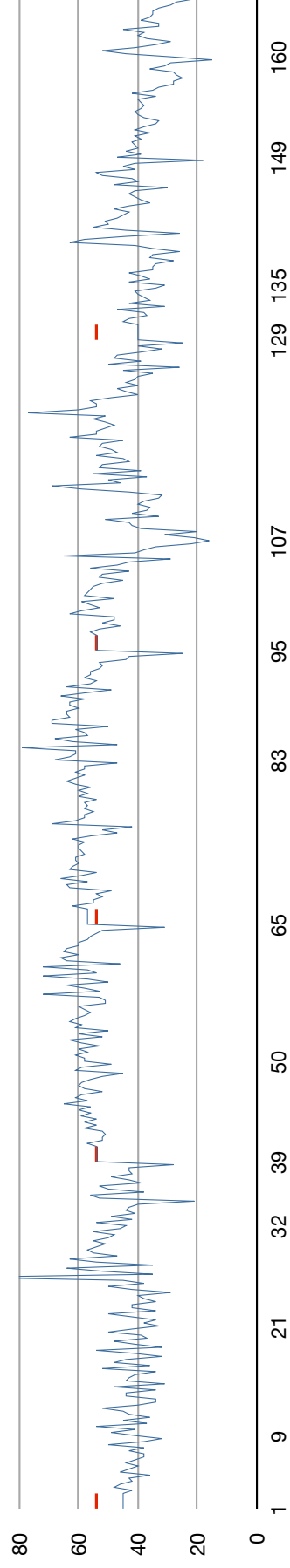
	I.		124 poco a poco rit.
1	Allegro (♩=116)		129 Tempo I
(23	Grandioso)	(158	tranquillo)
56	ritard.	159	ritard.
57	Un poco sostenuto in tempo	160	a tempo
75	Tempo I	(164	morendo)
(87	Quasi improvvisando)		
110	Tempo I		III.
138	ritard.	1	Allegro moderato ♩ = 104
140	in tempo (♩=100)	135	string.
154	animato	140	molto rit.
157	ritard.	143	Poco meno mosso ♩ = 92
158	Tempo I	157	ritard.
191	molto ritard.	159	in tempo
(192	Grandioso)	166	ritard.
222	poco ritard.	167	in tempo
224	Molto sostenuto in tempo ♩=100	172	poco a poco accel.
240	animato	177	Tempo I (104)
271	♩ = 100	204	in tempo
281	animato	242	molto ritard.
284	molto rit.	246	in tempo
285	In Tempo	273	ritard. poco a poco
318	ritard.	277	Andante
(319	In tempo Grandioso)	279	rit.
(323	molto appassionato)	281	Moderato ♩ = 84
329	Piu mosso ♩ = 132	297	string.
341	molto ritard.	301	ritard. molto
342	Tempo I grandioso	303	Tempo I
		315	in tempo 104
		331	Meno mosso 84
		345	string.
		347	a tempo 104
		363	string.
		367	molto ritard.
		(369	in tempo)
		418	poco ritard.
		421	in tempo
		437	Meno mosso 84
		444	poco a poco ritard.
		449	Andante ♩ = 76
		492	rit.
		493	rit.
		(494	morendo)
		497	Andante maestoso
		506	molto accelerando
		509	Allegro vivo ♩ = 132
	II.		
1	Adagio ma non troppo ♩ = 108		
29	poco accel.		
32	Tempo I.		
38	rit.		
39	Tempo I.		
57	Un poco animato		
63	poco a poco ritard.		
65	Meno. Tempo I.		
83	Un poco piu animato		
(87	molto appassionato)		
94	rit.		
95	Meno. Tempo I.		
(107	quasi Cadenza)		
120	poco a poco string.		

Josef Chuchro, Jiří Waldhans (1964)

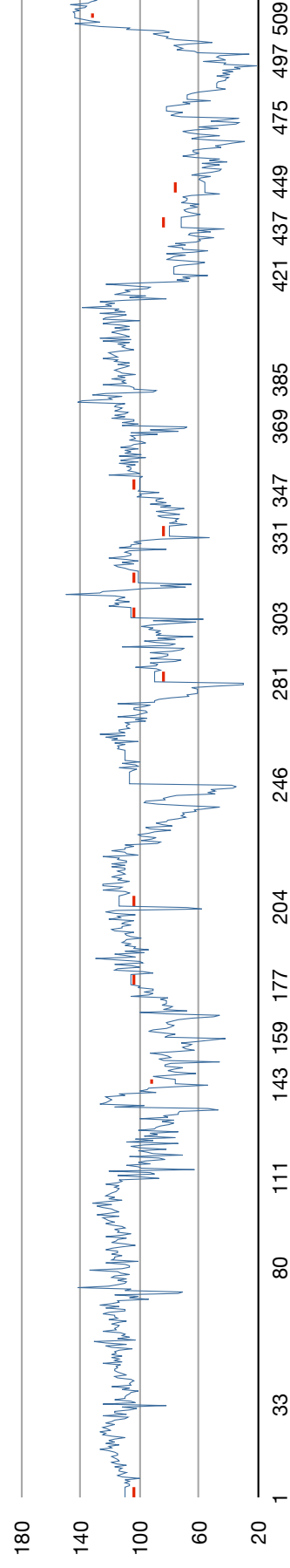
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

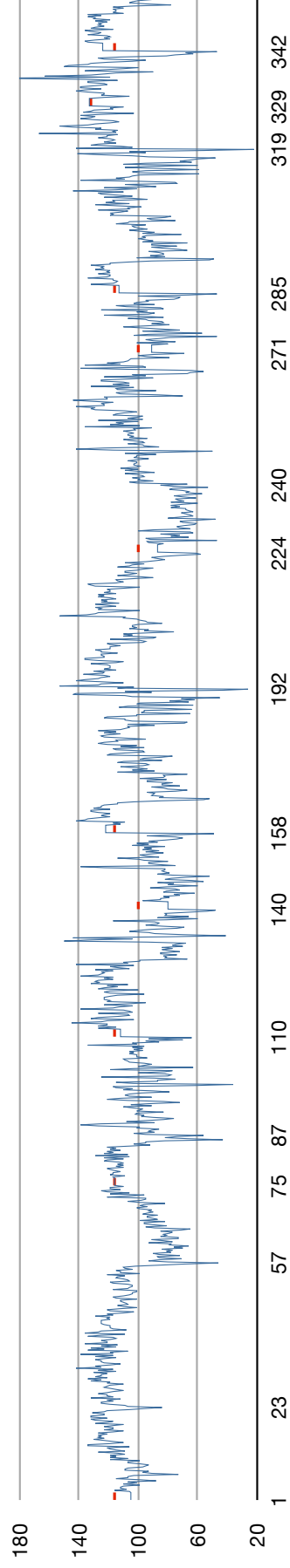


3. Finale. Allegro moderato

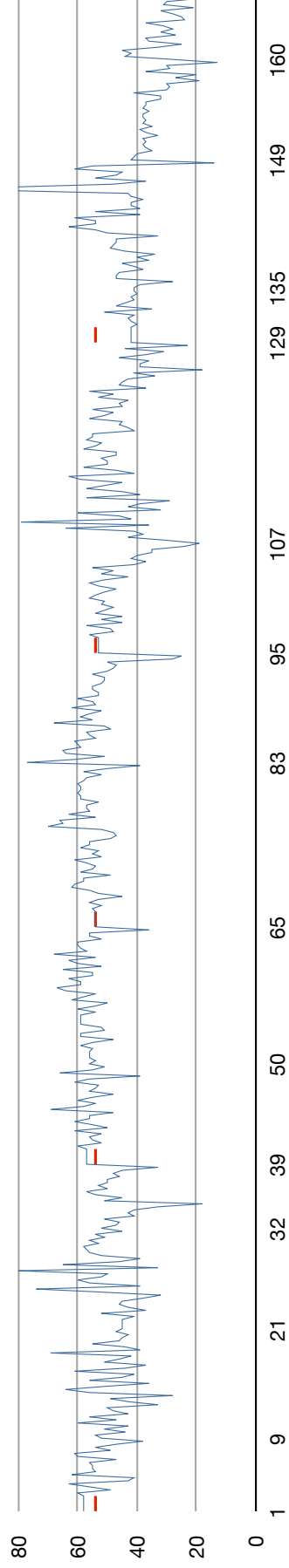


Saša Večtomov, Miloš Zelenka (1973)

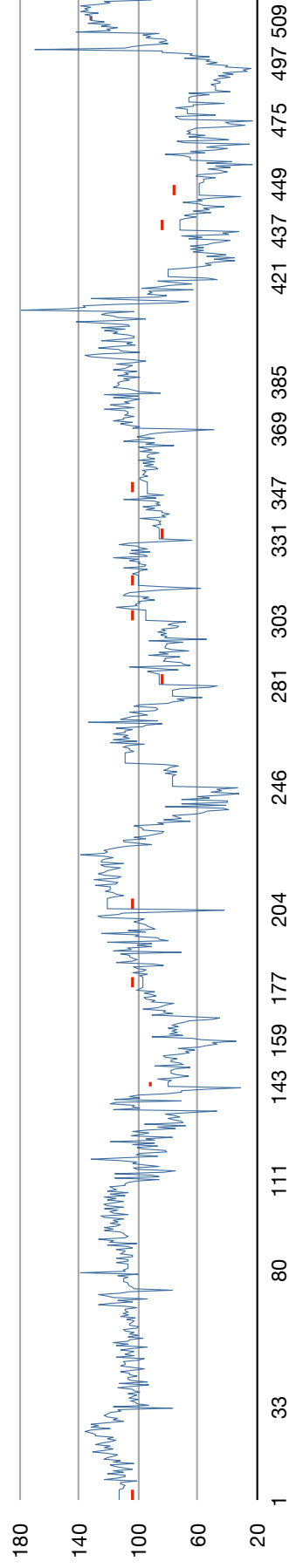
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

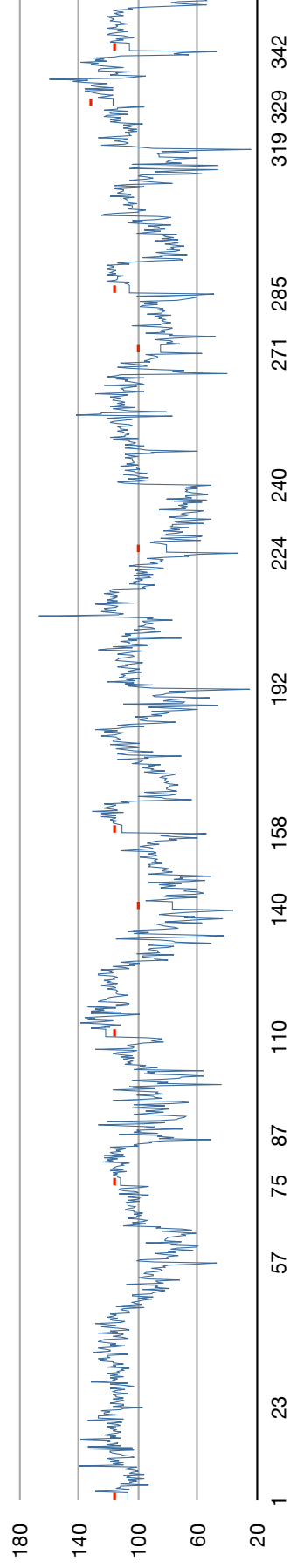


3. Finale. Allegro moderato

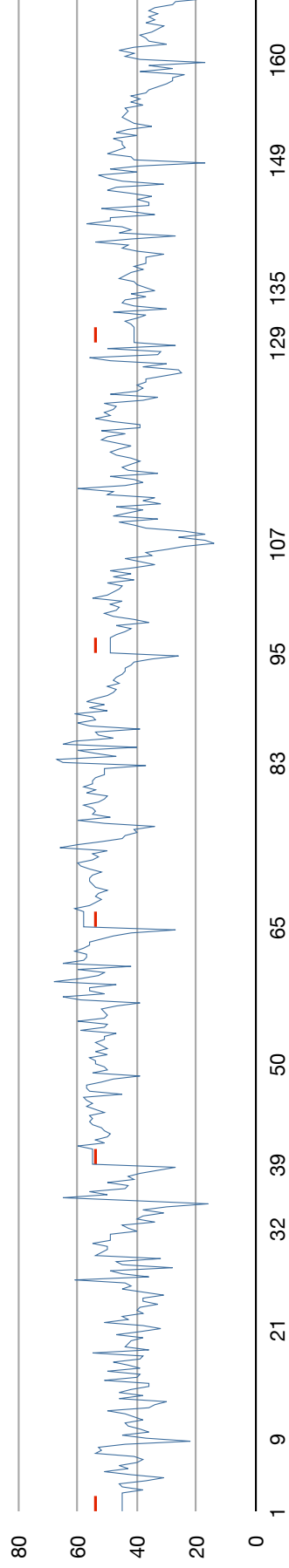


Josef Chuchro, Václav Neumann (1975)

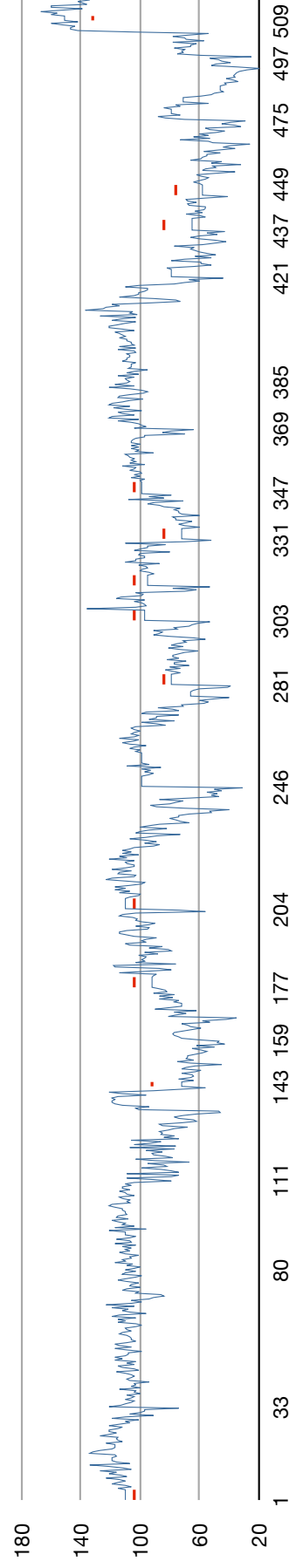
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

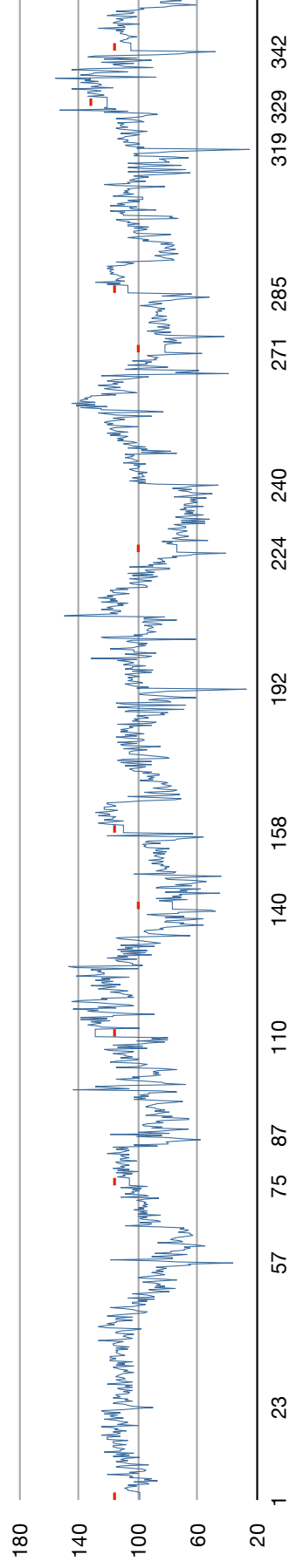


3. Finale. Allegro moderato

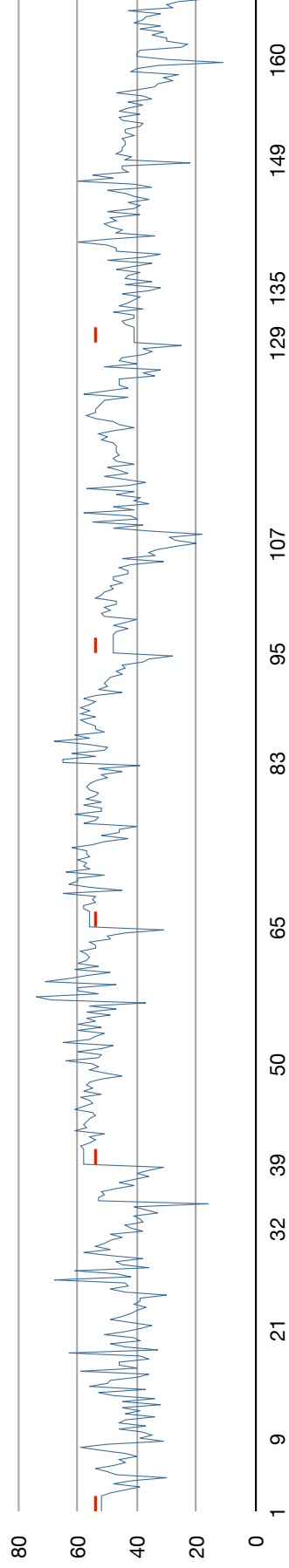


Miloš Sádlo, Václav Neumann (1976)

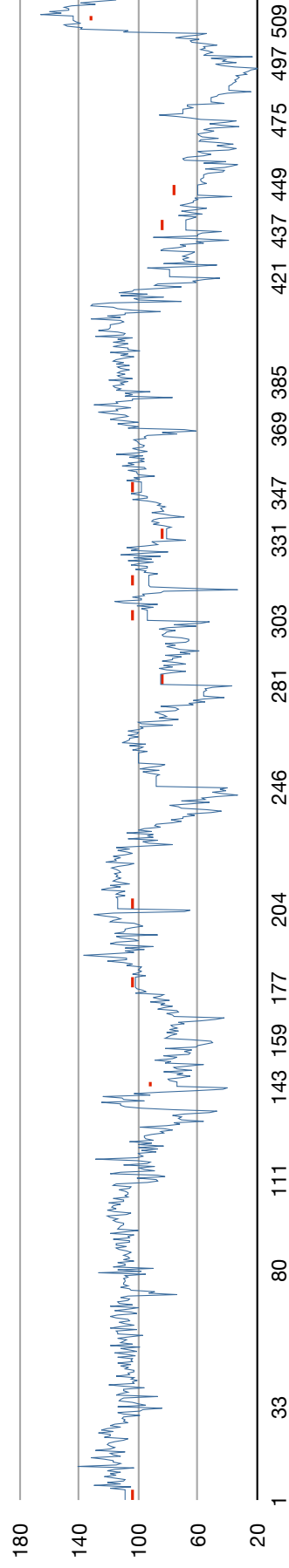
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

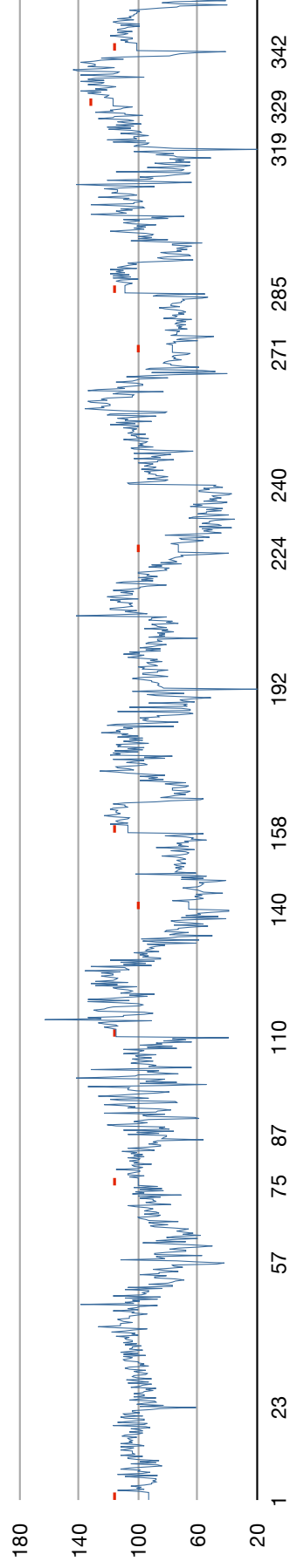


3. Finale. Allegro moderato

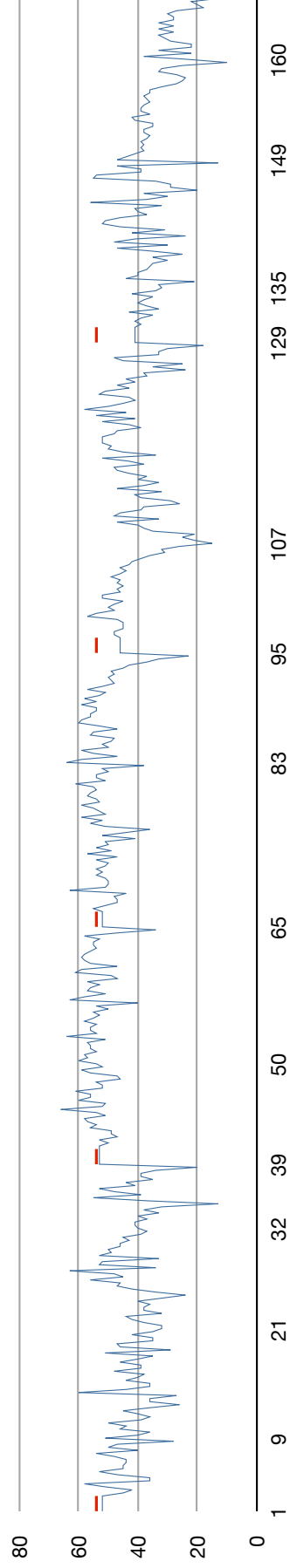


Daniel Veis, Libor Pešek (1979)

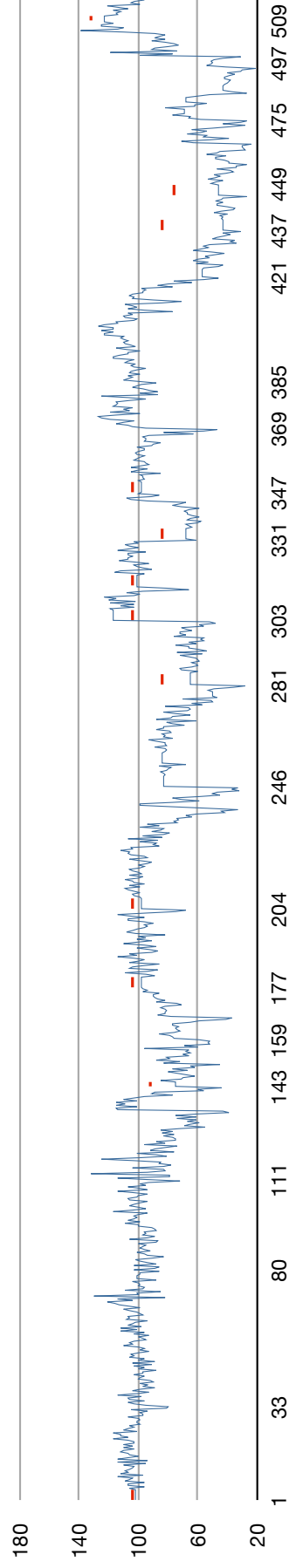
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

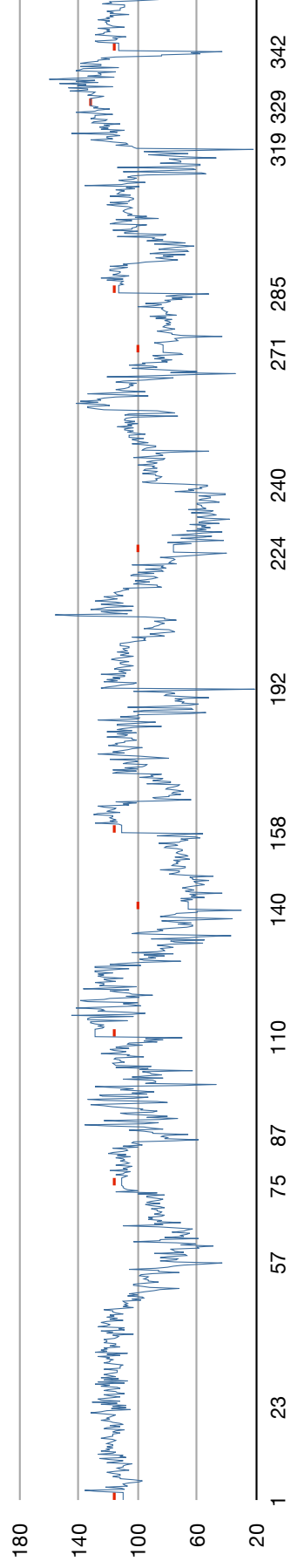


3. Finale. Allegro moderato

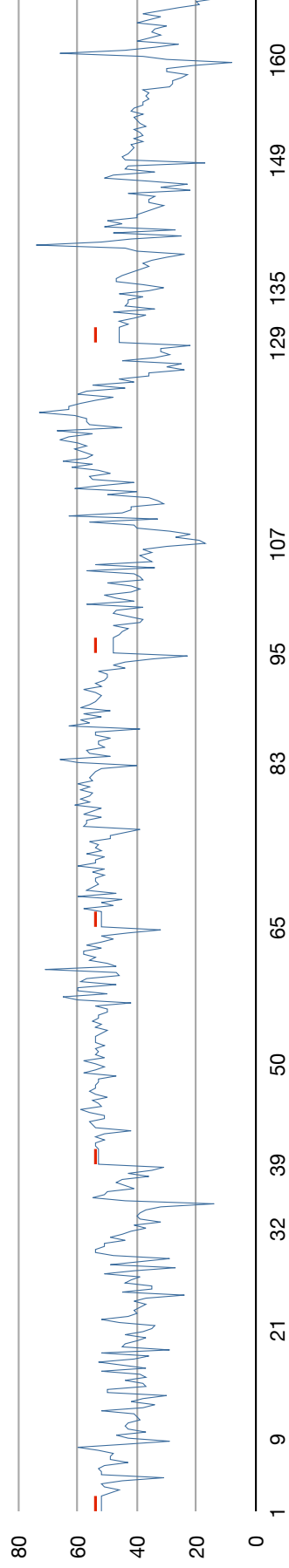


Daniel Veis, Vladimír Válek (1986)

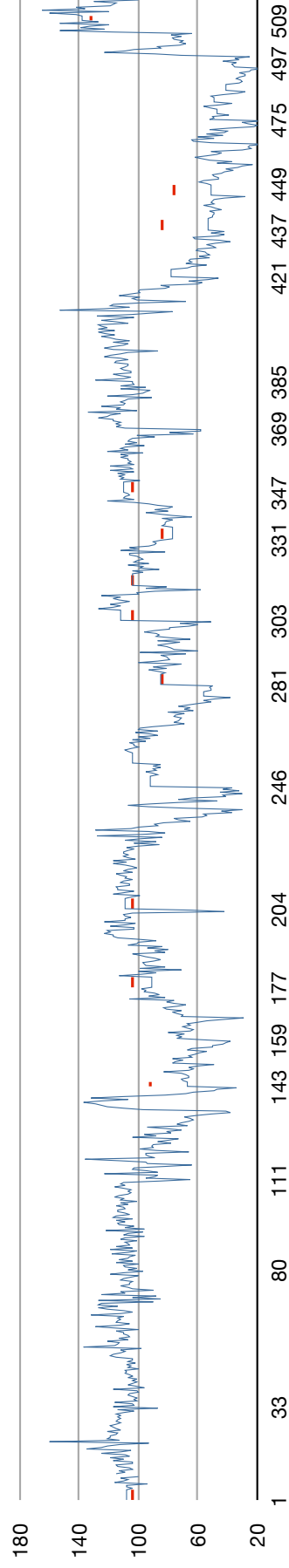
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

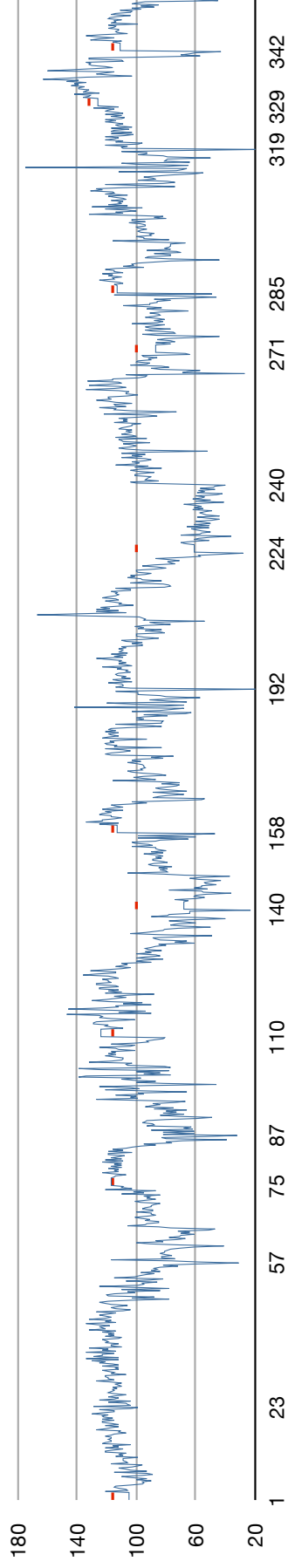


3. Finale. Allegro moderato

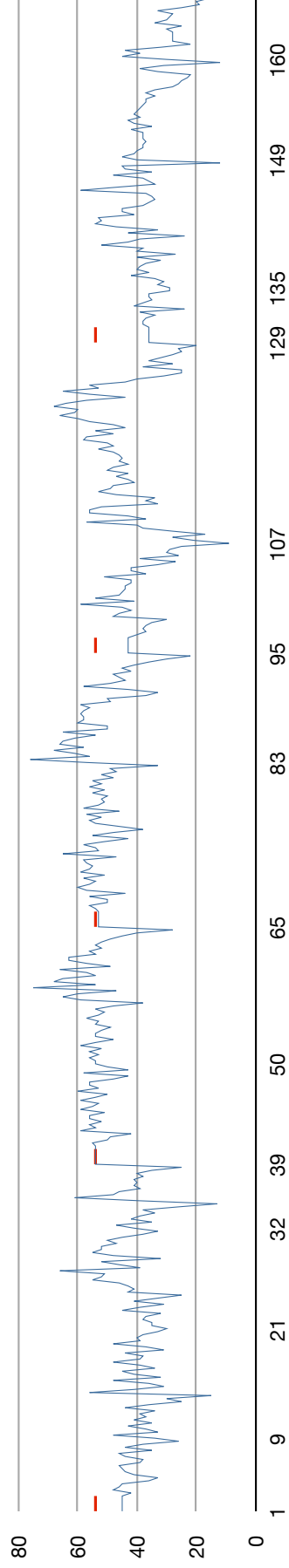


Michaela Fukáčová, Jiří Bělohávek (1987)

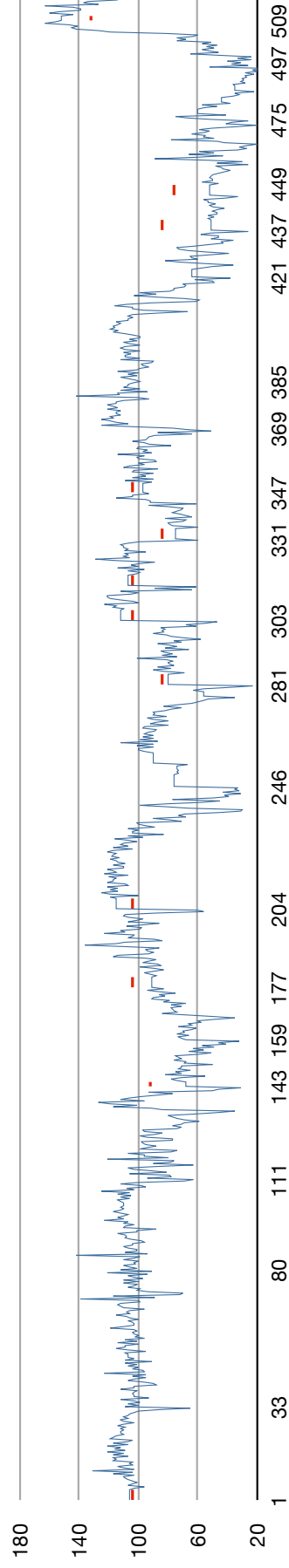
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

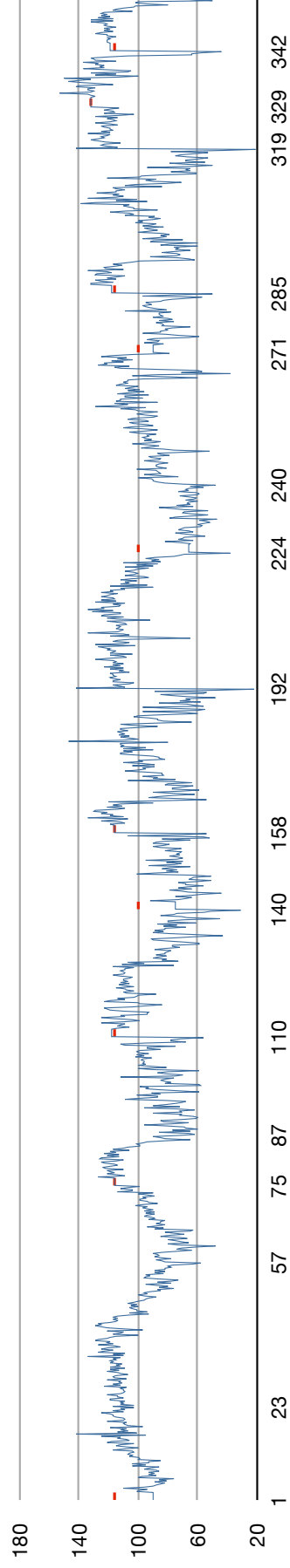


3. Finale. Allegro moderato

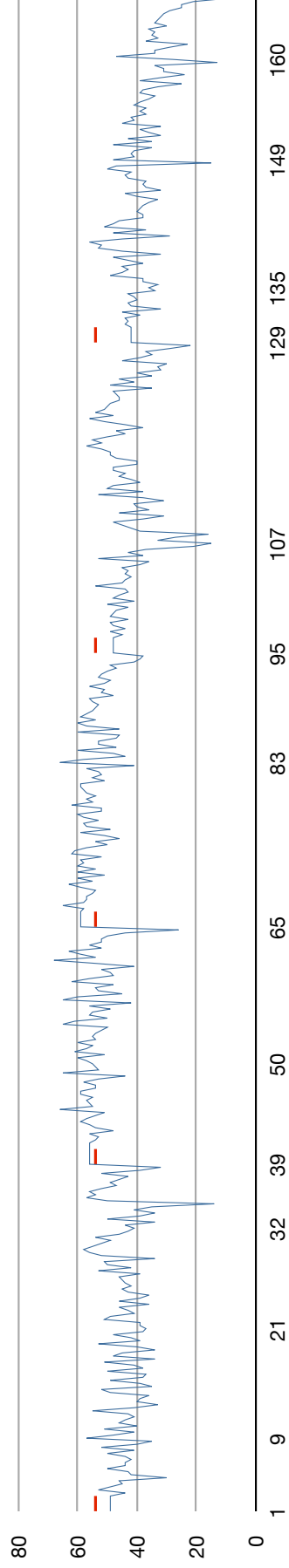


Jiří Hanousek, Dennis Burkh (1994)

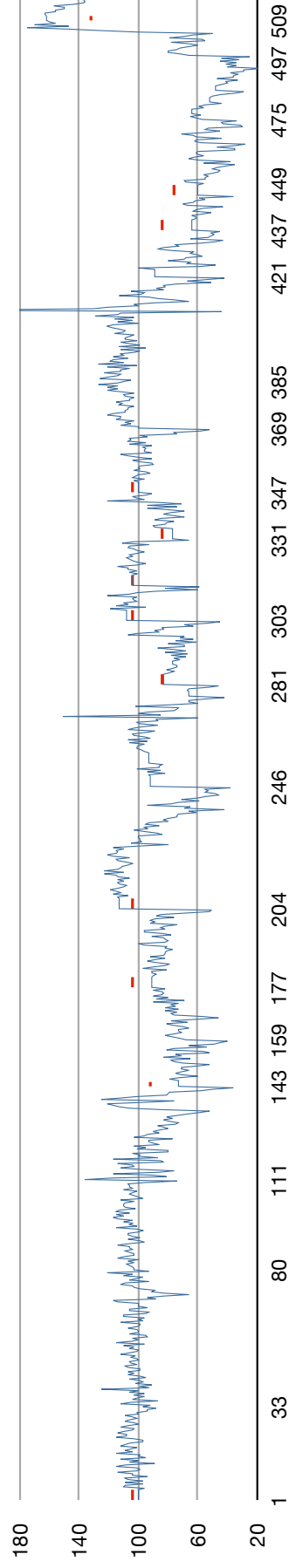
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

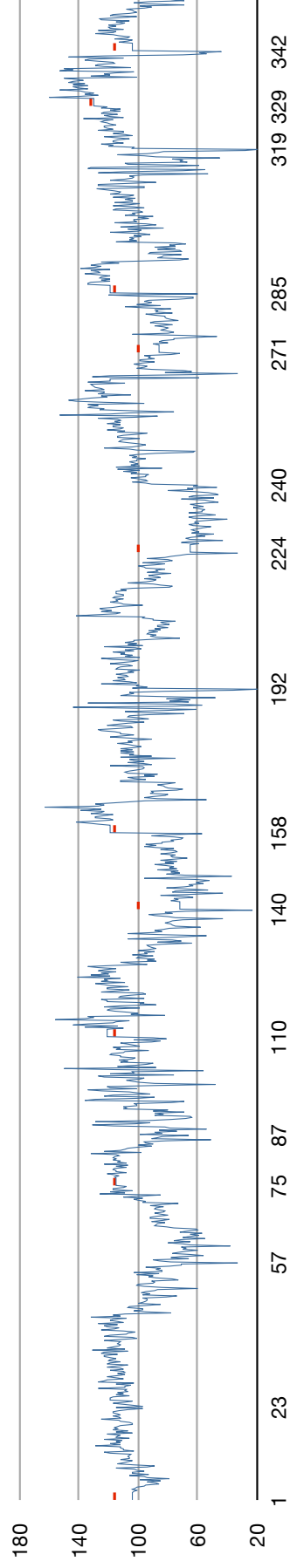


3. Finale. Allegro moderato

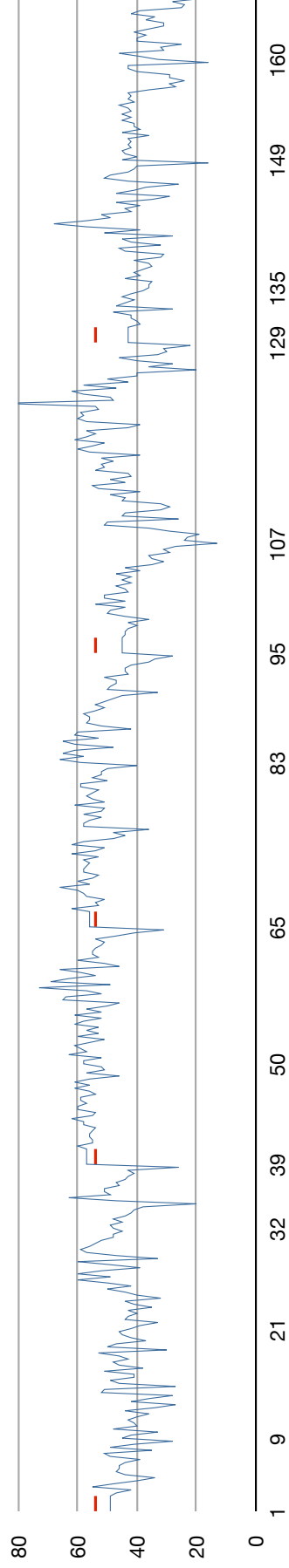


Miroslav Petráš, Tomáš Koutník (1994)

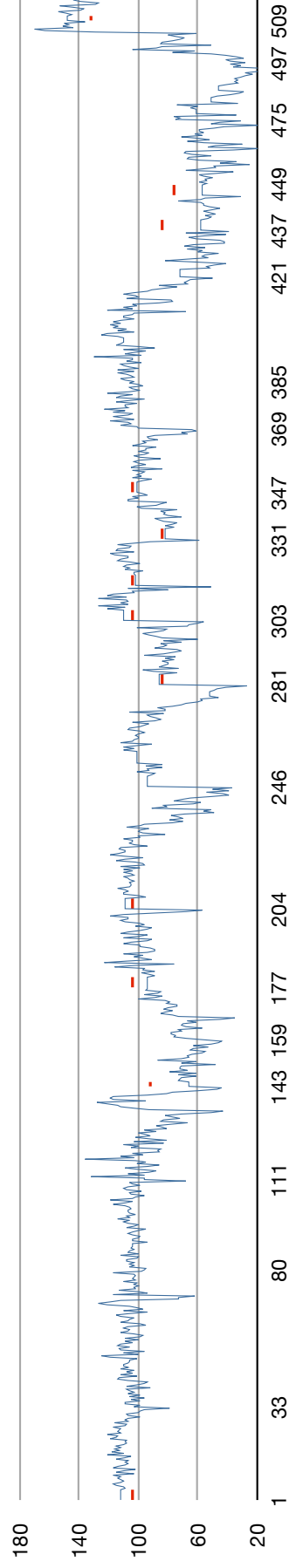
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

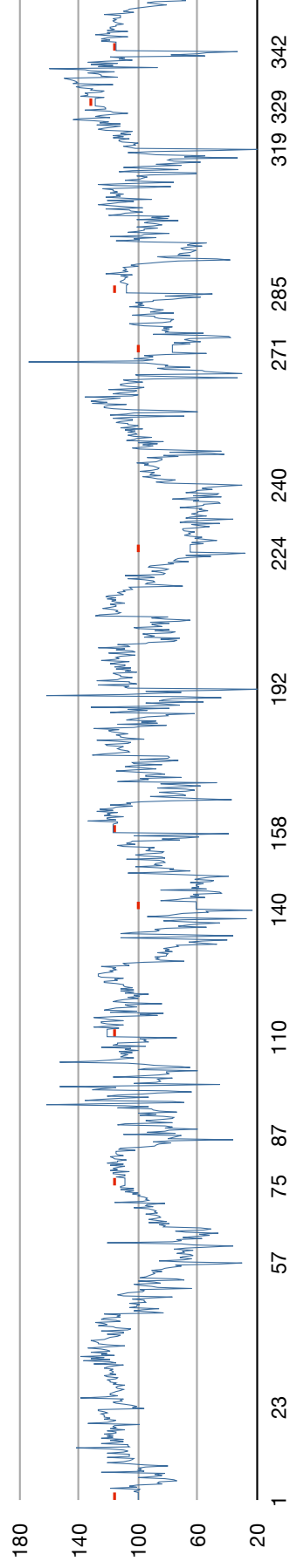


3. Finale. Allegro moderato

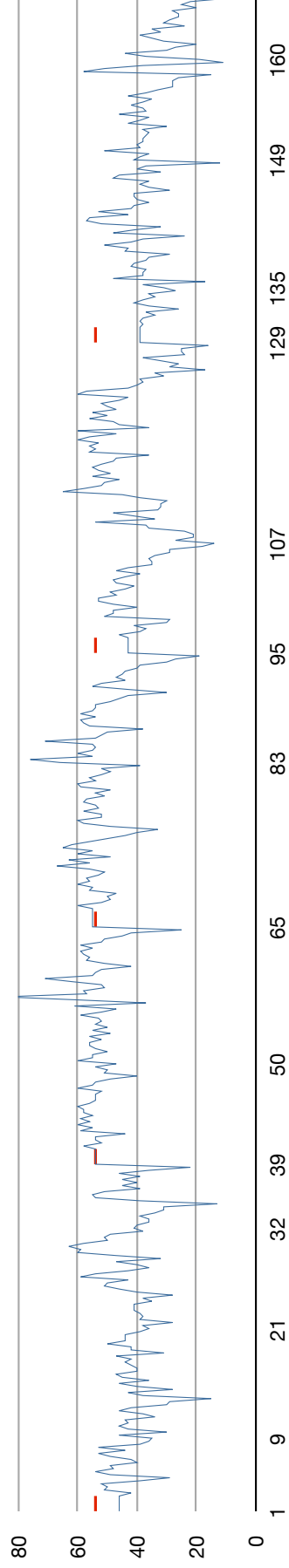


Jiří Bárta, Jiří Bělohlávek (2004)

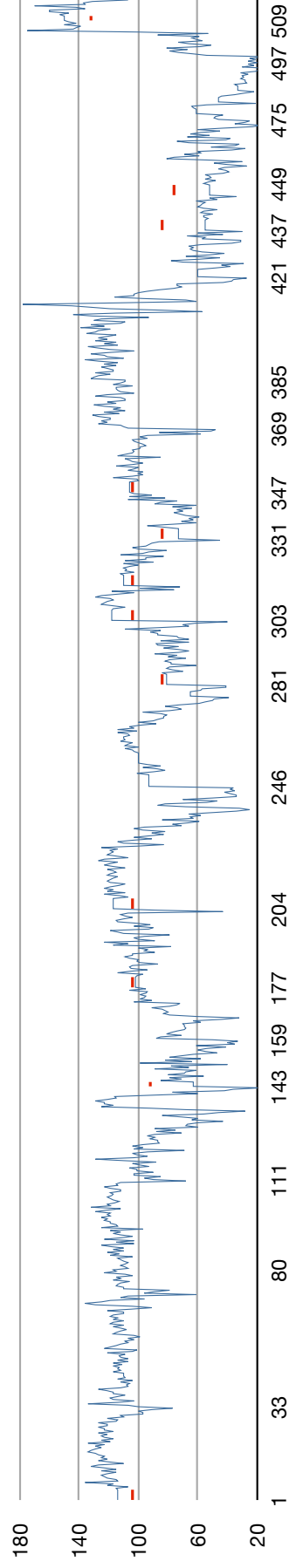
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

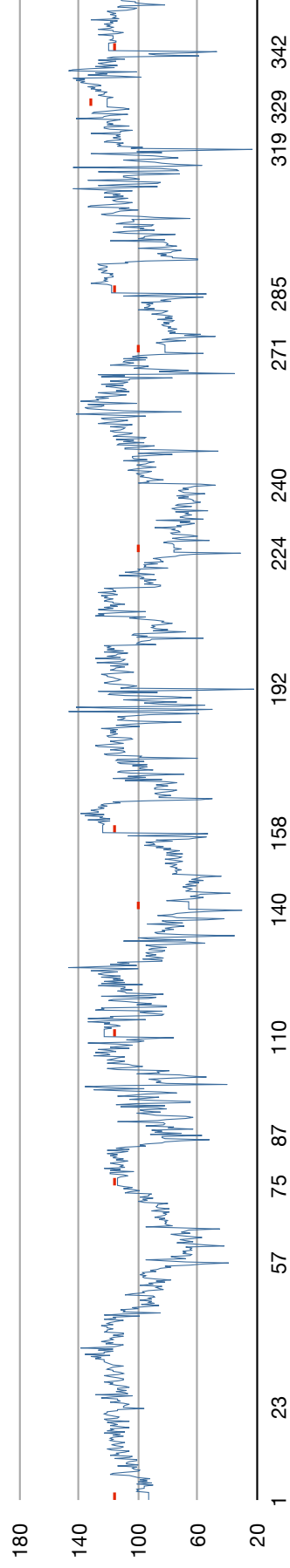


3. Finale. Allegro moderato

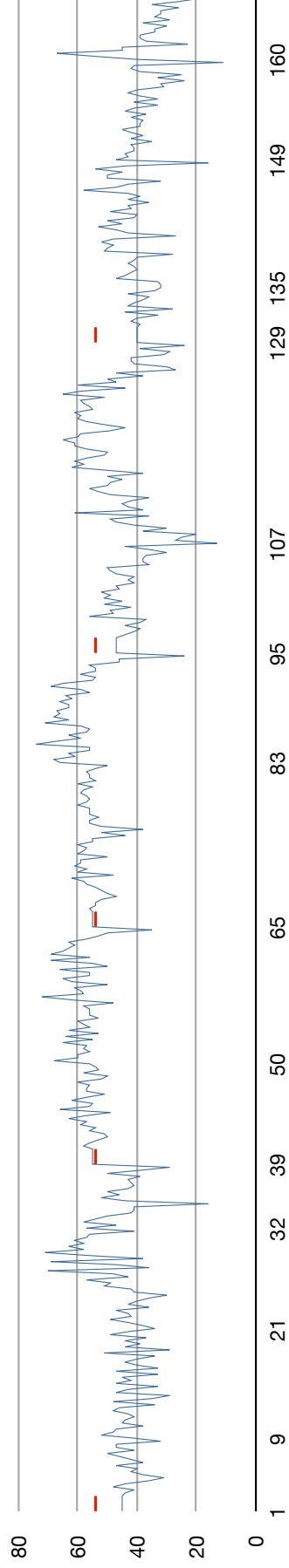


Jan Páleníček, Stanislav Vavřínek (2004)

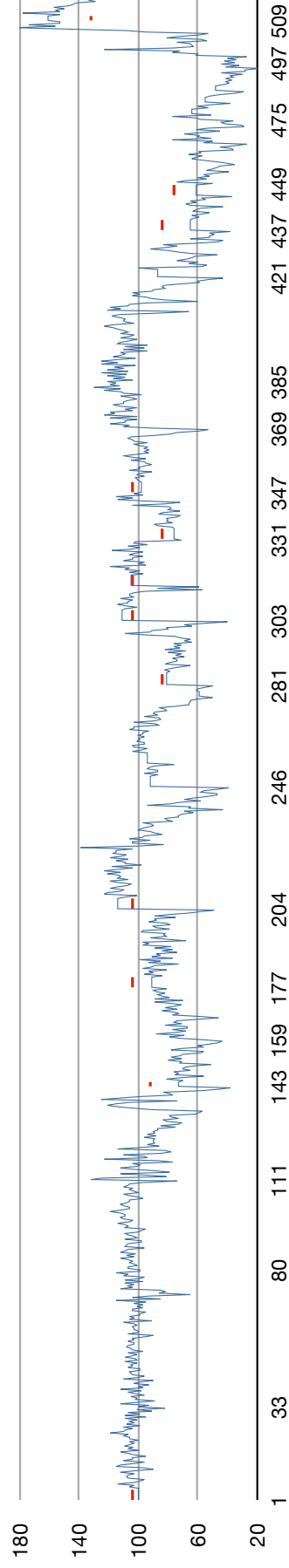
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

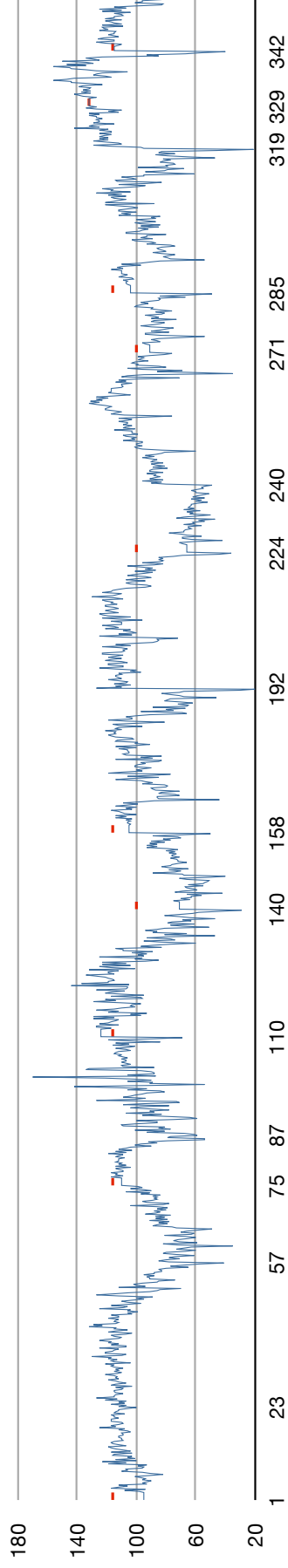


3. Finale. Allegro moderato

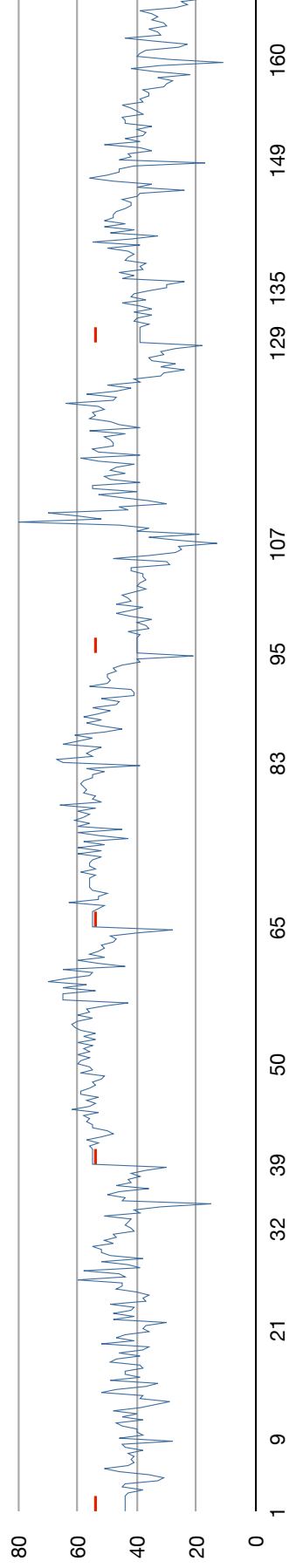


Tomáš Jarník, Tomáš Netopil (2010)

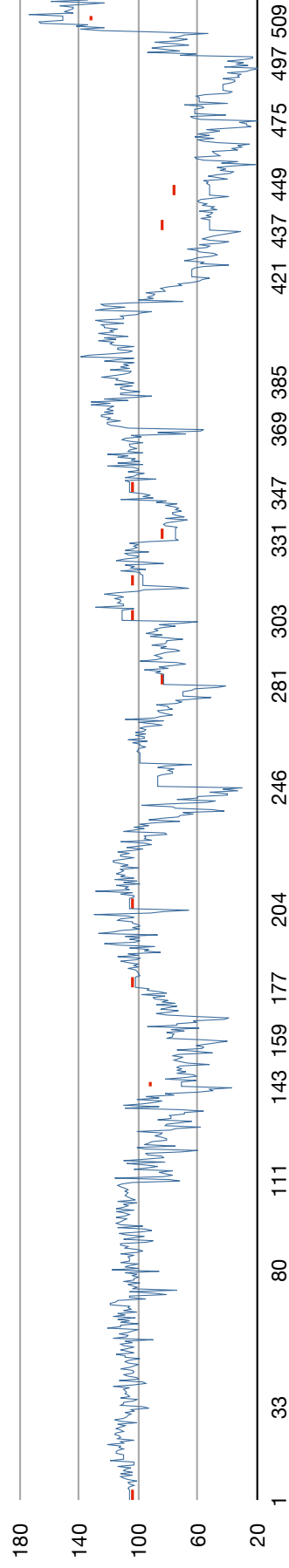
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

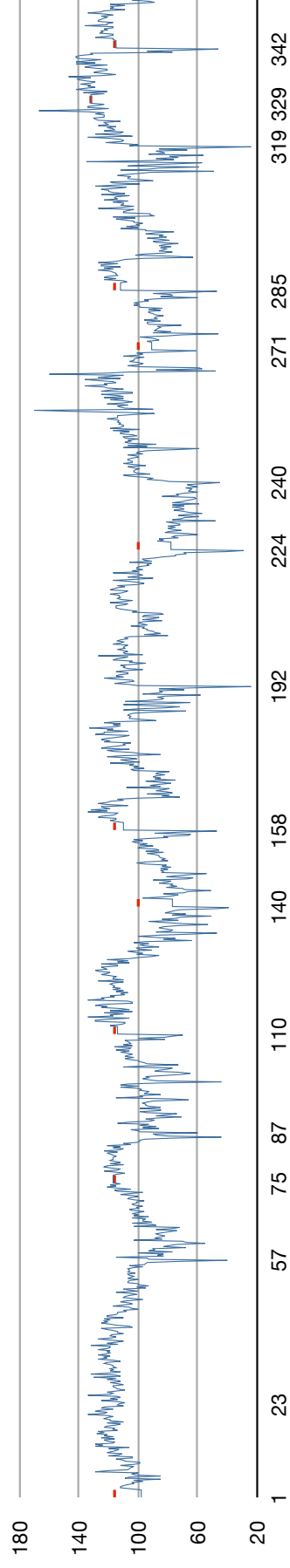


3. Finale. Allegro moderato

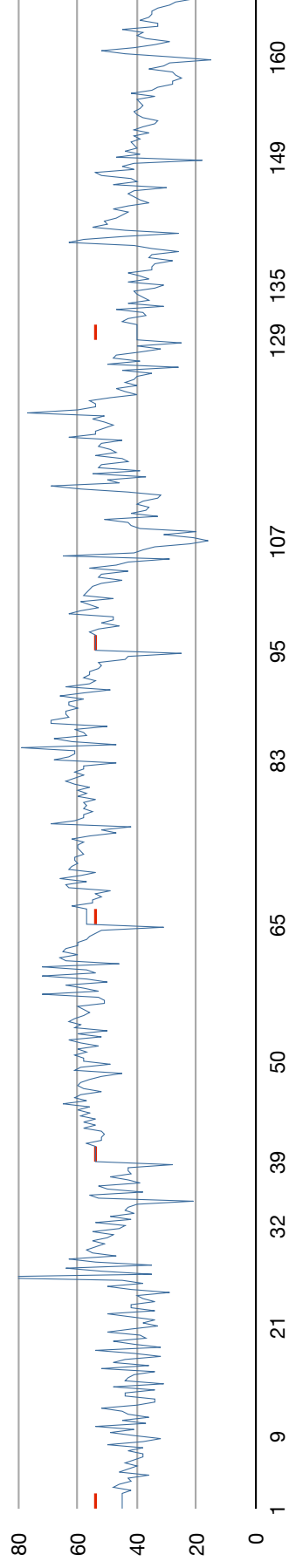


Josef Chuchro, Jiří Waldhans (1964)

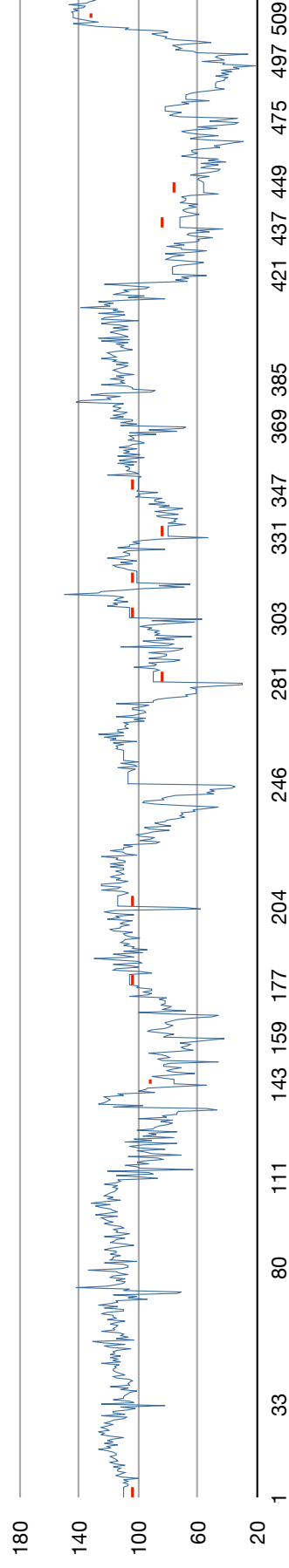
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo

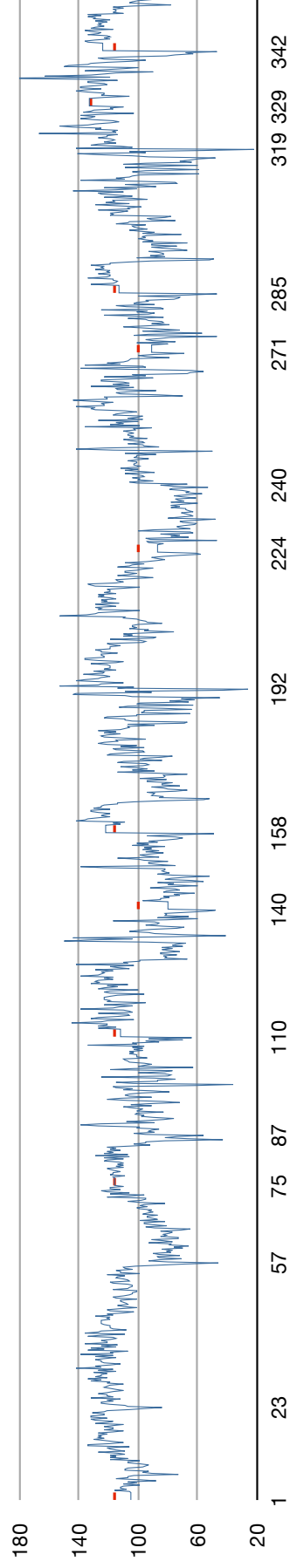


3. Finale. Allegro moderato

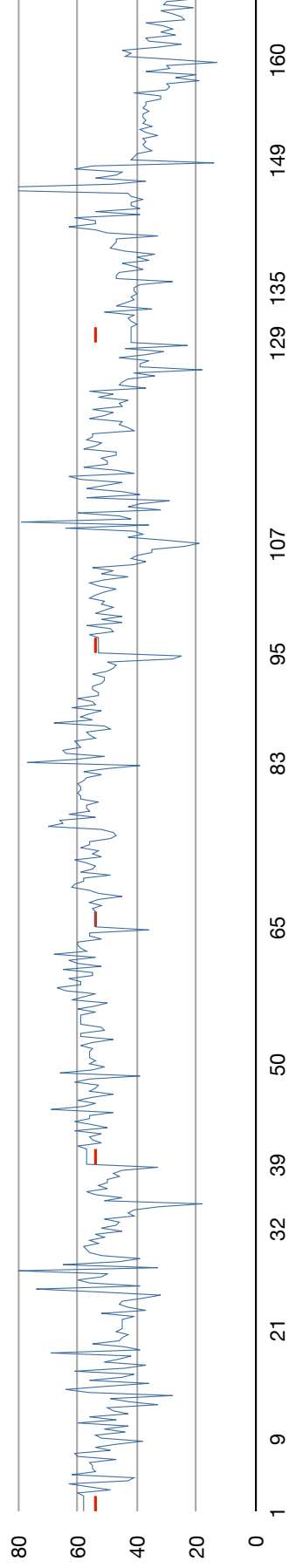


Saša Večtomov, Miloš Zelenka (1973)

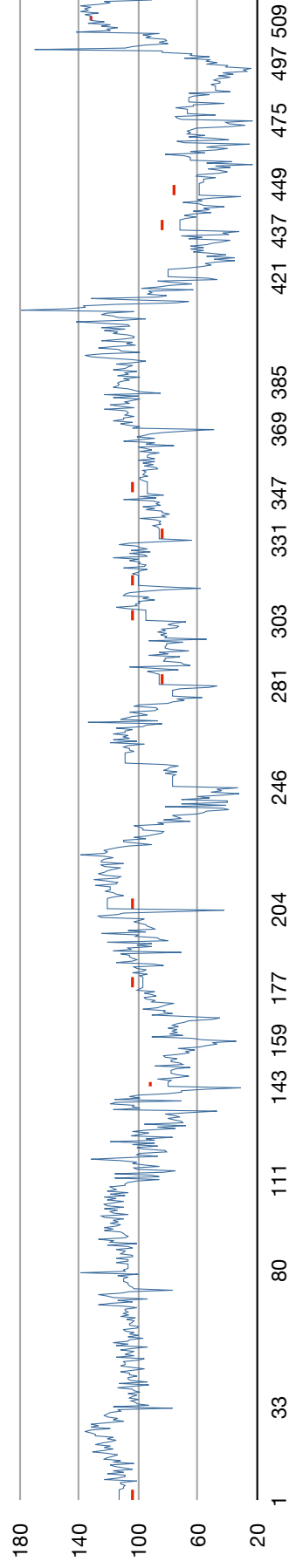
1. Allegro



2. Adagio ma non troppo



3. Finale. Allegro moderato

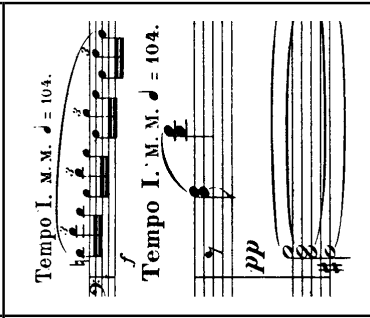
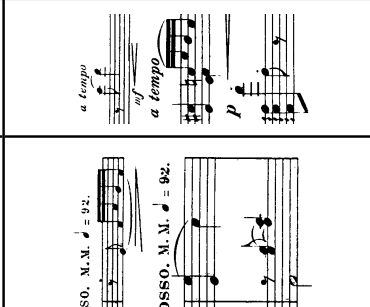
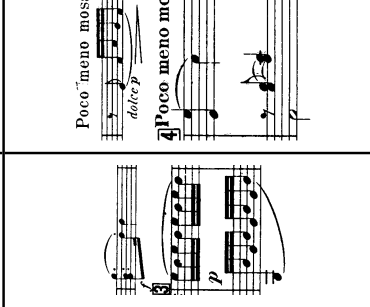
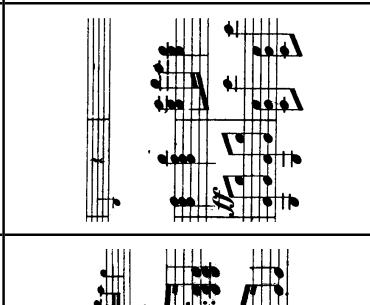
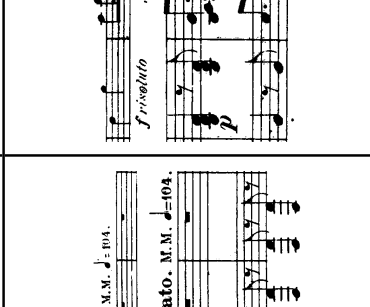
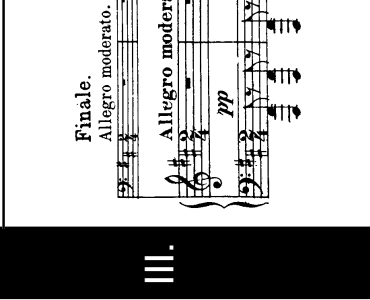



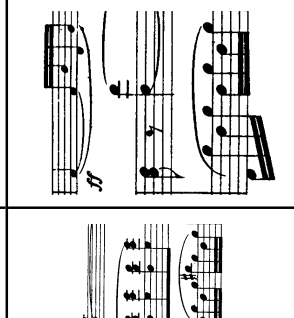
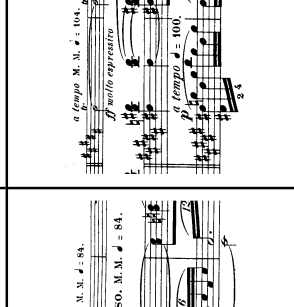
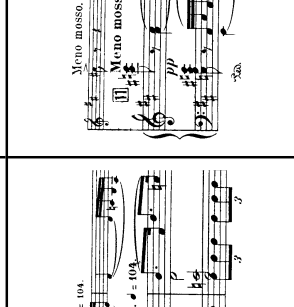
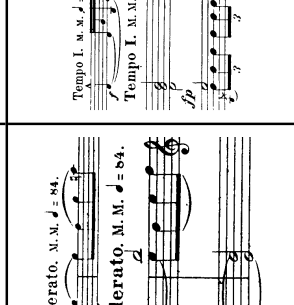
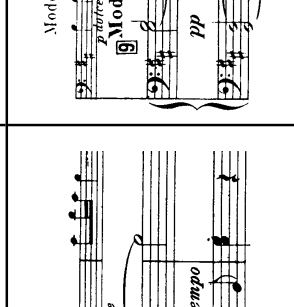
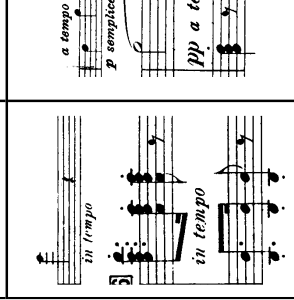

T1 (♩ = 116)	T23	T57 (Tempo I.)	T75 (♩ = 116)	T87	T110 (♩ = 116)	T140 (♩ = 100)	T158 (♩ = 116)
Allegro. m. m. ♩ = 116. Allegro. m. m. ♩ = 116. mp	♩ = 100. p. pp	in tempo in poco sosten. pp	Tempo I. m. m. ♩ = 116 ff	risol. Apert. impetuosamente pp	a tempo p. a tempo fpp ppp	M.M. ♩ = 100 a tempo p dolce M.M. ♩ = 100. ppp a tempo	Tempo I. m. m. ♩ = 116 mp Tempo I. m. m. ♩ = 116 ppp

T192	T224 (♩ = 100)	T240	T271 (♩ = 100)	T285 (♩ = 116)	T319	T329 (♩ = 132)	T342 (♩ = 116)
Grandioso. pp	a tempo. M. M. ♩ = 100. p. animato M. M. ♩ = 100. a tempo ppp	14 Tempo I pp dolce animato	nullo espress. p	Tempo I Tempo I ppp	grandioso trattitissimo	Più mosso. m. m. ♩ = 132. p Più mosso. m. m. ♩ = 132. pp	a tempo a tempo ff grandioso

T1 (♩ = 108 / ♩ = 54)	T9	T21	T32 (Tempo I.)	T39	T50	T65
Adagio ma non troppo. m. m. ♩ = 108. Adagio ma non troppo. m. m. ♩ = 108. pp	dolce p ppp	ppp	rit. poco a poco rit. poco a poco	a tempo f a tempo	ppp ppp	Tempo I. ff Tempo I

83	95	107	129	135	149	160
Più animato. Più animato. ppp	Meno Tempo I. ppp	p quasi Cantabile.	a tempo a tempo	lunga mf	a tempo pp dolce	Vp. a tempo a tempo p

T1 (♩ = 104)	Finale. Allegro moderato, M.M. ♩ = 104.	T33	T80	T111	T143 (♩ = 92)	T159	T177 (Tempo I.)
							

T204	T246	T281 (♩ = 84)	T303 (Tempo I.)	T331 (♩ = 84)	T347 (♩ = 104)	T369
						

T385	T421	T437 (♩ = 84)	T449 (♩ = 76)	T475	T497	T509 (♩ = 132)
