

INVESTICE DO KVALITY VZDĚLÁVÁNÍ

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Úvod

Vážené studentky a vážení studenti,

právě jste si otevřeli úvodní stránku distančního studijního kurzu k předmětům **HV7BP_DH3 Dějiny hudby 3** a **HV7BP_PSD3 Poslechový seminář k dějinám hudby 3**. Tento kurz Vás ve 13 kapitolách seznámí s hudbou evropského hudebního romantismu a jejími tvůrci. Kurz svým obsahem pokrývá učivo probírané v obou výše uvedených předmětech, je však vhodný i pro další studenty, kteří si na MU zapsali předměty, zabývající se hudebními dějinami romantismu. Své momentální znalosti si můžete ověřit na [vstupním testu](#). Součástí kurzu je [seznam poslechových ukázek](#), z nichž bude sestavena část [zápočtového testu](#) (jeho podrobnou specifikaci najdete [níže](#)).

Obsah kurzu:

Úvod – popis kurzu, [vstupní test](#), [podmínky zápočtu](#)

[Kapitola 1 – Základní členění a charakteristika hudebního romantismu](#)

[Kapitola 2 – Raný romantismus \(starší generace – Weber, Schubert\)](#)

[Kapitola 3 – Raný romantismus \(mladší generace – Mendelssohn, Schumann, Chopin, Škroup, Křížkovský\)](#)

[Kapitola 4 – Novoromantismus \(Liszt, Berlioz\)](#)

[Kapitola 5 – Novoromantismus \(Wagner, Smetana\)](#)

[Kapitola 6 – Klasicko-romantická syntéza \(Brahms, Franck\)](#)

[Kapitola 7 – Klasicko-romantická syntéza \(Čajkovskij, Dvořák, Saint-Saëns\)](#)

[Kapitola 8 – Národní školy](#)

[Kapitola 9 – Pozdní romantismus \(Mahler, Wolf, Reger, Schmidt\)](#)

[Kapitola 10 – Pozdní romantismus \(R. Strauss, Bruckner, Skrjabin, Rachmaninov, Elgar, Holst\)](#)

[Kapitola 11 – Pozdní romantismus v českých zemích \(Foerster, Novák, Suk\)](#)

[Kapitola 12 – Francouzská hudba v 19. století](#)

[Kapitola 13 – Italská romantická opera. Vídeňská opereta.](#)

[Seznam poslechoových ukázek](#)

[Závěrečný zápočtový test \(příklad\)](#)

Společné **zápočtové podmínky** pro uzavření předmětů

- **HV7BP_DH3 Dějiny hudby 3**

- **HV7BP_PSD3 Poslechový seminář k dějinám hudby 3**

1. **veřejná prezentace referátu** (eseje) o významném skladateli nebo interpretu období romantismu **v max délce 10 minut**. Student referát přednese během výuky. Cílem je praxe v odborném mluveném projevu, proto nestačí text pouze zaslat učiteli mailem.
2. **absolvování závěrečného poslechového a vědomostního testu** – v něm bude požadována znalost faktografická (skladatelé a jejich tvorba) a hudební (praktická identifikace poslechoových skladeb). V testu zazní **15 hudebních ukázek**, vybraných ze [Seznamu poslechoových ukázek](#). U každé ukázky budou požadovány následující 3 údaje:
 - **a)** název skladby a/nebo příjmení jejího autora
 - **b)** forma, žánr (druh) skladby, která zaznívá, popř. té skladby, která znějící ukázkou obsahuje (např. opera, operní předehra, operní árie, symfonie, symfonická báseň, orchestrální suita, klavírní koncert, klavírní etuda, píseň, smyčcový kvartet apod.) V tomto bodě bude při hodnocení uplatněna značná tolerance s ohledem na časté variantní možnosti formulace věcně správných odpovědí.
 - **c)** zařazení skladatele do jednoho ze čtyř období hudebního romantismu, popř. do některé z národních škol (u některých skladatelů je možné obojí).

Dalších **5 otázek testu** bude výhradně **teoretických**, se 4 nabídnutými možnostmi odpovědí pro každou otázku, z nichž pouze 1 odpověď bude správná. Teoretické otázky budou zacíleny na nejvýznamnější romantické skladatele a jejich nejdůležitější skladby, pokud je o nich zmínka v tomto kurzu. Za každý správný údaj k poslouchaným skladbám a za každou správnou

odpověď na některou z 5 teoretických otázek bude udělen 1 bod. Bude tak možno obdržet max. 50 bodů ($15 \times 3 + 5 = 50$).

3. Zápočet bude udělen po přednesení **referátu** ve výuce a po obdržení alespoň **33 bodů** v závěrečném zápočtovém testu.

Technická poznámka: stránky kurzu a hudební ukázky v něm odkazované jsou uloženy na serveru IS MU. Byly autorem kurzu testovány v OS Windows Vista a v několika prohlížečích. Při přehrávání hudebních ukázek se objevily rozdíly v časové odezvě prohlížečů. Ty si také samy vybíraly různé typy hudebních přehrávačů, nainstalovaných buď v lokálním počítači nebo mimo něj. Fungování prohlížečů je možno v lokálním počítači ovlivnit předchozím nastavením systému. Celkově rychle a bezproblémově přehrávaly hudbu prohlížeče Chrome, SeaMonkey, Firefox a Opera. Naopak se zpožděním se na autorově počítači hudba spouštěla v Internetu Exploreru verze 9 (IE9), přestože mu byly předtím zakázány všechny zpomalující doplňky a při běžném prohlížení internetových stránek se choval standardně. Je dobré vše si vyzkoušet s různým softwarem a mít nainstalován každý prohlížeč v jeho nejvyšší aktuální verzi.

Uvod 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod **1** 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 1

Základní členění a charakteristika hudebního romantismu



Cílem první kapitoly kurzu je získat **základní přehled** o postavení hudebního romantismu v hudebních dějinách Evropy a pochopit jeho podstatu, spočívající v emocionální reakci na osvícenské zdůrazňování úlohy rozumu.



Anotace: rozdělení hudebního romantismu na **časová období** a **národní školy**, jeho **ideová východiska** a **inspirační zdroje**, **společenské podmínky** jeho nástupu a rozvoje, **hlavní strukturální znaky** romantické hudby.



Klíčová slova: **raný a pozdní romantismus, novoromantismus, klasicko-romantická syntéza, národní školy, ideové zdroje.**



Přibližný **čas** potřebný k prostudování první kapitoly (včetně poslechu hudebních ukázek a napsání kontrolního testu): **90 minut**

Na samém počátku našeho hudebního putování po devatenáctém století si pojdme vyjasnit pojmy **romantismus**, **romantický**, **romantika**, **romantik**. Každý z nás ví, o co jde, když slyší nebo čte, jak si lidé sdělují, že byli na romantické dovolené, jejich známí měli romantickou svatbu, na jejich chatě sice neteče voda, ale zato je to tam vyložená romantika, ten či onen člověk je naprosto nepraktický, protože je svým založením romantik. Zkusili jste si již ale někdy sami pro sebe definovat, **v čem konkrétně** onen romantický prvek u nějakého jevu nebo člověka spočívá? Jaká by měla být např. láska nebo svatba, aby mohla být později nadšeně popisována jako romantická?



Námět k zamyšlení: pokuste si ujasnit, jaké vlastnosti či jevy si představujete pod pojmy **romantický**, **romantika**, **romantik**!

Obsah:

Odkazy k 1. kapitole

- 1.1 [Rozdělení hudebního romantismu](#)
- 1.2 [Ideová východiska a inspirační zdroje hudebního romantismu, jeho vazby na jiná umění](#)
- 1.3 [Společenské podmínky nástupu a rozvoje hudebního romantismu, hudební provoz v 19. století](#)
- 1.4 [Typické strukturální atributy romantické hudby. Hudební nástrojařství a technické inovace v 19. století](#)

[Kontrolní test](#) k 1. kapitole

Odkazy k celému kurzu

[Použité obrazové a zvukové soubory](#)

[Literatura a zdroje \(prameny\)](#)

- [Základní literatura](#)
- [Doporučená literatura](#)

[Seznam poslechoových ukázek](#)

1.1 Rozdělení hudebního romantismu

Hudební romantismus je významná stylová epocha ve vývoji evropské hudby, vyplňující časově 19. století a zhruba první dvě dekády 20. století. V těch už však na hudební scénu vstupovaly také nové, modernější hudební styly, snažící se od romantismu co nejvíce odlišovat (*impresionismus* – skladatelé Debussy, Ravel, *expresionismus* – Schönberg, Berg, Webern, *neofolklorismus* – Janáček, Stravinskij, Bartók, *neoklasicismus* – opět Stravinskij, dále např. Poulenc, Prokofjev, Martinů ad.). Hudební období romantismu je možno rozdělit na čtyři po sobě následující časové úseky, které se vzájemně prolínaly a překrývaly. Následující schéma je proto nepřesné a slouží jen pro všeobecnou orientaci:

1. Raný romantismus (1800–1830) – vychází z hudebního klasicismu, začíná ale porušovat jeho symetrii a výrazovou uměřenost, v tom navazuje na Beethovenův individualismus. Jeho typickými projevy jsou menší hudební formy (**písně** a **klavírní skladby**). Skladatelé: Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Škroup, Křížkovský ad.



Franz Schubert (1797–1828) – [Impromptu As dur pro klavír, op. 142, č. 2](#) [celé, 7:17]

2. Novoromantismus (1830–1860) – rozvíjí citovost, směřuje k patetickému, velkolepému, dynamickému a exaltovanému (nadnesenému, nápadnému) až teatrálnímu výrazu, inklinuje k rozsáhlým dílům, narušuje již výrazně dosavadní hudební formy, inovuje harmonii odvážnější chromatikou. Naplňuje hudbu mimohudebním obsahem, vytváří tak **programní hudbu**, především v nově vytvořené hudební formě **symfonické básně**. Reformuje operu, rozšiřuje orchestr. Skladatelé: Berlioz, Liszt, Wagner, Smetana ad.



Hector Berlioz (1803–1869) – [Fantastická symfonie, 4. věta, Pochod na popraviště](#) [celé, 4:25]

3. Klasicko-romantická syntéza (1860–1890) – reaguje na neurčitost a často obtížnou orientaci posluchače v programní hudbě návratem ke klasickým hudebním formám, ovšem se zachováním a využitím soudobého hudebního jazyka. Klasicko-romantická syntéza se zcela nezřiká programní hudby, ale rehabilituje zároveň **hudbu absolutní**. Záměrem návratu k osvědčeným hudebním formám klasicismu, byť s novým, romantickým obsahem, bylo znovunalezení souladu mezi myšlením hudebního tvůrce a jeho posluchačů. Skladatelé: Brahms, Dvořák, Saint-Saëns, Franck, Čajkovskij, Grieg, Verdi ad. Skladby období klasicko-romantické syntézy jsou patrně nejprovazovanějším a nejposlouchanějším repertoárem hudebního romantismu.



Edvard Grieg (1843–1907) – [Orchestrální suita Peer Gynt 1, první část, Jitro](#) [celé, 3:48]

4. Pozdní romantismus (1890–1920) – v něm dosahují komplikace romantické hudební řeči svého vrcholu, především v harmonii, která bývá bohatě zahuštěna chromatikou a zdrsněna disonancemi. Skladby mívají bohatou instrumentaci, formy již bývají značně rozvolněné. Je to závěrečná fáze hudebního romantismu a zároveň východisko pro hudbu 20. století. Skladatelé: Mahler, Richard Strauss [1], Skrjabin, Elgar, Holst, Puccini, Schmidt, Rachmaninov, Foerster, Suk, Novák ad.



Richard Strauss (1864–1949) – [Symfonická báseň Enšpíglova šibalství, úvod](#) [3:52]

5. Národní školy (1800–1920) – zde nejde o páté období romantismu, ale o jeho členění na základě principu, který není chronologický. Tímto principem je skladatelova afinita a inklinace (blízkost a směřování) k určité zemi nebo k nějakému národu, tedy jeho národnostní cítění, které do své hudby promítl. Dělo se tak především využíváním typických hudebních prvků národního folkloru, ale také jiným způsobem, nejčastěji skládáním na lidové nebo umělé texty v národním jazyce, vybíráním mimohudebních námětů spojených s určitou zemí a jeho lidem apod. Zdroje a inspirace hudby národních škol byly tedy různorodé: **lidová nástrojová hudba** (Novák, Slovácká suita, 4. část: U muziky), **lidové písně** (Čajkovského 4. věta 4. symfonie), **lidová slovesnost** nebo jí ovlivněná umělá tvorba – **národní pohádky** (Dvořákova opera Čert a Káča podle lidové pohádky od B. Němcové, Humperdinckova opera Perníková chaloupka podle pohádky bratří Grimmů), **báje, pověsti, legendy, národní mytologie** (Smetanova opera Libuše, symfonická báseň Šárka, mnohé

opery R. Wagnera, Straussova symfonická báseň Enšpíglova šibalství na téma středověké legendy, Dvořákovo oratorium Svatá Ludmila), **národní literatura** (Dvořákovy symfonické básně na texty Kytice K. J. Erbena, ruské opery na texty A. S. Puškina, např. od skladatelů Glinky, Musorgského, Čajkovského, Rimského-Korsakova a Rachmaninova, Griegův Peer Gynt, Sukův Radúz a Mahulena), **výtvarná kultura** dané země (Musorgského Obrázky z výstavy), její **příroda** (Smetanovy symfonické básně Vltava a Z českých luhů a hájů, Novákova symfonická báseň V Tatrách, Straussova Alpská symfonie, valčíky Johanna Strausse Na krásném modrém Dunaji a Povídky z Vídeňského lesa), **historie** (Smetanův Vyšehrad, Tábor a Blaník, Smetanova opera Braniboři v Čechách, Verdiho opery Bitva u Legnana a Sicilské nešpory) apod.



Modest Petrovič Musorgskij (1839–1881) – [Orch. suite Obrázky z výstavy,](#)
[14. část, Chaloupka na muřích nohách](#) [celé, 3:05]

S hudebním materiálem převzatým nebo odvozeným od lidového folkloru skladatelé národních škol nakládali v zásadě dvojím způsobem:

1. byl citován
2. byly pouze zohledňovány, nikoli citovány jeho typické prvky (rytmus, příznačné melodické obrysy a harmonické postupy, stylizace doprovodu, instrumentace atd.), které byly uplatněny v původní, tj. originální hudbě skladatele. Druhým způsobem pracoval např. B. Smetana a A. Dvořák.

Národní školy procházely celým hudebním romantismem od jeho počátků až po jeho doznívání na počátku 20. století. Proto mohli být příslušníky národních škol skladatelé všech čtyř vývojových fází hudebního romantismu, jako např.

- M. I. Glinka, zakladatel ruské národní školy, **raný romantik**
- B. Smetana, zakladatel české národní školy, **novoromantik**
- A. Dvořák, představitel 1. generace české národní školy, kterého počítáme do **klasicko-romantické syntézy**
- J. Sibelius, reprezentant finské národní školy, **pozdní romantik** atd.

Průnik **časového** a **národnostního** principu při přehledovém dělení hudebního romantismu ukazuje schematický obrázek:

| | Ruská národní škola | Česká národní škola | Severská národní škola | ad. |
|-------------------------------|------------------------|------------------------|---------------------------|-----------|
| Raný romantismus | | | | 1800–1830 |
| Novoromantismus | | | | 1830–1860 |
| Klasicko – romantická syntéza | | | | 1860–1890 |
| Pozdní romantismus | | | | 1890–1920 |

1.2 Ideová východiska a inspirační zdroje hudebního romantismu, jeho vazby na jiná umění

Romantismus odvozoval svůj název od francouzských pojmů *roman* a *romantique*, pocházejících z francouzské literatury [2]. Příběhy, vyprávěné v románu 19. století, bývají **neobyčejné**, **dobrodružné**, často spojené s **láskou**, **tajemstvím**, **nebezpečím**, riskantní **záchranou** a následujícím **štěstím** z ní plynoucím, zkrátka se všemi jevy, které rozněčují lidskou **fantazii**, protože jsou **neuvěřitelné**, **mimořádné** a vymykají se naší běžné zkušenosti.

Romantické umění chce svého recipienta (příjemce) **vzrušovat**, **dojímat**, zaměřuje se primárně na jeho **pocity** a **city**, usiluje o to, aby člověk při pohledu na obraz, sochu, během četby poezie anebo při poslechu hudby hlavně vnímal a cítil povahu díla a atmosféru, kterou v něm vyvolává.

Citovost romantismu byla reakcí na zdůrazňování rozumu a klasické vyváženosti předchozím osvícenstvím. **Národní citění** romantismu nahrazovalo kosmopolitismus osvícenského klasicismu. Romantický **návrat k Bohu** v evropském myšlení 19. století vyvažoval náboženskou skepsi osvícenství (vzpomeňme si na papežovo zrušení jezuitského řádu v r. 1773 a zavírání klášterů rakouským císařem Josefem II.). Zájem o **citový život** jednotlivce a jeho osobní štěstí do jisté míry nahrazoval velkolepé, ale jen zčásti uskutečnitelné a realizované celospolečenské sociální projekty a vize Francouzské revoluce. Byl též protiváhou vůči osvícenskému zdůrazňování racionalistické vědy

a reakcí na sociální důsledky nastupující průmyslové revoluce.

Důležitým námětem pro romantickou hudbu bývá umění **slovesné** a **výtvarné**. Významnými romantickými literáty a výtvarníky byli:

Literatura (próza, poezie), divadelní hry:

Velká Británie – Lord Byron (1788–1824), W. Scott (1771–1832), sestry Ch. Brontëová 1816–1855), E. Brontëová (1818–1848) a A. Brontëová (1820–1849)

USA – E. A. Poe (1809–1849)

Francie – F.-R. de Chateaubriand 1768–1848), V. Hugo 1802–1885), A. Dumas (1802–1870), A. de Lamartine (1790–1869)

Německo – J. W. von Goethe (1749–1832), J. Ch. F. von Schiller (1759–1805), bratři K. W. F. Schlegel (1772–1829) a A. W. Schlegel (1767–1845), Novalis (vlastním jménem G. Ph. F. Freiherr von Hardenberg 1772–1801), C. Brentano (1778–1842), L. A. von Arnim (1781–1831), bratři J. Grimm (1785–1863) a W. Grimm (1786–1859), K. May; (1842–1912)

Rakousko (od r. 1867 Rakousko-Uhersko) a české země – F. Grillparzer (1791–1872), V. K. Klicpera (1792–1859), A. Stifter (1805–1868), J. N. Nestroy (1801–1862), J. K. Tyl (1808–1856), K. H. Mácha (1810–1836), K. J. Erben (1811–1870), K. Sabina (1813–1877), B. Němcová (1820–1862), Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916), J. Zeyer (1841–1901)

Dánsko – A. G. Oehlenschläger (1779–1850), H. Ch. Andersen (1805–1875)

Polsko – A. Mickiewicz (1798–1855)

Rusko – A. S. Puškin (1799–1837), N. V. Gogol (1809–1852), M. J. Lermontov (1814–1841)

Výtvarné umění (malířství, sochařství, architektura):

Velká Británie – J. M. W. Turner (1775–1851), W. Blake (1757–1827), S. Palmer (1805–1881), J. Constable (1776–1837)

Francie – E. Delacroix (1798–1863), A. Rodin (1840–1917)

Německo – C. D. Friedrich (1774–1840)

Rakousko a české země – A. Mánes (1784–1843), V. Mánes (1793–1858), J. Mánes (1820–1871), Q. Mánes (1828–1880), A. Mánesová (1817–1883), M. L. von Schwind (1804–1871), V. Levý (1820–1870), J. M. Trenkwald (1824–1897), E. van der Nüll (1812–1868), A. S. von Sicardsburg (1813–1868), T. von Hansen (1813–1891), J. Zitek (1832–1909), J. Schulz (1840–1917), F. Ženíšek (1849–1916), V. Brožík (1851–1901), M. Aleš (1852–1913), V. Hynais (1854–1925)

V architektuře se v romantismu vývoj obrací k historickým reminiscencím (ohlasům, připomínkám, napodobeninám), s preferencí **středověku (novogotika)** a **raného**

novověku (**neorenesance** – jejím příkladem je v českých zemích pražské Národní divadlo a Rudolfinum, brněnský Besední dům a vedle něj stojící Pražákův palác). Zájem architektury o středověk podivuhodně koresponduje s obdobným zájmem hudebního romantismu.

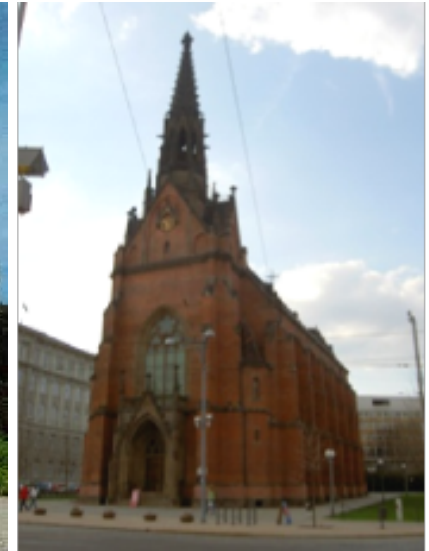
Na následujících obrázcích jsou některé ze známých **novogotických** architektur v Česku: zleva zámky **Hluboká** (jižní Čechy), **Lednice** (jižní Morava) a tzv. **Červený kostel** v Brně.



Zámek Hluboká



Zámek Lednice



Červený kostel, Brno

Hudba se stala v 19. století ze všech druhů umění tím nejideálnějším vyjadřovacím prostředkem pro svou **pojmovou neurčitost**, dovolující svobodný rozlet fantazie skladatele a posluchače.

Časté **náměty**, **inspirace**, **vzory** a **předlohy** romantických uměleckých děl (s příklady):

- **příroda** a pocity člověka v ní – **Beethoven**: 6. symfonie „Pastorální“; **Berlioz**: Fantastická symfonie; 3. věta – Na venkově; **Smetana**: symfonické básně Vltava, Z českých luhů a hájů; **Dvořák**: orch. předehra a sborový cyklus V přírodě; **Borodin**: symf. báseň Ve stepích střední Asie; **R. Strauss**: Alpská symfonie; **Novák**: symf. báseň V Tatrách; **Suk**: symf. báseň Pohádka léta
- **historické náměty**, s preferencí doby středověku a raného novověku (není podmínkou) – **Smetana**: opery Braniboři v Čechách, Dalibor, symf. báseň Tábor; **Berlioz**: opera Benvenuto Cellini; **Čajkovskij**: Slavnostní předehra 1812; **Wagner**: opery Rienzi, Mistři pěvci norimberští; **Musorgskij**: opera Boris Godunov (podle dramatu A. S. Puškina)
- **mýty** (zejména národní mytologie), **legendy**, **báje**, **pověsti**, **balady**, **pohádky**, **báchoroky** – **Weber**: opery Čarostřelec, Oberon; **Smetana**: opery Libuše, Čertova stěna, symf. básně Vyšehrad, Blaník,

- Šárka; **Dvořák**: opery Rusalka, Čert a Káča, symfonické básně Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat, Holoubek (podle lidových balad, zpracovaných v ohlasové sbírce Kytice z pověstí národních K. J. Erbenem); **Wagner**: opery Bludný Holanďan (podle legendy, zpracované H. Heinem), Lohengrin, Tannhäuser, operní tetralogie Prsten Nibelungův, Tristan a Isolda, Parsifal; **Fibich**: opera Šárka
- **dobrodružství** – **Liszt**: koncertní klav. etuda a symf. báseň Mazeppa (podle básnické předlohy V. Huga o historické postavě ukrajinského hejtmana Mazepy); **Rossini**: opera Vilém Tell; Meyerbeer: opera Prorok; **Schmidt**: opera Notre Dame (podle románu V. Huga Chrám Matky Boží v Paříži)
 - **citový život** člověka, jeho **představy, sny, vášně, radost, smutek, touhy, vzpomínky, láska** – **Berlioz**: Fantastická symfonie; **Schumann**: velká část klavírní hudby a písní; **Liszt**: klavírní Sny lásky; **Smetana**: symf. báseň Šárka; **Wagner**: opera Tristan a Isolda; **Čajkovskij**: opera Evžen Oněgin (podle Puškina), orch. předehra-fantazie Romeo a Julie (podle Shakespeara); **Fibich**: kl. cyklus Nalady, dojmy a upomínky; **Suk**: kl. cyklus O matince, symfonie Asrael
 - **náboženství** – **Mendelssohn**: oratoria Paulus a Elias; **Liszt**: oratoria Legenda o sv. Alžbětě a Kristus, klav. cyklus Harmonie poetické a religiózní; **Dvořák**: oratoria Stabat mater a Svatá Ludmila, Biblické písně; **Rimskij-Korsakov**: Svietlyj prázdník (také zváno Velikonoční ouvertura); **Foerster**: kantáta Píseň bratra slunce, Glagolská mše; **Rachmaninov**: vokální cyklus Vsjenočnoje bdění
 - **exotické země a kultury** – **David**: symf. báseň Le Désert (Poušť); **Balakirev**: klav. fantazie Islamey; **Puccini**: opera Madam Butterfly
 - **národní folklor** – **Schubert**: klavírní ländler; **Glinka**: orch. předehry Aragonská jota, Kamarinskaja; **Bizet**: opera Carmen, orch. suita Arlezanka; **Chopin**: klavírní mazurky; **Smetana**: klavírní a orch. polky, opera Prodaná nevěsta; **Dvořák**: Slovanské tance; **Novák**: Slovácká suita
-
- příklady romantické hudby inspirované **divadelními hrami** – **Berlioz**: orch. předehra Král Lear (Shakespeare); **Smetana**: symf. básně Richard III. (Shakespeare), Valdštýnův tábor (Schiller), Hakon Jarl (Oehlschläger); **Verdi**: opery Macbeth, Othello, Falstaff (Shakespeare), Luisa Millerová (Schiller); **Novák**: opery Zvíkovský rarášek (Stroupežnický), Karlštejn (Vrchlický), Lucerna (Jirásek); **Suk**: Radúz a Mahulena (Zeyer)

1.3 Společenské podmínky nástupu a rozvoje hudebního romantismu, hudební provoz v 19. století

Společenské podmínky pro nástup romantismu výrazně ovlivnila Francouzská revoluce (1789–1799) a následné napoleonské války. Revoluční události, symbolizované pádem pařížské Bastilly, destruovaly stávající feudální společenský systém kontinentální Evropy a umožnily nástup buržoazie. Přes všechny hrůzy revolučního jakobínského teroru a pozdějších válečných útrap, které se však vlastnímu území Francie vyhýbaly, znamenaly novoty zaváděné francouzským státem **demokratizaci**

života v mnoha oblastech, včetně té hudební. V r. 1795 tak byla v Paříži založena hudební konzervatoř. Od přelomu 18. a 19. století vznikala v Evropě hudební nakladatelství, byly zakládány koncertní spolky, pěvecké sbory, pořádaly se veřejné koncerty přístupné platicímu obecenstvu. Tím byla oslabena aristokratická výlučnost hudby provozované do té doby většinou ve šlechtických salónech pro relativně malý okruh privilegovaných hostů.

Napoleonova zahraniční vojenská tažení vyvolávala hněv a nevoli obyvatel okupovaných zemí, ve kterých postupně vznikala a sílila národně-osvobozenecká hnutí (Itálie [3], Rusko, Španělsko, Německo). Když Francouzská revoluce vyhlásila ideál individuální svobody a snažila se jej uvádět do života, přejaly tento ideál také Napoleonem dočasně porobené evropské země, nebo alespoň část jejich obyvatelstva. Postupně ovšem v zemích, obsazených francouzskými vojáky, sílilo volání po svobodě jiné, národní, bez francouzských vojsk. Tak se Francií vyhlášené principy nakonec obrátily proti jejím velmocenským zájmům. Vzrůst **národního povědomí** evropských národů během napoleonských válek povzbudil vznik výše zmíněných hudebních **národních škol**, jejichž příslušníci (nebyly to ale žádné oficiální organizace) jevíli zájem o domácí lidovou hudbu a její využití v **artifciální hudbě**.

S tím postupovalo ruku v ruce sbírání a vydávání slovesné a hudební **lidové poezie**, textů a nápěvů **lidových písní**. V Německu tak vznikla mezi roky 1805 a 1808 třídílná sbírka lidové poezie *Des Knaben Wunderhorn* (Chlapcův kouzelný roh). V Čechách vynikli v první vlně sběru lidové slovesné a hudební poezie v 19. století zvláště F. L. Čelakovský a K. J. Erben, na Moravě F. Sušil, F. Bartoš, L. Janáček a další.

Společenské postavení hudby bylo v 19. st. sice úctyhodné, současně se však hudba nepovažovala za vhodnou dráhu pro seriózního muže, který byl ve společnosti 19. století zpravidla jediným živitelem rodiny (výjimkou byli samozřejmě mimořádně zdatní koncertní umělci či skladatelé). Proto např. rodiče H. Berlioze, jehož otec byl venkovským lékařem, tak bouřlivě nesouhlasili s rozhodnutím svého syna stát se hudebníkem. Romantický hudebník často živořil – stejně jako v dřívějších a pozdějších dobách – na pokraji bídy či v bídě (to bylo údělem Beethovena, Schuberta, často Berlioze, Smetany, Dvořáka, Janáčka, po celý život Musorgského a mnoha dalších). Takový život býval na druhou stranu společností (a někdy i umělci samotnými) vnímán jako úděl opravdového génia. Ve společnosti 19. století postupně vznikala romantický obraz umělce jako osamělého proroka zítřka, který musí bojovat o své uznání a za prosazení své pravdy trpí a snáší příkoří.

Hudební produkce a provoz – vedle tradiční klasické (vážné) hudby se v 19. století rozvíjí žánr **operety** a **hudby** tzv. „**vyššího populáru**“ (to byly např. valčíky, polky, pochody, hudba vojenských a městských kapel). Roste kult nástrojové a pěvecké ekvilibristiky, virtuozů a operních hvězd. Úměrně tomu se zvyšuje tvorba hudby zaměřené na vnější efekt bez hlubších uměleckých ambicí.

Jsou budovány velké koncertní sály a operní domy, významné koncerty a operní představení se stávají celospolečenskými událostmi. Roste počet hudebních učilišť a pedagogů, hudebních periodik, hudebních recenzentů a spisovatelů. **V chrámové hudbě katolické církve** je ve druhé polovině 19. století zaváděna tzv. **Ceciliánská reforma**. Její nástup byl ideově připravován již v první polovině 19. století. Naplno se rozvinula až po založení **Všeobecného ceciliánského spolku pro země německého jazyka** (*Allgemeiner Cäcilienverein für die Länder deutscher Zunge*) v r. 1868, u jehož zrodu stál německý teolog a církevní hudebník Franz Xaver Witt (1834–1888). V tomto hnutí se projevila snaha o omezení okrasné funkce liturgické hudby v zájmu její podpory většinu soustředění věřících na samotný bohoslužebný obřad a jeho podstatu – duchovní setkání s Bohem. Ceciliánská reforma preferovala při liturgii vokální polyfonii Palestrinova typu a hudbu varhanní, nakonec se ale pro své nesmiřitelné hudebně-restriktivní požadavky příliš neujala. Přispěla však k omezení hudby operního typu v katolické církevní hudbě a k jejímu návratu ke kontemplativnějšímu (hlubšímu, přemýšlivějšímu, méně koncertnímu) pojetí.

1.4 Typické strukturální atributy romantické hudby. Hudební nástrojařství a technické inovace v 19. století

Melodie – stává se postupně **méně pravidelnou** a symetrickou v porovnání s tvorbou vídeňského klasicismu nebo raných romantiků, již v programní hudbě novoromantiků je často rozbita na menší rozmanitě uspořádané úseky v zájmu vyjádření mimohudebních sdělení. V pozdním romantismu se tento trend ještě zesiluje. Dobrým příkladem romantické melodie je Intermezzo P. Mascagniho.



Pietro Mascagni (1863–1945) – [Intermezzo z opery Sedlák kavalír \(Cavalleria rusticana\)](#) [celé, 3:40]

Harmonie – zvyšuje se v ní postupně podíl **chromatiky** a **disonancí**. Zvláště v německé, ale i jiné, např. české romantické hudbě se kumulují harmonické složitosti a v podstatě vyčerpávají možnosti tradiční tonality (Wagner, R. Strauss, Mahler, Skrjabin, Foerster, Novák, Suk ad.).



Josef Suk (1874 – 1935) – [symfonická báseň Zrání \(1912–1917\), druhá pol. s fugou a ženským sborem na vokály](#) [14:40]

Rytmus – bývá **výrazný**, mnohdy **komplikovaný**, v procesu hudební komunikace mezi

romantickým skladatelem a jeho posluchačem je mu někdy přisouzena rovnoprávná úloha s melodií a harmonií, na některých místech skladeb může i přebírat iniciativu v tlumočení jejich hudebního obsahu (např. Grieg, *Ve slují krále hor*, kde neúprosný monotónní rytmus znázorňuje pronásledování Peera Gynta kouzelnými skřítky).



Edvard Grieg (1843–1907) – [Orchestrální suita Peer Gynt 1, 4. část, Ve slují krále hor](#) [celé, 2:15]

Barva – v hudbě dokresluje či vyvolává **náladu, atmosféru**. Do orchestru jsou zaváděny **nové nástroje** (např. harfa, anglický roh, ofiklejda, saxofon). Orchester je během 19. století početně rozšiřován, kombinován s vokálními hlasy (např. Mahler, Suk), postupně se zvyšuje také ladění orchestru, tím se jeho zvuk stává pronikavější. V. Novák vyjadřuje v poslední části své *Slovácké suity* kouzlo noční nálady pomocí harfy a jemných barev smyčců a dřev. Jeho instrumentace a harmonie je zde příkladem českého hudebního impresionismu.



Vítězslav Novák (1870–1949) – [Slovácká suita, 5. část, V noci](#) [úvod, 3:00]

Programní hudba – byla prosazována nejdříve a nejušplivněji novoromantiky, vytváří formu **symfonické básně** (jednovětá orchestrální skladba s mimohudebním obsahem), programovost je implantována (zasazována) do formy symfonie, do hudby komorní, klavírní apod.

Opera – ve Wagnerově tvorbě se v ní **vyrovnává složka instrumentální a vokální**. Do opery je tak přiveden **symfonický zvuk**, symfonismus. Wagner operu reformuje ve smyslu svého *Gesamtkunstwerku* (viz kap. 5), u Verdiho vrcholí tradiční italská belkantová opera. Italský verismus a Puccini přivádějí operní žánr hudebním projevem a **psychologickou kresbou** do blízkosti moderních kompozičních a inscenačních směrů 20. století.

Výroba hudebních nástrojů – od počátku 19. století byla ve vzrůstající míře ovlivňována všeobecným technickým pokrokem a velkosériovou výrobou (ta ale u hudebních nástrojů většinou stírá žádoucí zvukové charakteristiky, potřebné např. pro uspokojivou interpretaci hudby baroka), což zlevňovalo ceny zboží. Vybavení dřevěných a žesťových dechových nástrojů se technicky zdokonalovalo zaváděním klapků a ventilů, což zjednodušovalo hráčům prstové hmaty a usnadňovalo kvalitní hru náročných skladeb a orchestrálních partů.

- Ze všech hudebně-nástrojařských inovací byl nejdůležitější patrně tzv. **Böhmův systém**. Ten zavedl

soustavu klapek, která se osvědčila nejvíce u dřevěných dechových nástrojů, zvláště u **flétny**, **hoboje** a **klarinetu**.

- Nově stavěné velké **koncertní síně** si vyžadovaly zesílení zvuku nástrojů, **symfonické orchestry** proto rozšiřovaly počty svých členů (zvětšoval se ale také např. počet zpěváků v **pěveckých sborech**).
- Vznikaly některé **nové hudební nástroje**, např. saxofon, Saxovy rohy, basová tuba, harmonium, foukací ústní) a tahací harmonika (akordeon).
- Také koncertní a kostelní **varhany** se v 19. století stavěly (nebo přestavovaly) do stále větších rozměrů, s několika manuály (klaviaturami) a desítkami nových rejstříků (tj. píšťalových řad), napodobujících nástroje symfonického orchestru, zvláště ty smyčcové. To vedlo postupně u mnoha starších i novějších varhan ke ztrátě původního zvukového ideálu barokního varhanního pléna, typického svým stříbřitým jassem a leskem. Rovněž polyfonní hra na romantických varhanách nezněla již tak plasticky jako na starších varhanách. Ke snadnějšímu ovládní obrovských varhanních (ná)strojů byla vynalezena **pneumatická traktura**, umožňující spojení kláves s varhanními píšťalami pomocí složité soustavy kovových trubiček, v nichž proudil stlačený vzduch. To zvyšovalo technické možnosti varhanní hry a mělo velký vliv na nově vznikající varhanní kompozice.
- **Klavír** se stal v 19. století nejrozšířenějším a nejoblíbenějším hudebním nástrojem vůbec, nositelem a zprostředkovatelem měšťanské hudební kultury a prostředkem všeobecné i speciální hudební výchovy. Jeho zvuk byl díky technickému vývoji a kvůli požadavkům hudebního provozu výrobcí postupně zesilován, ale také zušlechťován, zvláště byla zdokonalována repetiční mechanika. Klavír dostal pancéřový rám, aby vydržel mnohatunový tah strun. Na začátku 19. století se rodí **pianino**, dnešní běžný domácí typ klavíru, šetřící svým svislým tvarem místo. Během 19. století se zvýrazňují typické vlastnosti tzv. vídeňské mechaniky (její kladívka bijí do strun směrem od hráče) a anglické mechaniky (u té kladívka bijí do strun směrem k hráči). Vídeňská mechanika ustoupila v 1. polovině 20. století definitivně anglické mechanice. Během hudebního romantismu vznikají známé klavírní firmy, např. Petrof v Hradci Králové (dále Förster, Bösendorfer, Steinway aj.). V 19. století vyrostl v Krnově (německy Jägerndorf) úspěšný varhanní podnik Rieger, od r. 1948 nesoucí název Rieger-Kloss. Jeho varhany, jejichž celkový počet přesáhl za celou dobu existence firmy číslo 3700, stojí např. ve Dvořákově síni pražského Rudolfinu (1975), v brněnském Besedním domě (1981) nebo v obrovském hlavním sále vídeňského Konzerthausu (1913).

Ke konci 19. století byl vynalezen **fonograf** (T. A. Edison, 1877) a **gramofon** (E. Berliner, 1887), což mělo v dalších desetiletích obrovský vliv na hudební život a kulturu. Končilo tak období jedinečnosti hudebního projevu, který mohl být napříště jedním technickým zařízením zaznamenáván a jiným mnohokrát přehráván. Hluboké sociologické dopady těchto vynálezů se však v závislosti na vývoji záznamové a reprodukční techniky a jejího postupného masového šíření projeví až ve 20. století.

[1] Pozor na záměnu se jménem Johann Strauss, spojeným v hudebním světě především se dvěma vídeňskými skladateli, otcem a synem stejného křestního jména a příjmení, kteří se v 19. století proslavili skládáním zábavné hudby. Viz kap. 13.

[2] Za typickou romantickou literaturu 19. století lze považovat např. díla Francouzů V. Huga (Chrám Matky Boží v Paříži, 1831) nebo A. Dumase st. (Tři mušketýři, 1844, Hrabě Monte-Christo, 1845–46, aj.). V Čechách se stal svou romantickou básní Máj (1836) legendární Karel Hynek Mácha. V ruském romantismu byly často zhudebňovány literární předlohy A. S. Puškina, např. pohádkový epos Ruslan a Ludmila (1820) jako opera Glinky, román ve verších Evžen Oněgin (1825–1833) a povídka *Piková dáma* (1834) jako opery Čajkovského, drama Boris Godunov (1825) jako opera Musorgského atd. Za romantickou literaturu musíme pokládat také dobrodružné romány německého spisovatele K. Maye z Divokého západu a Blízkého východu, psané v závěru 19. století a oblíbené hlavně mužskou částí populace. Z desítek Mayových knih připomeňme třeba tituly Divokým Kurdistánem (1892) a Vinnetou (4 díly, 1893–1910).

[3] V Itálii byla situace složitější, protože jako okupanti byli italským obyvatelstvem v její severní části považováni na počátku 19. století Rakušané. Po porážce rakouských armád revolučními francouzskými vojsky byli Francouzi Italy zprvu oslavováni jako osvoboditelé, ovšem pouze do určité doby. Po konečném vítězství evropských mocností nad Napoleonem v r. 1815 a po návratu Rakušanů do té části severní Itálie, kterou museli po porážkách od Francouzů opustit, začalo v Itálii postupně sílit volání po vyhnání cizích vetřelců a sjednocení země. K němu nakonec došlo až ve 2. pol. 19. století. Jedním ze symbolů národně-osvobozovacího boje Italů se stala operní hudba G. Verdiho.



[Kontrolní test](#) k 1. kapitole



Použité obrazové a zvukové soubory:

Fotografie použité v kurzu byly převzaty v převážné většině ze stránek volně dostupné internetové encyklopedie [Wikipedia](#). Pokud obrázek pochází z jiného zdroje, je tento na příslušné stránce kurzu citován. Notové příklady ve formě obrázků pocházejí rovněž z Wikipedie, popřípadě z volně

dostupné internetové databáze hudebních partitur [IMSLP / Petrucci Music Library](#). Většina zvukových souborů v MP3, použitých v kurzu jako studijní hudební ukázky, byla stažena z italské freewarové hudební databáze **Karadar Classical Music**, před několika lety dostupné na www.karadar.it/Default.htm. Tento webový portál v současnosti na této ani jiné internetové adrese k nalezení není a je nejasné, zda svou hudební kolekci nabízí na jiném místě na internetu nebo zcela ukončil provoz. Zbývající zvukové soubory kurzu poskytl server [YouTube](#), s výjimkou výňatků z obou Mozartových klavírní koncertů ve 2. kapitole, které jsou součástí grandiózního německého internetového hudebního projektu [MOZART-ARCHIV IM TURM](#). Zvukové soubory kurzu jsou fyzicky umístěny na serveru IS MU a přístup k nim je spolu s celým kurzem chráněn identifikačním heslem.



Literatura a zdroje (prameny):

V následujícím seznamu je uvedena literatura, která byla použita při tvorbě tohoto výukového kurzu, včetně zdrojů na internetu. Celý soubor použité literatury a zdrojů, který byl podkladem pro tento distanční studijní materiál, byl přitom rozdělen do **tří skupin**:

1. V první skupině figurují česky psané **příručky dějin hudby**, které jsou běžně dostupné v českých obchodech nebo knihovnách a slouží proto zároveň jako **základní literatura** předmětu **HV7BP_DH3 Dějiny hudby 3** a **HV7BP_PSD3 Poslechový seminář k dějinám hudby 3**. Na Katedře hudební výchovy PdF MU jsou studenty na doporučení učitelů využívány ke studiu hudebních dějin nejčastěji publikace **M. Navrátila** a **B. Vítka**. Stejně dobře však poslouží i jiné přehledy hudebních dějin, uvedené níže. V seznamu **základní literatury** figurují dále nejběžněji užívané **hudební slovníky** a **encyklopedie** dostupné v **češtině**, ale rovněž dva významné slovníky **cizojazyčné**, jejichž dostupnost je v univerzitním městě Brně bezproblémová. Na prvním místě z nich jmenujme anglický *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, z r. 2001, dostupný po připojení ze sítě MU [online](#). Pro ty, kteří ovládají němčinu, je zajímavá také stejně kvalitní hudební encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Hudba v dějinách a současnosti, MGG, 1. vydání 1949–1986, 17 sv., bylo vydáno také digitálně, 2. vydání 1994–2008, 29 sv.). Druhé vydání MGG je k nahlédnutí např. v příruční knihovně hudební studovny brněnské Moravské zemské knihovny, kde je k dispozici také první vydání *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

z r. 1980 (20 sv.). Do přehledu základní literatury byla přidána také mnohdy znevažovaná a na některých českých školách prý snad dokonce zakazovaná *Wikipedie*. Ta však (především ve své anglické a německé verzi, ale také francouzské a italské, u českých skladatelů rovněž české) uvádí o klasické hudbě a jejích autorech mnohdy podrobné a zasvěcené informace na profesionální obsahové úrovni. Vzhledem ke zvláštnímu charakteru *Wikipedie*, jakožto encyklopedii vytvářené veřejností neznámými autory, je však vždy dobré její údaje ještě porovnávat s nějakou jinou, konkrétními hudebními odborníky napsanou lexikální publikací. Ta ale nemusí být pouze tištěná a může fungovat výhradně **online**, tak jako např. [Český hudební slovník osob a institucí](#).

2. Ve druhé skupině publikací se objevují další přehledy, příručky a slovníky, které autor kurzu při jeho psaní použil, většinou na doplnění či kontrolu informací získaných z publikací první skupiny, někdy naopak jako první referenci kvůli jejich přehlednějšímu uspořádání či jinak přínosnému obsahu. To je zároveň **doporučená literatura** k tomuto studijnímu kurzu o hudebním romantismu i k předmětům **HV7BP_DH3 Dějiny hudby 3** a **HV7BP_PSD3 Poslechový seminář k dějinám hudby 3**. Jako zajímavost je k doporučené literatuře připojena informace o *Antologii české hudby*, vydané na CD a v omezeném rozsahu prezentované také online.
3. Třetí skupinou knih a zdrojů je **rozšiřující literatura** k jednotlivým tematickým okruhům, jimž se věnují konkrétní kapitoly kurzu (jsou to typicky např. monografie skladatelů). Její studium pro zvládnutí učiva kurzu **není nutné**. Tato speciální literatura může sloužit případným zájemcům o hlubší studium života a tvorby osobností hudebního života projednávané doby a je uváděna na konci kapitol 2–13. Soupisy **rozšiřující literatury** obsahují také informace o elektronických zdrojích na internetu. Protože se v tomto případě de facto jedná o hypertextové odkazy povšechné informativní povahy a nikoli o specifické bibliografické citace vázané na konkrétní citace cizích textů, jež by doplňovaly či ilustrovaly výklad kurzu, bylo v těchto případech pro větší přehlednost upuštěno od plných bibliografických záznamů podle citačních norem, které by soupisy **rozšiřující literatury** bezdůvodně zatěžovaly nepotřebnými a proto nadbytečnými údaji.

Dějiny hudby:

- ABRAHAM, Gerald. *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.
- ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1974.
- HOSTOMSKÁ, Anna. *Kouzelný svět: Vyprávění o světové opeře*. Praha: Mladá fronta, 1960.
- HRČKOVÁ, Naďa (ed.). *Dějiny hudby V: Hudba 19. století*. Praha: Euromedia Group – Ikar, 2011.
- KOPECKÝ, Jiří. *Přehled dějin hudby 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: Přehled evropských dějin hudby*. Olomouc: Votobia, 2003.
- VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby: Faktografický soubor hlavních údajů a poznatků pro předmět Dějiny hudby*. Pardubice: Luděk Šorm, 1994. Dostupné také online z: dejiny.hudby.cz/
- SMOLKA, Jaroslav (ed.). *Dějiny hudby*. Praha: Togga, 2001.
- ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby: II. díl: 19. století*. Věrovany: Jan Piszkwicz, 2006.
- TROJAN, Jan. *Dějiny opery: Tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2001.

Slovníky a encyklopedie:

- ČERNUŠÁK, Gracian (ed.), Bohumír ŠTĚDRŮ (ed.) a Zdenko NOVÁČEK (ed.). *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek první, A–L. Svazek druhý, M–Ž*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963–1965.
- *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2008— [cit. 2013-07-09]. Dostupný z: www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/
- *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. [CD-ROM]. Ed. Friedrich Blume. Nezkřácená elektronická verze prvního knižního vydání (Kassel; Basel: Bärenreiter, 1949–1986. 17 sv.). Berlin: Directmedia Publishing, 2001.
- FUKAČ, Jiří, Jiří VYSLOUŽIL a Petr MACEK (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.
- *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2007–2013 [cit. 2013-07-09]. Dostupný na webu Oxford Music Online: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/ Obsahuje texty 29 svazků slovníku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (2001), a dále slovníků *The New Grove Dictionary of Opera* (1992), *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd edition (2002) a jejich doplňky. Použití slovníku je při připojení prostřednictvím internetové sítě Masarykovy univerzity pro studenty i učitele zdarma. Pro bezplatné připojení mimo prostory MU je nutno si do počítače nainstalovat program VPN. Informace o něm a jeho zdrojový soubor jsou dostupné z: vpn.muni.cz/doku.php
- JANOTA, Dalibor a Jan P. KUČERA. *Malá encyklopedie české opery*. Praha; Litomyšl: Paseka, 1999.
- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidivé noviny, 2000.
- SMOLKA, Jaroslav (ed.). *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Editio Supraphon, 1983.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého: I. díl: Věcná část*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 1995.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého: II. díl: Skladatelé a hudební spisovatelé*. Vizovice: Lípa, 2001.

- WARRACK, John a Ewan WEST. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998.
- *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2013-06-20]. Angl., něm., fr., it. a česká verze. Dostupná z: www.wikipedia.org/

2. Doporučená literatura

Dějiny hudby:

- BACHTÍK, Josef. *XIX. století v hudbě*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1970.
- BÜCKEN, Ernst. *Handbuch der Musikwissenschaft: Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1929.
- ČERNÝ, Jaromír a kol. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1989.
- EINSTEIN, Alfred. *Hudba v období romantizmu*. Opus: Bratislava, 1989.
- GOLDRON, Romain. *Illustrierte Geschichte der Musik: 8: Die Anfänge der Romantik*. Lausanne: Editions Rencontre; Zürich: Ex Libris, 1966.
- GOLDRON, Romain. *Illustrierte Geschichte der Musik: 10: Die nationalen Schulen: Neuer Frühling in Frankreich*. Lausanne: Editions Rencontre; Curych: Ex Libris, 1966.
- MERSMANN, Hans. *Handbuch der Musikwissenschaft: Die moderne Musik seit der Romantik*. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931.
- SEHNAL, Jiří a Jiří VYSLOUŽIL. *Dějiny hudby na Moravě: Vlastivěda moravská: Země a lid: Nová řada*. Svazek 12. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2001.
- WÖRNER, Karl H. *Geschichte der Musik: Ein Studien- und Nachschlagbuch*. 8. Aufl. Göttingen: Vandebhoeck & Ruprecht, 1993.

Slovníky a encyklopedie:

- *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 3. vyd. Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag (Schott), 2001. 5 sv.
- *Československá vlastivěda: Díl IX: Umění: Svazek 3: Hudba*. Praha: Horizont, 1971.
- *Encyklopedia muzyczna PWM*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979–2012. 12 sv. a 2 dodatky.
- ŠÍP, Ladislav. *Česká opera a její tvůrci*. Praha: Editio Supraphon, 1983.
- HOSTOMSKÁ, Anna. *Průvodce operní tvorbou*. 8. vyd. Praha: Svoboda, 1993.
- HOLZKNECHT, Václav a Vladimír POŠ (eds.). *Kniha o hudbě*. Praha: Orbis, 1964.
- HUTTER, Josef a Zdeněk CHALABALA (eds.). *České umění dramatické: Část II.: Zpěvohra*. Praha: Šolc a Šimáček, 1941.
- *La musique: 2: Les hommes, les instruments, les oeuvres*. Paris: Larousse, 1965. 2. díl (ze 2 sv.).

- *Larousse de la musique*. Paris: Larousse, 1982. 2 sv.
- *Musiklexikon*. 2., aktualizované a rozšířené vydání. Stuttgart: Metzler, 2005. 4 sv.
- *Riemann Musiklexikon*. 12. vyd. Mainz: Schott, 1959–1975. 5 sv. (4 x Personenteil, 1 x Sachteil).

Popularizační literatura, hudební antologie, weby o hudbě:

- *Antologie české hudby: Dějiny hudby českých zemí od středověku po současnost: Hudební ukázky, fotografie, texty* [online]. Praha: Hudební informační středisko, [?] [cit. 2013-07-09]. Dostupné z: www.antologiehudby.cz/
Online varianta publikace ČERNÝ, 2004.
- BERNSTEIN, Leonard. *O hudbě: Koncerty pro mladé publikum*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996.
- ČERNÝ, Jaromír a kol. *Antologie české hudby* [CD]. Praha: Divadelní ústav, 2004. 5 CD, disky 1–4 obsahují klasickou hudbu, 5. disk lidovou hudbu.
- [Music and History. A chronological view of western music history in the context of world events.](#)
- *Velikáni hudby*. Bratislava: PERFEKT, 1995.
- VRKOČOVÁ, Ludmila. *Domovem hudby*. Praha: Panton, 1988. Regionální hudební cestopis po Čechách.
- VRKOČOVÁ, Ludmila. *Domovem hudby: II.* Praha: Vydavatelství Ludmila Vrkočová, 2011. Regionální hudební cestopis po Moravě.

Hudební partitury:

- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
- **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
 Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 **2** 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 2

Raný romantismus – starší generace (Weber, Schubert)



Cílem druhé kapitoly našeho kurzu je získat konkrétní představu o **počátcích** evropského hudebního romantismu, jeho zárodcích ve skladbách vrcholných mistrů vídeňského klasicismu a jeho první, **starší generaci**, reprezentovanou jmény **C. M. Weber** a **F. Schubert**.



Anotace: plynulé **střídání** hudebního **klasicismu** a hudebního **romantismu**, náznaky romantismu u **W. A. Mozarta** a **L. van Beethovena**, období **biedermaieru**, **německý literární romantismus** jako ideová základna německého i evropského raného hudebního romantismu, **C. M. Weber** a **F. Schubert** a jejich tvorba.



Klíčová slova: **raný romantismus**, **starší generace**, **hudební klasicismus**. **Mozart**, **Beethoven**, **Weber**, **Schubert**.



Přibližný čas potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **90 minut**

Velké stylové hudební epochy po sobě nepřicházely naráz, nýbrž se zpravidla po mnoho let až desetiletí nenápadně překrývaly a přerůstaly jedna do druhé. Zahrajte si nebo si poslechněte např. první větu z Beethovenovy „**Měsíční sonáty**“ pro klavír a jeho symfonii č. 6, zvanou „**Pastorální**“, a potom nějakou skladbu C. M. von Webera nebo F. Schuberta. Budete překvapeni, že při prvním zběžném dojmu není rozdíl ve výrazu a způsobu zpracování hudebních myšlenek příliš nápadný.

Námět k zamyšlení: pokuste se poslechem zjistit, jaké jsou rozdíly mezi hudbou vídeňských klasiků (především **Mozarta** a **Beethovena**, kteří z našeho dnešního pohledu tvoří spolu s **Haydnem** hlavní vývojovou osu vídeňského klasicismu) a raných romantiků **Webera** a **Schuberta** (k nim patří časově a stylově také italský operní skladatel G. Rossini, viz **13. kapitolu** kurzu). Pokud se to nebude zpočátku dařit, nevadí. Ony rozdíly jsou totiž mnohdy velmi malé, zvláště u skladeb z mládí obou raných romantiků, protože Mozart a Beethoven pro ně byli hlavními vzory. Poslouchejte opakovaně hudbu vídeňského klasicismu (např. W. A. Mozarta na [německém internetu](#)) a raných romantiků. Po čase Vám budou rozdíly zřejmé i bez předem naučených definic. Stylové nuance mezi vídeňskými klasiky a ranými romantiky starší generace jsou někdy jemné a je zapotřebí se do nich opakovaně zaposlouchávat. To, že Schubertovy skladby vznikaly na půdě hudebního klasicismu (podobné to bylo u tvorby C. M. von Webera), lze poznat při poslechu dvou následujících **hudebních ukázek**. Obě dvě skladby, z nichž byly tyto dva hudební příklady vyňaty, jsou jiné, a vznikly s časovým odstupem 30 let. Jejich melodický a harmonický charakter, tempo, rytmus a instrumentace mají ale leccos společného. Tyto dvě kompozice vycházejí z podobného hudebního uvažování, daného příbuznými typy osobností obou skladatelů. **Mozart** i **Schubert** měli přívětivou, veselou, ale také citlivou a snadno zranitelnou povahu, milovali život a společnost dobrých přátel, a především byli nadáni naprosto výjimečnou bohatostí hudební invence a z ní plynoucí lehkostí hudební tvorby.



W. A. Mozart (1756–1791) – [Klavírní koncert č. 23, A dur, KV 488 \(1786\), orch. úvod 1. věty](#) [2:10]



Franz Schubert (1797–1828) – [Symfonie č. 5, B dur \(1816\), začátek 1. věty](#) [2:08]

Obsah:

- 2.1** [Počátky evropského hudebního romantismu](#)
- 2.1.1 [Náznaky romantismu u W. A. Mozarta a L. van Beethovena](#)
- 2.1.2 [Biedermaier](#)
- 2.1.3 [Německý literární romantismus](#)
- 2.2** [Carl Maria von Weber](#)
- 2.3** [Franz Schubert](#)
- 2.4** [Méně významní skladatelé německé rané romantiky](#)

[Kontrolní test](#) ke 2. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) ke 2. kapitole

[Seznam poslechoých ukázek](#)

2.1 Počátky evropského hudebního romantismu

C. M. von Weber a **F. Schubert** jsou v hudebních dějinách typickými „klasicistními romantiky“. Raný romantismus na počátku 19. století pozvolna vyplynul z hudebního **klasicismu**, podobně jako se klasicismus v první pol. 18. st. postupně vyvíjel z **galantního slohu** [1], a to především v díle **J. Haydna** (1732–1809), ale ještě dříve ve Vídni u **G. Ch. Wagenseila** (1715–1777) a **M. G. Monna** (1717–1750), v Německu u skladatelů **mannheimské školy**, také v Praze (**F. X. Brixi**, 1732–1771), Drážďanech (**J. A. Hasse**, 1699–1783) a na dalších místech. **Galantní sloh** byl přitom (na potvrzení řeckého úsloví **pantha rhei**) stylovou inovací předchozího slohu **barokního**, přičemž tato modernizace znamenala především odlehčení barokní hudby o její kontrapunktické a harmonické složitosti, které kolem r. 1720 pojednou začaly na mladší hudebníky a hudební příznivce působit zastarale a těžkopádně. Galantní a klasicistní hudební prvky se nejdříve objevovaly v Itálii, odkud přicházely v 17. a 18. století do okolních zemí Evropy prakticky všechny rozhodující stylové hudební novinky. Italskou průpravu měl i **W. A. Mozart** a další hudebníci klasicismu, takže přes ně byla Itálie spolupodílníkem také na vzniku hudebního romantismu.

Prvenství, kterého v hudební Evropě **2. polovina 18. století**, tzn. během hudebního **klasicismu**, dosáhli kvalitou a kvantitou své hudby **německv** hovořící hudebníci. se nevzdali ani během

rozkvětu **romantické** hudební kultury v **19. století**, kdy své dominantní postavení naopak ještě posílili. S **německou** a **rakouskou** hudbou souzněli také hudebníci z **českých zemí**, pro něž byli Němci a Rakušané nejenom nejbližšími sousedy, ale po staletí rovněž spoluobčané. Skladatelé a instrumentalisté Německa, Rakouska a českých zemí bývali již od 18. století řazeni mezi ty nejlepší, které Evropa měla (ve **zpěvu** si svou nadvládu i v období romantismu podrželi **Italové**).

Hudební romantismus, který vyplynul zejména z produkce vídeňského a mannheimského klasicismu a dalších menších, ale důležitých hudebních enkláv střední Evropy, byl do značné míry produktem **německy** (a **česky**) hovořících zemí, a ty v něm po celou dobu jeho trvání hrály dominantní úlohu (**Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Smetana, Dvořák, Bruckner**, vídeňská dynastie **Straussů, R. Strauss, Reger, Wolf, Mahler, Foerster, Suk, Novák, Schmidt** a mnoho dalších skladatelů a výkonných umělců. Bylo to dáno nejenom vysokou kulturností Německa a Rakouska, ale současně také počtem jejich obyvatelstva, kterým v součtu převyšovaly Itálii, Francii nebo Anglii. Dokonce i zakladatel francouzské opery **J. Offenbach** se narodil v Německu, podobně jako vrcholný reprezentant velké francouzské opery **G. Meyerbeer**, z Německa pocházela matka **C. Francka**, nejdůležitějšího skladatele francouzské romantické instrumentální hudby.

Tím ještě není řečeno, že by přínos Francie, Ruska anebo dalších zemí pro hudební romantismus byl méně významný. Takové konstatování by bylo nesmyslem. Hudba byla a je mezinárodním komunikačním prostředkem. Její šíření a vzájemné sdělování mezi jednotlivými národy a zeměmi odjakživa umožňovalo její rychlý a mnohotvárný rozvoj, ve kterém byl každý jednotlivý přínos velmi cenný, protože mohl být opět šířen dál. Ale **Německo** s **Rakouskem** tvořily v 19. století pro hudební romantismus jakési **stylotvorné těžiště** a důležitou **provozní oblast**, přestože lesk **Paríže** jako nepopiratelného **společenského** a potažmo **hudebního centra Evropy** tento fakt zastiňoval. Záleželo také na tom, kdo co kde kdy a jak posuzoval. Období hudebního romantismu bylo v evropských zemích dobou zesilování **národního uvědomění** a **nacionalismu**. Proto se mohlo lehce stát, že třeba Francouzům se mohl zdát Auber důležitějším skladatelem než Weber, Němcům Wagner než Verdi, Italům Verdi než Čajkovskij apod. Německy mluvící země si však svou hudební autoritu podržely dodnes, a zvláště Vídeň je stále považována za neformální hlavní město evropské klasické hudby.

Je dobré si uvědomit, že stejně jako při střídání hudebního baroka klasicismem, nebyl ani hudební klasicismus jednoduše a rychle nahrazen romantismem, ale byl nejprve krok za krokem doplňován a obohacován některými z později charakteristických romantických prvků (těmi byly zvýšený důraz na **melodii**, v **harmonii** omezení barokní chromatičnosti a preference **hlavních harmonických funkcí**, redukce **polyfonie** a **kontrapunktu**, růst úlohy **homofonie** a **akordické faktury** v hudební struktuře, rostoucí nástrojová **virtuozita**, zvýšená intenzita **citovosti** a **dramatismu**, hlubší a detailnější **psychologická kresba**, výraznější **subjektivita**). Dělo se tak postupně, poznenáhlu a po relativně dlouhou řadu let. Teprve asi od r. 1820, když začal romantismus v hudbě (a v jiných

uměních) nabírat na síle, a když klasicistní, formálně vyvážená a výrazově uměřená hudba, tak jak ji znalo 18. století, přestávala být aktuální a žádaná, můžeme v evropské artificiální (= umělé, umělecké) hudbě s plným oprávněním hovořit o výrazné stylové změně. [2]

2.1.1 Náznaky romantismu u W. A. Mozarta a L. van Beethovena

Romantické náznaky či názvuky bychom v klasicistní hudbě našli např. v některých skladbách **W. A. Mozarta** (1766–1791), zkomponovaných během jeho vídeňského období. Takových příkladů by mohlo být více, jeden byl uveden v úvodu této kapitoly. Dalším může být bouřící **Dies irae** ze slavného **Requiem, KV 626** z posledního roku Mozartova života nebo **Andante z klavírního koncertu C dur, KV 467**, které je střídavě líbezné a poté opět zamýšlené až zachmuřené (**obr. 1** a následující hudební ukázka).



W. A. Mozart (1756–1791) – [Dies irae z Requiem \(1791\)](#) [1:49]

The image displays a musical score for the first four staves of Mozart's Andante in C major, KV 467. The staves are labeled: Violino I., Violino II., Viola., and Violoncello e Basso. The music is in 3/4 time and C major. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked with *Con Sordino* and a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

obr. 1: W. A. Mozart, Andante klavírního koncertu C dur, KV 467



W. A. Mozart (1756–1791) – [Klavírní koncert č. 21, C dur, KV 467 \(1785\), orch. úvod 2. věty](#) [1:40]

Romantické tóny zaslechneme v pozdních klavírních sonátách českého klavírního virtuóza **J. L. Dusíka** (1760–1812, o něm a českém raném romantismu více ve třetí kapitole), a po roce 1800 především v hudbě **L. van Beethovena** (1770–1827). Klavírní sonátu „Měsíční svit“, č. 14, op. 27, č. 2, s fantaziálně znějící první větou (skladba je nadepsána *Sonata quasi una Fantasia*) napsal Beethoven roku 1802, kdy byl zamilován do své o 12 let mladší šlechtické žačky, hraběnky Giulietty Guicciardi, kterou ve Vídni učil hrát na klavír. Té také sonátu věnoval a podle titulu z prvního vydání skladby ji pro ni přímo složil (*composta e dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi da Luigi van Beethoven*). **Láska**, častý námět a inspirace romantického umění (sousloví „romantická láska“ používáme rádi a často dodnes), hrála při vzniku 1. věty této sonáty, která je Beethovenovou „nejromantičtější“ klavírní hudbou vůbec, bezpochyby prvořadou úlohu (**obr. 2** a následující zvuková ukázka). [\[3\]](#)

Adagio sostenuto
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

sempre pp e senza sordini

obr. 2: L. v. Beethoven, Sonáta č. 14, op. 27, č. 2 („Měsíční svit“), 1. věta



Ludwig van Beethoven (1770–1827) – [L. v. Beethoven, Sonáta č. 14, op. 27, č. 2 \(„Měsíční svit“\), 1. věta](#) [celá, 6:07]

Výrazné **romantické rysy** mají mnohé další Beethovenovy skladby, z nichž největší význam bývá přisuzován **symfoniím**: č. 3, „Eroica“, inspirovaná individualitou Napoleona Bonaparta, uvádí ve **2. větě smuteční pochod**, č. 5, „Osudová“, zobrazuje **zápas** jedince se životem, č. 6, „Pastorální“, má již naprosto romantický námět, protože popisuje zvukomalebně **přírodu** a lidské pocity v ní. Navíc má místo obvyklých 4 částí **5 vět**, a to **s programními názvy**. Beethovenovy symfonické experimenty vyvrcholily v jeho poslední, **9. symfonii**, ve které korunují orchestrální zvuk lidské hlasy, sbor a sólisté, přinášející slovy **Schillerovy Ódy na radost** světu poselství míru a humanity. **Romantický nádech** mají Beethovenovy pozdní **klavírní sonáty** a **smyčcové kvartety**, zato jeho **Missa solemnis** (1823) již má přímo **romantický charakter**, stejně jako **Devátá symfonie**, která vznikla o rok později (1824).

Ale i v takových kompozicích, v nichž Beethoven až tak nápadně romantický není, se stejně vymyká ustálené podobě klasicistní hudby, jak si ji ke svému obrazu přizpůsobilo 18. století. V něm bylo vyžadován od těch chudých a bezmocných, mezi něž patřili ve své většině také hudebníci, naprostá poslušnost příkazů vrchnosti. S takovou podřízeností se sice také chudý, ale občansky založený a hrdý Beethoven nemínil nikdy smířovat. V životě i v hudbě si hledal své vlastní cesty a prosazoval svou vlastní individualitu. V zájmu neotřelého zpracovávání hudebních myšlenek používá Beethoven silnou zbraň – **moment překvapení**, což se od něj později naučí mladý **Berlioz**. Oba tyto skladatele spojuje v jejich tvorbě úsilí, s jakým se snažili unikat navyklym konvencím a zaběhlým stereotypům. Beethoven i Berlioz chtějí být ve své hudbě výjimeční, nikoli pouze průměrní. Jestliže Berlioz svou **Fantastickou symfonii** považoval za natolik závažnou, že k ní napsal program a rozdával ho publiku, je nutno říci, že to byl již Beethoven, který nesnášel, když posluchači jeho hudbu považovali za pouhou zábavu nebo zvukovou kulisu. Beethoven nechtěl být šlechtickým sluhou, tak jako jím byl ještě jeho předchůdce a učitel J. Haydn. Svou hudbou Beethoven řešil závažné hudební a mimohudební problémy a proto od svých posluchačů vyžadoval, aby se spolu s ním na tomto procesu adekvátně podíleli.

Je dobře známa příhoda z r. 1806, kdy Beethovena rozzuřila žádost jeho dlouholetého mecenáše, knížete Lichnowského, aby na zámku v Hradci nad Moravicí zahrál na klavír pro francouzské důstojníky, kteří tam prodlévali na návštěvě. Skladatel žádost odmítl a zámek uraženě opustil. Ještě po svém návratu do Vídně byl natolik rozčilený, že zničil bustu knížete. Takový postoj bude typický pro některé romantické umělce 19. století, kteří se budou považovat za výjimečné a své umění budou chápat jako sdělení vyšší pravdy, nehodné přízemního zacházení. Beethoven byl posledním velkým skladatelem klasicismu a zároveň prvním významným hudebním romantikem. Avšak systematika dějin hudby si vynucuje poněkud schematičtější kategorizaci hudebních tvůrců a jejich tvorby. V tomto ohledu zatím ještě stále podléháme dvěstěleté publicistické a muzikologické tradici, která L. van Beethovena počítá spolu s J. Haydnem a W. A. Mozartem mezi vrcholné představitele vídeňského klasicismu. To, že byl Beethoven současně prvním velkým romantikem, je však patrné ze všech aspektů jeho tvorby a života.



Ludwig van Beethoven (1770–1827) – [Symfonie č. 6, F Dur, „Pastorální“ \(1807/1808\), 4. část, Allegro – Gewitter. Sturm. \(Bouře. Vichřice.\) \[3: 39\]](#)

[Partitura ukázky v PDF](#)

2.1.2 Biedermaier

Zvláště **Německo** a **Rakousko**, které během 18. století uskutečnily stylovou syntézu italské, francouzské a své vlastní hudby, díky níž vznikl univerzální hudební jazyk klasicismu, se staly v 19. století **hudebními hegemony** kontinentu a určovaly rozhodující směr dalšího hudebního vývoje. Proto také byly tyto dvě země v hudbě gravitačním centrem evropského raného romantismu. Jeho raná fáze se shoduje přibližně s obdobím, pro které se v německé jazykové oblasti, ke které tehdy náleželo také území dnešního Česka, vžilo označení **biedermeier** [bídrmajer]. Vymezují ho roky **1815** (v tomto roce došlo k definitivní porážce Napoleona Bonaparta u Waterloo a konal se následný mírový Vídeňský kongres) a **1848**, ve kterém začala únorová revoluce ve Francii a revoluční události let 1848/1849 v zemích Německého spolku. Původně posměšně míněné německé vlastní jméno Biedermeier dnes v češtině symbolizuje (s malým „b“) v souvislosti s historií českých zemí v 19. století období potlačených občanských svobod a politické cenzury. Za podobu politiky byl v Rakousku v této době nejvíce zodpovědný vrcholný rakouský politik, kníže **K. W. L. von Metternich** (1773–1859). V Německu a Rakousku tehdy zapříčinily stísněné domácí politické poměry obrát společenského zájmu k maloměšťáckému životnímu ideálu, naplňovanému hlavně rodinným štěstím. To se projevovalo také nákladnější bytovou výbavou, dostupnější již i středním, nešlechtickým vrstvám obyvatelstva, v první řadě měšťanstvu (**obr. 3**).



obr. 3: Rodinný portrét z období biedermeieru, kolem r. 1840.

V **hudbě** se tento trend projevil **rozkvětem** domácího muzicírování a vzrůstající oblibou **klavíru**, klavírní a obecně komorní hudby, zejména jejich menších forem, interpretačně dostupných pro domácí hudební nadšence. S tím souvisela produkce technicky snadnější hudební literatury a jejích notových edic, uspořádaných často do praktických sbírek a alb. Taková hudba byla často umělecky nenáročná, ale svůj účel domácí zábavy mohla plnit dobře. Její autoři jsou dnes již většinou částečně nebo úplně zapomenuti, společenské poptávce po takové hudbě však neunikli ani někteří velcí skladatelé. Mezi nimi byl **F. Schubert**, zejména v písních a klavírních skladbách, a rovněž **C. M. von Weber**. Pro toho bylo ovšem komponování společensky žádané hudby pevnou součástí jeho profesionální činnosti, na rozdíl od Schuberta, který žil sice většinu života v bídě, ale po svém, bez pevných pracovních závazků a bez rodiny, která by na něm byla existenčně závislá.

2.1.3 Německý literární romantismus

Německá hudební romantika se mohla opřít o bohaté literární zázemí, a to již z tzv. období ***Sturm und Drang*** [= bouře a vzdor], které sice ještě patřilo do 18. století (datuje se léty 1765–1785), ale vyjadřovalo mladistvé ideály nastupující generace a její kritický postoj ke stávajícím společenským poměrům. Budoucí romantismus v umění předjímal toto hnutí **kultem génia**, který se nepodřizuje svému okolí a jeho pravidlům, nýbrž tvoří si pravidla vlastní. Českému čtenáři jsou z tohoto úseku německé literární historie patrně známá jména **Ch. F. D. Schubart (1739–1794)** a **J. G. Herder (1744–1803)**. Ke hnutí *Sturm und Drang* patřil také mladý **J. W. von Goethe (1749–1832)** a jeho slavný současník, dramatik a lyrik **F. Schiller (1759–1805)**.

Goethův raný román **Utrpení mladého Werthera** (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) se stal kultovní knihou celé tehdejší doby (tzn. poslední čtvrtiny 18. století), hlavně mezi mladými lidmi. Značný význam pro německý hudební romantismus měl obtížně zařaditelný, ale rozhodně výjimečný německý spisovatel **Jean Paul (1763–1825)**, a podobně originální a všestranný **E. T. A. Hoffmann (1776–1822)**, plodný spisovatel, hudebník a kreslíř. Na námět Hoffmannovy literární předlohy vytvořil Čajkovskij balet Louskáček, Delibes balet *Coppélia*, a sám Hoffmann se stal dokonce námětem opery J. Offenbacha Hoffmannovy povídky. Obrovský vliv měl Hoffmann na Schumanna ([Kreisleriana](#)) a přes něj na celý hudební romantismus. Literární ovzduší německého romantismu bylo velkou studnicí představ a předloh pro romantismus hudební.

Všechna ostatní díla německojazyčné literatury této doby zastínil **Goethův Faust**, kterým se ve své tvorbě nechali inspirovat **Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz** (rozsáhlá vokálně-instrumentální dramatická legenda **Faustovo prokletí**), **Liszt** (**Faustovská symfonie, Mefistovské valčíky**, z nichž je známý a hrávaný ten první), **Wagner** (**Faustovská předehra**), **Gounod** (opera **Faust a Markétka**) a další autoři. Sám **Schubert** zhudebnil asi **80** Goetheho textů – písně ***Erlkönig*** (**Král duchů**), ***Gretchen am Spinnrade*** (**Markétka u přeslice**, na faustovské motivy) ad.

2.2 Carl Maria von Weber

C. M. v. Weber



Carl Maria (von) Weber (1786–1826) je dnes znám hlavně jako tvůrce německé romantické opery, byl však všestranným skladatelem a navíc vynikajícím dirigentem. Zajímavostí je skutečnost, že C. M. v. Weber byl

bratřancem sester Aloisie a Konstace Weberových (sestry Weberovy byly celkem 4) z Mannheimu, kde se s nimi v r. 1777 seznámil W. A. Mozart. Ten se nejprve silně zamiloval do Aloisie, výborné zpěvačky, a teprve po nezdaru svého snažení o ni si za několik let (1782) vzal ve Vídni za manželku Konstanci.

Weberův otec se v 53 letech rozhodl, že přestane vykonávat povolání městského hudebníka v severoněmeckém Eutinu a založil si kočovnou divadelní společnost. Mladý Carl Maria byl tak od dětství připoután k divadlu a poznal v něm opery a *singspiely* (opery s mluvenou prózou) mnoha autorů, mezi kterými byli také J. A. Benda, K. Ditters von Dittersdorf, G. Paisiello, ale také W. A. Mozart a J. Haydn. Na zastávkách cest po německých zemích mohl být malý Carl Maria vyučován místními pedagogy. Pro jeho budoucí kariéru mělo největší význam vzdělání u **M. Haydna** (1737–1806, bratr J. Haydna) v Salcburku a **abbé Voglera** [4] ve Vídni (1803–1804) a v Darmstadtu. Vogler Webera doporučil v r. 1804 na první kapelnické místo do opery ve Vratislavi (tehdy německé Breslau). Dobrodružný způsob života, který Weber poznal jako mladík během cest otcova divadelního souboru, se patrně částečně přenesl i do jeho dospělého života. V roce 1810 byl totiž Weber ve Stuttgartu uvězněn kvůli korupčnímu skandálu a poté ze země vykázán. Následně cestoval a snažil se uplatnit jako klavírista a skladatel.

V letech 1813–1816 zakotvil v Praze, kde mu bylo přiděleno místo kapelníka německého Stavovského divadla. Žil zde naplno: pracoval v divadle jako dirigent a korepetitor, zkoušel se zpěváky sóla a sbory a staral se o divadelní provoz, komponoval, navštěvoval koncerty, psal hudební recenze do novin, cestoval, a také prožíval své lásky. Z jednou z nich, mladou a publikem obdivovanou zpěvačkou Stavovského divadla Carolinou Brandtovou, která do Prahy přišla zpívat a hrát z Německa, se r. 1817 oženil. Za 3 roky Weber v Praze se souborem Stavovského divadla nastudoval několik desítek operních a dalších představení a zároveň výrazně pozvedl úroveň zpěváků a orchestru. V repertoáru uplatnil bohatě francouzskou operu (Grétry, Spontini, Méhul, Boieldieu, Cherubini), zařazoval však na program také německé opery, mj. od W. A. Mozarta (opery Don Juan, Figarova svatba, Titus, Cosi fan tutte v úpravě). V repertoáru Stavovského divadla se za Weberova působení objevil kupříkladu J. A. Benda (melodramem Medea), Dittersdorf, Spohr, Jírovec, Italové Salieri, Paër a další operní autoři. **Beethovenův Fidelio** zazněl v Praze pod Weberem již **26. 11. 1814**, zatímco Vídeň uslyšela definitivní, třetí verzi této jediné Beethovenovy opery jen o pár měsíců dříve, 23. 5. 1814

v Divadle u Korutanské brány (*Theater am Kärntnertor*, také *Kärntnertortheater*). [5]

22. 12. 1815 uvedl Weber v Praze se značným ohlasem svou kantátu *Kampf und Sieg* (Boj a vítězství), jíž oslavil vítězství evropských států nad Napoleonem u Waterloo. Přestože tím získal ve svém pražském působišti skvělý úspěch, byl již delší dobu rozhodnut odejít jinam. Praha připadala Weberovi provinční a měl rovněž neshody s nadřízenými. Po nenaplněných nadějích na angažmá v Berlíně se Weber od ledna 1817 uchytil jako hudební ředitel a dirigent německé dvorní opery v Drážďanech (tam ho po necelých 30 letech vystřídá R. Wagner). V této funkci setrval Weber až do své smrti v Londýně, kde ještě stačil – již velmi nemocný – oddirigovat premiéru své poslední (pohádkové) opery *Oberon*.

Dílo (výběr):

Z Weberovy hudební tvorby jsou dodnes nejživotnější 2 výborné **koncerty pro klarinet**, 1 **koncert pro fagot**, klarinetové **Concertino**, **opery Čarostřelec**, **Euryanthe**, **Oberon** a **koncertní valčík Vyzvání k tanci** (*Aufforderung zum Tanz*, 1819). Skladatelovo hudební dílo je přitom mnohem rozsáhlejší, zahrnuje četné **klavírní skladby** včetně **sonát**, **variací** atd., **komorní hudbu** pro různá obsazení, další **nástrojové koncerty** (pro **klavír**, **violu**, **violoncello**, **flétnu**, **lesní roh**), 2 **symfonie**, **scénickou**, **církevní** a **vokální hudbu** (**písně**, **árie**, **sbory**, **kantáty**), několik dalších **oper**, **scénický melodram Precioza**. Velká část Weberovy hudby, zvláště té dřívější, byla ale poplatná plytkému dobovému vkusu a šla konjunkturálně vstříc jeho požadavkům na líbivost, praktickou funkčnost a nástrojovou virtuozitu. Proto se Weberovy skladby nestaly v celé své šíři trvalou součástí dnešního koncertního života. V cca v posledních 20 letech se ale situace postupně mění, protože jsou z důvodů repertoárové obměny vážné hudby celosvětově vyhledávány k nahrávkám a pro koncertní provozování i dříve méně často uváděné skladby.

Zvláštní je situace Weberovy **klavírní tvorby**. Ta bývá hráčsky náročná, ale málo osobitá, a proto ji klavíristé jako svůj studijní či koncertní repertoár obvykle nevyhledávají. Její sloh osciluje mezi klasicismem a nesmělým raným romantismem, ve srovnání s klavírní hudbou Schubertovou však působí myšlenkově málo výrazně až nudně (to se dá ale také říci např. o některých Schubertových sonátách, které většinou nemají beethovenský tah, proto se hrají jen zřídka). Ve Weberově klavírním kusu zpravidla dříve nebo později dojde na efektní nástrojovou virtuozitu, ale místy uslyšíme v melodii také jemnější poetické názvuky. Hudební nápady v jeho klavírní tvorbě ale příliš často trpí jistou schematičností a málokdy nás strhnou něčím neobyčejným. Slavnou výjimkou z tohoto možná až příliš skeptického hodnocení je již zmíněné Weberovo **Vyzvání k tanci**. Bylo skladatelem nazváno *Rondo brillant für das Pianoforte* (**Brilantní rondo pro klavír**) a získalo si posluchačskou popularitu, která nezeslábla ani téměř po 200 letech od jeho vzniku. Skladba je známá zejména díky přitažlivé orchestrální instrumentaci H. Berlioze z r. 1841.



[Carl Maria von Weber \(1786–1826\) – Vyzvání k tanci](#) [úvod, 3:15]

Opravdu velký tvůrčí čin se Weberovi podařil **operou-singspielem Čarostřelec** (*Freischütz*, premiéra 1821 v Berlíně). Její děj se odehrává v Čechách po třicetileté válce, v lidovém prostředí, v tajemném prostředí lesa a za účasti nadpřirozených sil. Inspirací k opeře byla prý Weberovi krajina severních Čech blízko Krkonoš, kterou poznal při svém léčení v lázních Libverda v r. 1814. V ději opery mají význačné místo pekelná kouzla zlého ducha, jenž pomáhá mysliveckým mládencům zhotovit čarovné kule. Skladatel hudbou maluje temný a tajemný lesní hvozd a jeho strašidelná zákoutí. Používá k tomu hluboké nástrojové polohy (zvláště klarinetů a fléten), tremolo smyčců, kvartet lesních rohů a uvolněnou melodiku, podřízenou líčení dané chvíle. Opera představuje projev kompoziční zralosti zralosti svého autora. Při premiéře byla s jásotem přijata jako symbol konce nadvlády italské opery nad německou a vnímána coby hudební triumf politicky mladého, duchovně a kulturně se stmelujícího německého národa.



[Carl Maria von Weber \(1786–1826\) – Předehra k opeře Čarostřelec](#) [úvod, 4:20]

2.3 Franz Schubert



Letopočty 1826, 1827 a 1828 mají pro německo-rakouskou hudbu počátku 19. století osudový podtext, protože v nich ztratila tři velké osobnosti. Byli to C. M. von Weber († 1826), L. van Beethoven († 1827) a rok nato v mladém věku další významný raný romantik, nedostižný mistr písně a melodie, Rakušan **Franz (Peter) Schubert (1797–1828)**. Skladatelovi rodiče přišli do Vídně z oblasti Jeseníků. Otec pocházel ze severního pohraničí Moravy pod Kralickým Sněžníkem, z obce *Neudorf* (v současnosti osada Vysoká nedaleko Malé Moravy), matka byla z rakouského Slezska, ze Zlatých Hor (tehdejší *Zuckmantel* [cukmantl], známé mariánské poutní místo na dnešní česko-polské hranici). Oba rodiče byli německé národnosti. Franz Schubert se narodil na venkovském předměstí **Vídně**, v obci **Himmelfortgrund** (v literatuře bývá udávána také s ní sousedící osada **Lichtental**), položeném tehdy vně městských hradeb, zhruba dva a půl kilometru severně od katedrály sv. Štěpána. Schubertův rodný dům je dnes součástí devátého vídeňského okresu *Alsergrund*.

Franz Schubert pocházel ze skromných poměrů. Jeho otec vykonával povolání učitele a syna vyučoval hudebním základům a hře na housle, ve farním kostele v Lichtentalu ve Vídni seznamoval malého Schuberta tamní regenschori M. Holzer s varhanami. V 11 letech začal Schubert zpívat s dvorní císařskou kapelou a bylo mu tak umožněno gymnaziální vzdělání a ubytování v císařském konviktu. Přísný internátní režim sice nebyl zcela podle jeho gusta, ale našel si útěchu v hudbě, které se mohl v novém prostředí intenzívně věnovat. Od r. 1813 dostával F. Schubert hodiny kompozice od A. Salieriho. Záhy začal komponovat a jeho tvorba se neuvěřitelně rychle rozrůstala o nové a nové skladby, zejména písně. Zkoušel být učitelským pomocníkem u svého otce, ale tato práce ho nebavila a odvrátil se od ní. Od té doby se až do smrti protloukal jako soukromý učitel hudby, odkázaný do značné míry na pomoc přátel, přičemž jeho hlavním zaměstnáním, které ho ovšem neuživilo, zůstávala hudební kompozice.

Franz Schubert patřil mezi nejsnadněji a nejspontánněji komponující hudebníky všech dob. Jeho obrovské skladatelské dílo, vytvořené v několika málo letech, je příznačně výjimečně bohatou melodickou invencí, v pozdějších letech také jakýmsi stínem, který se ve skladbách z konce jeho života (např. v **symfonii h moll „Nedokončené“**) místy prohlubuje až do sladkobolné elegie, střídané monumentálním patosem nebo nekončícím tanečním pohybem (**symfonie C dur, „Velká“**). Typické je pro Schuberta náhlé střídání dur a moll. V jeho pozdních skladbách nacházíme bohatou harmonii, často neváhající vydat se cestou odvážných modulací a neotřelých akordických spojení. Schubertovy skladby občas vykazují méně sevřenou formální výstavbu, nadměrnou délku a malý kontrast jednotlivých skladebných částí (např. v některých místech klavírních sonát a symfonií). Z toho je patrné, jak čas od času vulkanicky prýšící invence nedávala skladateli dostatek času a prostoru pro soustředěnější motivicko-tématickou práci beethovenovského typu. Na druhé straně jsou to právě

Schubertovy podmanivé hudební nápady, které svou vysokou kvantitou a kvalitou neposkytují posluchači čas ke sledování stavebně méně propracovaných míst v jeho kompozicích. Lze říci, že nejpůsobivější je Schubert v méně rozlehlých formách, především v písních a klavírních *Impromptu* [emprompty]. V raných symfoniích navazuje na vrcholný vídeňský klasicismus tak dokonale, že je od něj místy k nerozeznání. Poznávacím znakem pak zůstává schubertovská zpěvnost a skladatelova menší ochota ke složitým kompozičním kombinacím. Schubert raději vymyslí nový hudební nápad, než aby dlouho a složitě zpracovával ten starý. V jeho písních vychází vokální deklamace a instrumentální doprovod vzorně z textu.

[Tematický katalog](#) Schubertova obrovského díla vytvořil rakouský muzikolog **Otto Erich Deutsch** (1883–1967). Kompozice jsou podle něj označovány velkým písmenem „D“ a příslušným pořadovým číslem.

Některé Schubertovy skladby získaly velkou popularitu:

- již výše uváděné písně **Markétka u přeslice** (1814) a **Král duchů** (1815), obě na slova J. W. von Goetha
- klavírní kvintet **Pstruh**
- smyčcový kvartet **Smrt a dívka** (1824)
- klavírní fantazie **Poutník** (1822)
- klavírní *Impromptus*
- symfonie č. 7 „Nedokončená“, symfonie č. 8 C dur „Velká“
- baletní hudba **Rosamunda**
- píseň **Zastaveníčko** (*Ständchen*) z písňového cyklu **Labutí zpěv** (č. 4, D 957), hravaná často také instrumentálně
- **Ave Maria** (D 839, op. 52, č. 6, 1825), tzv. třetí Ellenin zpěv (*Hymne an die Jungfrau*), původně Schubertova neduchovní píseň na slova básně W. Scotta *Lady of the Lake*, přeložené do němčiny. Schubert zhudebnil a v r. 1826 vydal ze Scottovy sbírky celkem 7 písní. Scottův romantický text sice začíná slovy *Ave Maria*, ale dále pokračuje prosbou dívky jménem Ellen Douglas, líčící vlastními slovy svou svízelnou situaci, k Panně Marii. Schubertovo **Ave Maria** se nejčastěji zpívá se slovy tzv. „andělského pozdravení“ Zdravas Maria, jedné ze základních modliteb katolické církve.



[Franz Schubert \(1797–1828\) – Symfonie č. 8, h moll \(„Nedokončená“, 1822\), 1. věta –](#)

Allegro moderato [úvod, 3:20]

Schubert je spolu s Beethovenem vlastně posledním velkým představitelem hudebního (vídeňského) klasicismu, který ale dokázal zjemnit do podoby zpěvného, citově jímavého raného romantismu. Časově (a zčásti i stylově) jeho tvorba zapadá do období **biedermaieru**, s obvykle průměrnou hudební produkcí biedermaieru však Schubert nemá nic společného. Téměř vždy své skladatelské současníky (jistěže s výjimkou Beethovena) vysoko překračuje silou své hudební myšlenky,

vytříbeností uměleckého vkusu, kompoziční dovedností a hudební inteligencí. Schubertova svěží a rozmanitě utvářená melodika byla předlohou a výzvou pro mnoho pozdějších skladatelů, za vzor ho žákům své kompoziční třídy dával A. Dvořák.



[Franz Schubert \(1797–1828\) – Píseň \(balada\) Král duchů \(Erlkönig\) – \[celá, 4:15\]](#)

Dílo (výběr):

- **9 symfonií** – 7. h moll „Nedokončená“ (1822), 8. C dur „Velká“ (1825–1828)
- 8 orchestrálních předeher, koncert pro housle a orchestr D dur
- komorní hudba – 3 sonatiny pro housle a klavír, 15 **smyčcových kvartetů**, smyčcový kvintet, klavírní tria, **klavírní kvintet „Pstruh“** (*Die Forelle*, 1819), oktet pro smyčce a dechy ad.
- **klavír** – 15 **klavírních sonát**, 8 *Impromptus*, 6 *Moments musicaux*, **Fantazie C dur „Poutník“** (*Der Wanderer*), Německé tance, valčíky, čtyřruční skladby
- opery a jevištní hudba – téměř 20 titulů, málo významné. Oblibu si uchovala **Rosamunda** – scénická hudba k divadelní hře se zpěvy a tanci od Helminy von Chézy, premiéra ve Vídni (1823).
- **písně** – přes 600, Schubertova doména, skládal na texty Goetha, Schillera, Heineho aj.
- **písňové cykly** **Spanilá mlynářka** (*Die schöne Müllerin*, 1823), **Zimní cesta** (*Winterreise*, 1827), **Labutí zpěv** (*Schwanengesang*, 1828, vydáno posmrtně, název nepochází od Schuberta)
- kantáty, mužské, ženské a smíšené sbory
- mše pro sóla, sbor a orchestr, Stabat Mater, Magnificat, Tantum ergo (vícekrát), Salve Regina (vícekrát)

2.4 Méně významní skladatelé německé rané romantiky

Do starší generace německé rané romantiky rovněž patří **Louis Spohr (1784–1859)** [lui(z) špór], dnes méně hraný. Byl to výborný houslista, pišící opery (10), symfonie (9), houslové koncerty (15), komorní hudbu, písně, oratoria (4) a další duchovní hudbu atd. Významnou úlohu sehrál na počátku německé romantiky v literární a hudební oblasti **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822)**. Jeho pohádková **Undine** (1814), která měla svou premiéru v r. 1816 v Berlíně, je považována za **první německou romantickou operu**. Její hudební čísla byla spojena mluvenými dialogy, byl to tedy *singspiel* [zingšpíl]. Při její inscenaci se Hoffmann snažil o to, aby scéna vyjadřovala pohádkový charakter děje. To ho spojuje s pozdější představou R. Wagnera o tzv. **Gesamtkunstwerku**. Mezeru mezi operami Webera a Wagnera vyplnil **Heinrich Marschner (1795–1861)**. Jeho nejlepší opery ze 14,

které napsal, jsou **Upír** (1828), **Templář a židovka** (1829) a **Hans Heiling** (1833). Nejenom kvůli svému **Dřeváckovému tanci** byla až do 20. století oblíbená opera **Car a tesař** (1837) **Gustava Alberta Lortzinga (1801–1851)**, v období biedermeieru autora řady hudebních jevištních děl komického charakteru. Další úspěšní němečtí operní autoři 1. pol. 19. století byli **Friedrich Flotow (1812–1883)**, známý např. operou **Marta** (1847), a **Otto Nicolai (1810–1849)**, jehož komická opera **Veselé paničky windsorské** se udržuje na českých a světových pódiih ještě dnes.

[1] Galantní sloh reprezentuje svou hudbou např. C. Ph. E. Bach, ale také J. D. Heinichen ad.

[2] Beethoven, který v první čtvrtině 19. století prožíval svůj umělecký vrchol, byl v závěrečné fázi hudebního klasicismu výjimečným zjevem, protože přestával po roce 1800 pomalu, ale jistě respektovat ony typické hudební atributy klasicismu, které se ustálily během 18. století, např. symetrii, uměřenost a jistou výrazovou zdrženlivost a aristokratickou decentnost. Nic z toho již nemohlo bouřlivému Beethovenovi postačovat k dosažení jeho uměleckých cílů. Byl to právě on, kdo společně s mladými ranými romantiky připravoval a uskutečoval vítězný nástup hudebního romantismu.

[3] U této třídílné Beethovenovy sonáty je zajímavé, že její druhá věta je tanečního rázu, v lichém taktu, jakoby zobrazovala rozvernou koketku, zatímco poslední, třetí věta sonáty, složená v sonátové formě, zběsile pádí v divokých rozkladech pravé ruky (hlavní téma třetí věty) a v osminových, neúprosně opakovaných, zarputilých, ba přímo vzteklych akordických souzvucích ve staccatu (třetí, závěrečné téma třetí věty). Jedině druhé, vedlejší téma třetí věty, je zpěvné. Má evidentně souvislost s Beethovenovou vzpomínkou na Giuliettu, která v něm vyvolala tak silnou citovou bouři. Druhé (vedlejší) téma třetí věty je ale v moll, a už jenom kvůli tomu nevyznívá nijak povzbudivě. V kontextu celé mimohudební historie dokreslující vznik této hudby a v kontrastu k drsnosti hlavního a závěrečného tématu třetí věty vyvolává její prostřední (tj. druhé, vedlejší) téma představu mizející milenky (Giulietty). Beethoven jí totiž navrhl sňatek, ale byl odmítnut. Třetí věta sonáty byla jistě napsána až po tomto odmítnutí. Nemůže být většího hudebního kontrastu nežli mezi jednotlivými částmi celé skladby: třetí větu psal odmítnutý a ponížený, proto uražený a rozzlobený Beethoven, druhou milující, šťastný a v dobrou budoucnost věřící Beethoven, první zamilovaný, doufající a o Giuliettě snící Beethoven. Krátkou poznámku, potvrzující oboustranný milostný vztah mezi ním a Giuliettou, zanechal Beethoven v jednom svém dopise příteli.

[4] Kapelník, skladatel, organizátor, cestovatel a pedagog G. J. Vogler (1749–1814) proslul kromě hudební činnosti také svým simplifikačním systémem, kterým se pokoušel s nechvalným výsledkem a proti silnému odporu mnoha evropských varhanářů zjednodušit a zlevnit stavbu varhan.

[5] Skladatel Carl Reinecke hodnotí ve své studii o Weberovi (1903) jeho umělecké a provozní vedení Stavovského divadla velmi vysoko. Uvádí také to, co napsal zklamáný Weber o pražském publiku svému příteli po pražské premiéře *Fidelia*, kterému on a operní soubor Stavovského divadla věnovali 14 zkoušek: „26. listopadu [1814] jsem dával Beethovenova *Fidelia*, který vyšel znamenitě, v té hudbě jsou vskutku velké věci, ale – oni tomu nerozumí. – Ke všem čertům! Kašpárek, to je pro ně to pravé.“

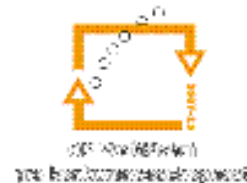


[Kontrolní test](#) ke 2. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- BURIAN, Karel Vladimír. *Carl Maria von Weber*. Praha: Supraphon, 1970.
- KAPP, Julius. *Weber*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, vereinigt mit Schuster & Loeffler, 1922. Dostupné také online z: archive.org
- LUDVOVÁ, Jitka a kolektiv. von WEBER Carl Maria. In: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006, s. 616–618. Česká divadelní encyklopedie, sv. 1.
- NĚMEC, Zdeněk. *Weberova pražská léta: Z kroniky pražské opery*. Praha: L. Mazáč, 1944.
- REINECKE, Carl. Weber. In: *Meister der Tonkunst*. Berlin, Stuttgart: W. Spemann, 1903, s. 317–376.
- WEBER, Carl Maria von. *Kunstansichten: Ausgewählte Schriften*. 2. Auflage. Leipzig: Reclam, 1975.
- DEUTSCH, Otto Erich (ed.). *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, 1978. Dostupné také online z: archive.org/
- GOLDSCHMIDT, Harry. *Franz Schubert: Ein Lebensbild*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976.
- HOLZKNECHT, Václav. *Franz Schubert*. Praha: Supraphon, 1972.
- SCHNEIDER, Marcel. *Franz Schubert mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1990.
- [Hudební partitury](#) na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
- [Hudební partitury](#) na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.



INVESTICE DO KVALITY Vzdělávání

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 **3** 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 3

Raný romantismus – mladší generace (Mendelssohn, Schumann, Chopin, Škroup, Křížkovský)

Cíl: V této kapitole se seznámíme s druhou, **mladší** generací **raně romantických** skladatelů. Ti mohou být považováni za první skutečně **romantickou** skupinu hudebních tvůrců, která se výrazněji odpoutala od klasicismu. Teprve oni počali ve větší míře používat ve své tvorbě ony atributy romantické hudby, pod kterými si ji dnes běžně vybavujeme – **snivost**, melodickou a formální **rozvolněnost**, **náladovost**, **subjektivitu** až **intimitu**, **elegii**, **melancholii** a **smutek**, ale také **bouřlivé odhodlání**, **vzrušení**, barevnou **výpravnost** a **jásavost**, mladistvé **nadšení** a nevyčerpatelný **elán**. To vše doprovázeno zvýšenými **technickými nároky** nástrojové hry. Pohlédneme také do českých zemí. Většinou českým obyvatelstvem osídlené rakouské provincie Čechy, Morava a rakouské Slezsko v raném hudebním romantismu za hlavním vývojem zaostávaly, protože byly konzervované mozartovským kultem. Měly ale na počátku 19. století přesto své významné pozoruhodné skladatelské osobnosti romantického ražení.





Anotace: **rozvoj** hudebního **romantismu** směrem od jeho klasicistních vazeb k novému, volnějším výrazu. **F. Mendelssohn-Bartholdy**, **R. Schumann** a **F. Chopin**. Raný romantismus **v Čechách** a **na Moravě** – jeho klasicistní předchůdci **J. V. H. Voříšek**, **J. L. Dusík**, **V. J. Tomášek**, **Fr.** a **J. N. Škroup**, **P. Křížkovský**, **J. Slavík**, **F. Laub**, **J. B. Kittl**.



Klíčová slova: **raný romantismus**, **mladší generace**, **Mendelssohn**, **Schumann**, **Chopin**, **Škroup**, **Křížkovský**



Přibližný **čas** potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **180 minut**

Skladatelé **mladší generace raného romantismu** – **Mendelssohn**, **Schumann** a **Chopin**, všichni narození kolem r. **1810**, měli vliv na celý hudební romantismus až do jeho závěru. To stejné je možno říci o skladatelích **novoromantismu** (**Berlioz**, **Liszt**, **Wagner**), kteří se také narodili kolem roku **1810** (Liszt 1811, Wagner 1813, jediný Berlioz již 1803). Umělci těchto dvou skupin byli tedy současníky, mnozí z nich se navzájem znali a stýkali. V případě **raného romantismu** a **novoromantismu** tedy popravdě řečeno **nejde** o dvě různá časová období, nastupující jedno po druhém, jako tomu bylo v evropském umění při střídání velkých slohových epoch renesance a baroka, baroka a klasicismu nebo klasicismu a romantismu. Raný romantismus a novoromantismus se vyvíjejí během 1. poloviny 19. století vedle sebe (paralelně) a tato doba tak v sobě zahrnuje dva stylově dosti rozdílné směry evropské hudby. **Raný romantismus** končí dříve (přibližně kolem r. 1850) a **novoromantismus** později (v podstatě až tvorbou A. Brucknera na konci 19. století). Ale tam se již **novoromantismus** časově sbíhá a překrývá s tvorbou skladatelů **klasicko-romantické syntézy** (**Brahms**, **Čajkovskij**, **Dvořák**) a nastupujícího **pozdního romantismu** (**Mahler**, **R. Strauss**, **Skrjabin**, **Elgar**, **Foerster**, **Suk**, **Novák** ad.). Evropský hudební vývoj je tak v 19. století příkladem vysoké koncentrace jednotlivých uměleckých stylů, které se časově překrývají a proto ve tvorbě jednotlivých skladatelů navzájem ovlivňují a mísí.



Námět k zamyšlení: připomeňte si vývoj klasické hudby do roku 1800, jak jste se o něm učili v dosavadních přednáškách z Dějin hudby, a srovnajte ho s právě načrtnutým vývojem evropské hudby v 19. století. Všimněte si, že **zrychlování životního tempa**, které bylo a je častým předmětem úvah ve 20. a 21. století, začalo již zhruba před 200 lety, na prahu vědeckotechnické revoluce, tzn. po roce 1800. Tehdy se projevovalo především v přírodních a technických vědách, ale z většího časového odstupu vidíme, že k němu docházelo také v hudbě a dalších uměních.

Obsah:

[3.1 Úloha raného hudebního romantismu](#)

[3.2 Felix Mendelssohn-Bartholdy](#)

[3.3 Robert Schumann](#)

[Dílo](#)

[3.4 Fryderyk Chopin](#)

[Dílo](#)

[3.5 Raný romantismus v českých zemích](#)

[Kontrolní test](#) ke 3. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) ke 3. kapitole

[Seznam poslechových ukázek](#)

3.1 Úloha raného hudebního romantismu

Raný romantismus determinovala (určovala) od jeho počátků nejvíce hudba německy hovořících skladatelů, kteří žili a působili v Německu a v Rakousku. Po Němci **C. M. Weberovi** a Rakušanovi **F. Schubertovi** Evropa zaregistrovala výraznou skupinu nových uměleckých jmen v hudbě kolem roku **1830**. Byli to hudebníci velmi mladí a skoro stejného věku – **Felix Mendelssohn-Bartholdy** (*1809), **Robert Schumann** (*1810) a **Fryderyk Chopin** (*1810), po matce a výchovou Polák, po otci Francouz. Tvorba těchto tří nových hudebních hvězd přinesla

pomalejší (Mendelssohn), ale i rozhodný a důrazný (Schumann, Chopin) **rozchod** s dosavadní tradicí, založenou na hudební řeči vídeňského klasicismu.

Weber v Čarostřelci a Schubert v „Nedokončené symfonii“ a ve svých písních prolamují ustálené vzorce hudebního projevu směrem k větší melodické a rytmické svobodě hudebních frází a k celkové volnosti ve vyjadřování. Schubert přidává působivé akordické postupy a modulace. Mendelssohn dělá ve svém kompozičním odkazu velké ohlédnutí za minulostí a zároveň se opatrně vydává vpřed, hlavně ve svých orchestrálních ouverturách. Zato v hudbě Schumanna a ještě více Chopina vykročil hudební romantismus rezolutně k novým obzorům, po cestě, která ho vede přes celé 19. století až k jeho definitivnímu vyznění v *Belle Époque* [krásná epocha], také zvané *Fin de siècle* [konec století] (1890–1914).

Byli to Mendelssohn, Schumann a Chopin, kteří poskytli hudebnímu romantismu nejcennější vzory pro strhující hudební zpodobnění **vášní, citů a nálad, přírody, ušlechtilých myšlenek a ideálů**. Spolu s nimi participovali (spolupracovali, zúčastnili se) na evropském hudebním vývoji 19. století jejich současníci Berlioz, Liszt a Wagner, které však řadíme do novoromantismu, o kterém budou **kapitoly 4 a 5**.

3.2 Felix Mendelssohn-Bartholdy

F. M. Bartholdy



Spojník mezi stylově starší hudební tvorbou raných romantiků, reprezentovaných C. M. Weberem a F. Schubertem, a progresivnější hudbou rozvinutého romantismu, nikoli však ještě novoromantismu, tvoří (Jakob Ludwig) **Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)**. Jeho hudba je ještě do značné míry klasicistního stříhu, ale romanticky rozezpívaná, dynamická, ušlechtilá a elegantní. Má vlastnost, jakou Mendelssohnovi současníci obdivovali na něm samotném – aristokratickou noblesu. Mendelssohnova distingovanost měla rodinné kořeny – skladatel pocházel z patricijské rodiny bohatého bankéře a Felixův dědeček byl významným filozofem. Mendelssohnovi byli asimilovaní němečtí Židé a aby Felix a jeho další tři sourozenci co nejvíce splynuli se svým nežidovským okolím, nechali je rodiče protestantsky pokřtít a zajistili jim německou protestantskou výchovu.

F. Mendelssohn-Bartholdy se narodil v Hamburku, rodina se však kvůli okupaci města francouzskými vojsky za napoleonských válek přestěhovala do Berlína (1811), kde budoucí skladatel vyrůstal. Od mládí projevoval zázračné hudební vlohy, v jejichž rozvíjení dostal od svého nejbližšího okolí všestrannou podporu. V Berlíně byl jeho učitelem kompozice proslulý německý hudebník, dirigent a skladatel **C. F. Zelter** (1758–1832). Ten se velmi přátelil s **Goethem**, a uvedl k němu i malého Felixe. Chlapcovo hudební nadání ohromovalo jeho okolí čím dál víc a budilo všude skutečné nadšení – mladý Mendelssohn nejenom zázračně hrál na klavír, ale také úspěšně komponoval a jevil talent pro dirigování. V roce 1827 se konala premiéra Mendelssohnovy proslulé **předehry k Shakespearově Snu noci svatojánské**, a o dva roky později se mladý hudební génius proslavil fenomenálním činem: 11. března 1829 uvedl v Berlíně v prvním provedení devatenáctého století **Matoušovy pašije J. S. Bacha** a toto historické provedení sám řídil.



Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) – [Sen noci svatojánské – Předehra](#)
[úvodní část, 4:18]

V následujících letech Mendelssohn rozvinul bohatou zájezdovou, dirigentskou a kompoziční činnost. Skladatel procestoval několik evropských zemí a všude navázal cenné kontakty. Nesmírné úspěchy slavil v **Anglii**. Navštívil ji celkem desetkrát a imponoval tam svým šarmem a vzděláním, dirigentskými schopnostmi, skladbami a hrou na varhanách, u kterých byl chválen jako skvělý interpret a nedostižný improvizátor. V sezóně 1833–1834 byl hudebním ředitelem v Düsseldorfu, kde se věnoval divadlu, koncertům a chrámovému sboru. Již v roce 1835 se ale rozhodl přijmout nabídku řízení provozu lipského **Gewandhausu** (koncertní dům a sál v Lipsku) a jeho orchestru. Tato spolupráce se stala legendární a pozvedla hudební úroveň Lipska na mezinárodní úroveň. Pomocníkem při řízení orchestru a prvním houslistou byl Mendelssohnovi v Lipsku jeho přítel F. David, jenž také v r. 1845 premiéroval Mendelssohnův **Koncert pro housle a orchestr e moll**. To už byl F. David také učitelem houslí na konzervatoři, kterou Mendelssohn v Lipsku r. 1843 založil. Po určitou dobu na tomto hudebním učilišti působil rovněž R. Schumann



Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) – [Houslový koncert e moll, op. 64, 1. věta](#) [úvodní část, 3:04]

C. Jeanrenaud



V roce 1837 se Felix Mendelssohn-Bartholdy oženil s půvabnou a rodinně založenou **Cécile Jeanrenaud** (1817–1853) ze starobylé švýcarské hugenotské rodiny, která pro něj znamenala životní oporu v jeho hektické hudební a organizátorské činnosti. Manželé spolu měli pět dětí. Lipské období Mendelssohna natolik proslavilo, že se stal kolem r. 1840 nejznámějším hudebníkem Evropy. Této pověsti neodolal ani pruský král Friedrich Wilhelm IV. a povolal Mendelssohna v r. 1840 do Berlína, aby pomohl zvelebit tamní hudební život. Přestože se v této době již světoznámý umělec svého úkolu ujal s pro něho typickou vervou, kvůli nekonečným byrokratickým intrikám na pobyt ve svém staronovém působišti po čtyřech letech rezignoval a vrátil se definitivně do Lipska. V březnu 1847 v Lipsku dirigoval naposledy orchestr Gewandhausu. Poté ještě navštívil Anglii, aby v Londýně za účasti královského páru, který jej posléze přijal v Buckinghamském paláci, řídil provedení svého oratoria **Eliáš**.

Po návratu do Německa zažil Mendelssohn otřes při zprávě o úmrtí své mimořádně hudebně nadané sestry Fanny, s níž ho pojil pevný a hluboký citový vztah. Přestože dále komponoval a plánoval např. uvedení svého **Eliáše** ve Vídni, duševní rána utrpěná smrtí Fanny a též asi dlouholeté pracovní přetěžování definitivně podkopaly jeho zdraví. Mendelssohn zemřel na následky mozkové příhody 4. listopadu 1847, v pouhých 38 letech.



Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) – [Houslový koncert e moll, op. 64, 2. věta](#) [úvodní část, 3:42]

Mendelssohnovo dílo je ve vývoji evropské hudby vynikajícím spojovacím článkem mezi starší (Weber, Schubert) a novější, progresivnější (Schumann, Chopin) skupinou skladatelů raného romantismu. Mendelssohn spojil podobně jako Weber a Schubert klasickou eleganci vídeňského klasicismu s novým, citovějším výrazem romantiků, který se však u něj nikdy nedostává mimo hranice racionální kontroly, umocněné jeho brilantní kompoziční technikou. Určitá **zdrženlivost** a **uhlazenost**, aristokratičnost, přes všechnu energii, kterou Mendelssohnova hudba mívá, ji odlišují od snivější a fantazijnější, odvážnější, bouřlivější či naopak meditativnější, intimnější tvorby jeho současníků Schumanna a Chopina. Srovnání s divokým Berliozem a velkoryse rozmáchnutým Lisztem by pak Mendelssohnovy skladby již dosti těžko snášely a jevily by se vedle odvážných hudebních vizí novoromantiků možná až trochu omšele, příliš spořádaně. Některé ze skladeb Mendelssohna působí skutečně poněkud akademicky nebo také rutinně, zatímco v dalších (**Italská symfonie**, orchestrální předehra **Hebridy**, klavírní **Písně beze slov**, houslový **Koncert e moll**) obdivujeme neutuchající energii spojenou s vytříbeností Mendelssohnovy hudební mluvy.



Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) – [Houslový koncert e moll, op. 64, 3. věta](#) [úvodní část, 3:31]

Působivá je bilance Mendelssohnova zájmu o starší hudbu, zejména při uvádění kompozic

J. S. Bacha, G. F. Händela a skladatelů vídeňského klasicismu, které často dirigoval na koncertech. Vynikající byla jeho schopnost začlenění náročného, důsledného **kontrapunktu** do zpěvné hudební struktury svých skladeb, se současným zachováním raně romantické hudební dikce (např. ve varhanních sonátách). Díky tomu raný romantik Mendelssohn opět vysoko pozvedl umění **polyfonie**. Ta sice v dílech skladatelů okruhu první vídeňské školy, Haydna, Mozarta, Beethovena a jejich současníků, nikdy neupadla úplně v zapomenutí, ale v první polovině 19. století přece jenom působila jako anachronismus (přežitek). Polyfonie byla na počátku 19. století považována za hudební uspořádání vhodné do chrámu, ale nikoli pro vyjádření nálady a touhy nového věku, osvobozeného od starých dogmat a pověr. Romantismus obecně preferoval místo polyfonických struktur silnou melodii s vynalézavým akordickým podkladem a energickým, buď velmi umným, technicky náročným, či přímo virtuózním doprovodem. Ale např. R. Schumann byl velkým ctitelem J. S. Bacha a jeho polyfonie a studium Bacha doporučoval Bedřichu Smetanovi.



Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) – [Sen noci svatojanské – Svatební pochod](#) [celý, 4:55]

Mendelssohnův hudební odkaz není nikterak specificky německy národní a působí spíše kosmopolitně (mezinárodně). Z estetického pohledu by se dala Mendelssohnova hudba označit za středostavovské, měšťanské, nerevoluční, neprovokující, spíše umírněné a laskavé, smířlivé umění. Patrně proto slavil Mendelssohn největší úspěchy v konzervativní a trochu formální, v citech se ovládající Anglii, zatímco ve Francii, přivyklé na hudební šoky a výstřednosti všeho druhu, které pak náruživě rozebíral francouzský tisk, byla odezva na skladby Mendelssohna slabší. Jeho dílo však mělo u hudebních příznivců vždy visačku nejvyšší kvality a bylo stále vnímáno jako záruka solidnosti. Ta byla přitom v hudbě 19. století, bohaté na průměrnost a nejrůznější hudební šarlatány, konjunkturalisty a různé lokální a regionální hudební pisálky, čím dál tím vzácnějším zbožím.



Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) – [Symfonie č. 4 A dur, „Italská“, 1. věta – Allegro vivace](#) [celá, 8:08]

Dílo (výběr):

- **5 symfonií** – č. 2 „*Lobgesang*“ (Chvalozpěv), č. 3 „*Skotská*“ a č. 5 „*Italská*“, napsány pod dojmy ze zahraničních cest, č. 5 „*Reformační*“ zpracovává v poslední větě protestantský chorál *Ein feste Burg ist unser Gott*
- **orchestrální přede hry** (ouvertury) – jsou přímými předchůdkyněmi Lisztových symfonických básní, mají programní názvy – *Ruy Blas*, *Hebridy*, *Klid moře a šťastná plavba*, *Krásná Meluzína*
- **scénická hudba** ke hře *Sen noci svatojánské* (Shakespeare), v ní populární *Svatební*

pochod

- **Koncert pro housle a orchestr e moll** – skvělá virtuózní skladba klasické krásy a výbušné energie
- 6 sonát, 3 preludia a fugy pro **varhany** – nejdůležitější varhanní skladby 1. pol. 19. století, skvělá hudba
- klavírní cyklus **Písně beze slov** – byly určeny původně ženám-pianistkám. Jsou to hezké, myšlenkově nepříliš náročné, ale půvabné a hodnotné miniatury, některé technicky značně obtížné. Založily žánr hodnotné domácí klavírní hudby, oblíbený a napodobovaný po celé 19. století, např. Čajkovským.
- **oratoria Paulus a Elias** [Eliáš], navazující svou monumentalitou na Bacha a hlavně Händela a tvořící k jejich podobným dílům důstojné romantické protějšky

3.3 Robert Schumann

R. Schumann



Osobností, která výrazně posunula hudební vývoj v 19. století výrazně vpřed, nebyl ani tak F. Mendelssohn-Bartholdy jako **Robert Schumann (1810–1856)**. Podobně jako F. Chopin byl i R. Schumann bytostně spojen s **klavírem** a jeho hudebně-technickými vlastnostmi a možnostmi. Z tohoto důvodu právě díky **klavírní hudbě** Schumannova obraznost a inspirace dosáhla nejvyššího rozletu a tvorba pro klavír tvoří **hlavní oblast** jeho hudebně-stylových **inovací**.

Skladatel se narodil nedaleko historických hranic Českého království, v saském **Zwickau** [Cvikau, česky Cvikov] pod Krušnými horami. Po maturitě na gymnáziu (1828) začal studovat v Lipsku práva, ale ještě raději se tam začal vzdělávat v klavírní hře u profesora **F. Wiecka**. Po studijní epizodě na univerzitě v Heidelbergu, kde chtěl konečně významně pokročit v právech, a po výletu do severní Itálie (1829–1830), se Schumann vrátil k Wieckovi do Lipska. Tentokrát již v rozhodování mezi studiem práv a klavíru zvítězila definitivně hudba. Kvůli přehnanému cvičení čtvrtého prstu, spojeného s jeho následným ochromením, se však musel Schumann se

svými plány na kariéru klavírního virtuosa rozloučit a obrátil se naplno k hudební skladbě. J. S. Bach byl pro něj největší autoritou, ve veliké vážnosti měl také Schuberta, jehož skladby pozorně studoval. V letech 1831–1832 bral v Lipsku hodiny harmonie a kontrapunktu u H. Dorna, psal kontrapunktická cvičení a intenzívně analyzoval Bachův Dobře temperovaný klavír. Velmi se tehdy zajímal také o technické hranice možností v klavírní hře, což dokazují jeho klavírní studie a etudy z let 1832–1833, složené podle Paganiniho Capriccií, kterými předešel o několik roků *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini* F. Liszta z r. 1838.



Robert Schumann (1810–1856) – [Fantazijní kusy pro klavír, op. 12, č. 2, Aufschwung \(Vzmach\)](#) [celé, 3:20]

Clara Schumann



Po svém návratu z Heidelbergu se Schumann v r. 1830 při studiích u **Wiecka**, u nějž dokonce nějaký čas bydlel, blíže seznámil s jeho tehdy jedenáctiletou dcerou **Klárrou**, budoucí slavnou pianistkou. Po zrušení Robertova zasnoubení s Ernestine von Fricken (1835) se přátelství mezi ním a Klárrou počalo měnit v hlubší cit, což se ale nelíbilo Klářině otci, který proti takovému vývoji událostí podnikl řadu opatření, omezujících svobodu Klářina jednání a styk mezi ní a Robertem. Až v r. **1840** spolu oba mladí hudebníci mohli uzavřít **sňatek**, po dlouhých protivenstvích, způsobených nesouhlasem a odporem Klářina otce, a teprve po rozhodnutí soudu, na který se musel Schumann kvůli povolení svatby obrátit. Manželům se postupně narodilo 8 dětí. **Klára Schumannová (1819–1896)** se stala nejuznávanější klavíristkou 19. století. Po smrti svého manžela byla blízkou přítelkyní skladatele **J. Brahmsa**, ten se však nakonec rozhodl jít životem sám. Jejich přátelství ale zůstalo po celý Brahmsův život jednou z jeho pevných opor, přestože to tak mnohdy nevypadalo, protože se spolu mnohokrát nepohodli, aby se zanedlouho opět rádi vyhledávali. Klára Schumannová se po svém ovdovění již neprovdala a žila bez muže, pouze se svými dětmi.

V roce **1834** Schumann založil v Lipsku progresivní hudební časopis **Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)**. Ten měl být protiváhou k lipskému hudebnímu listu *Allgemeine musikalische Zeitung*, uznávanému hudebnímu periodiku, vydávanému v Lipsku již od r. 1798. Schumann po celý svůj život prosazoval nejenom jako redaktor hudebního časopisu, ale jako hudebník moderní a opravdové hudební hodnoty a propagoval mladé talentované skladatele, mj. F. Chopina, H. Berlioze a J. Brahmsa. V r. 1840 obdržel za svou dosavadní skladatelskou a literární činnost doktorát univerzity v Jeně.

Ještě před svatbou Schumann uvažoval o vydávání **NZfM** ve Vídni, kam se chtěl s Klárou dokonce přestěhovat. Proto do Vídně na několik měsíců odejel (1838–1839), ale nakonec se s neúspěchem vrátil do Lipska, protože v hlavním městě Rakouska narazil na neprostupný byrokratický cenzurní systém, který mu tam vydávání časopisu nepovolil. Pozitivním výsledkem této cesty však bylo nalezení partitury Schubertovy **symfonie č. 8, „Velké“**, u Ferdinanda Schuberta, Franzova staršího bratra, spolu s dalšími dosud neznámými rukopisy Franze Schuberta.

Schumann po své svatbě (1840) nadále usilovně komponoval. Po předchozí mohutné klavírní produkci to byly v roce **1840** především **písně**. V r. **1841** přibyla **1. symfonie B dur, „Jarní“**, pak ještě **další symfonie**, kterou Schumann po 10 letech rozšířil, přepracoval a uvedl v r. **1851** jako **4. symfonii d moll**. Nejdůležitějším plodem „symfonického“ roku **1841** však byla **první věta klavírního koncertu a moll**, napsaného pro Kláru původně jako Fantazie pro klavír a orchestr a moll. Teprve později v Drážďanech (1845) Schumann přidal k první části obě zbývající věty dnes tak známého klavírního koncertu a moll, Schumannova nejslavnějšího hudebního díla.



Robert Schumann (1810–1856) – [Klavírní koncert a moll, op. 16, 1. věta](#)
[úvodní část, 4:40]

V r. **1842** se skladatel zase více věnoval **komorní hudbě** a v r. **1843** **oratorní** (*Ráj a Perí* s velkým ohlasem u publika). Od r. **1843** učil Schumann na **lipské konzervatoři**. Trpěl však již od r. 1833 duševními depresemi, které se nyní stále častěji vracely. Jeho psychické a z nich plynoucí fyzické problémy komplikovaly situaci jeho ženě, která byla stále vytiženější matkou, hospodyní a koncertní umělkyní. Schumannova pozice byla v oněch letech svízelná jak ve společnosti, tak v manželství. Jeho žena byla na rozdíl od něj jako hudebnice velmi žádaná a díky svým koncertním vystoupením známější a také ekonomicky úspěšnější než on. V první polovině r. 1844 podnikla Klára Schumannová čtyřměsíční umělecký zájezd do Ruska, kam jel manžel s ní. Cesta a země se mu líbily, byl ovšem v nepříznivém duševním rozpoložení kvůli své podřadné roli pouhého doprovodu obdivované manželky Kláry, svým zdravotním problémům a neschopnosti uskutečnit záměr napsání opery, jakož vůbec proto, že nebyl s to během zájezdu významněji komponovat, kromě počátku prací na Scénách z Fausta, které mu zabraly ještě dalších 10 let, a některých menších skladeb.

Schumann se v r. **1844**, po návratu z Ruska, vzdal učitelského místa na konzervatoři, opustil redakci *Neue Zeitschrift für Musik* (její vedení převzal Franz Brendel, 1811–1868, pod jeho vedením propagoval časopis *NZfM* hudbu novoromantiků a **novoněmecké školy**) a na doporučení lékaře se s rodinou v prosinci téhož roku přestěhoval do **Drážďan**, od kterých si sliboval zlepšení svého zdravotního stavu. Důvodů pro změnu bydliště bylo víc. V první řadě se Schumann cítil být neuznán tím, že Mendelssohn, který v r. 1844 odcházel z Lipska do Berlína, nenabídl vedení *Gewandhausu* Schumannovi, ale dánskému skladateli N. Gademu. Do Drážďan

také již předtím přesídlil Klářin otec, který se se Schumannem již před Vánoce 1843 usmířil.



Robert Schumann (1810–1856) – [Klavírní koncert a moll, op. 16, 2. věta](#)
[úvodní část, 1:18]

Schumann sice v Drážďanech neměl pevné zaměstnání a stal se tam za čas jenom sbormistrem, ale mnohem důležitější bylo pro něj a jeho blízké to, že začal opět zdárně komponovat, což mu v závěru lipského pobytu jeho tíživé stavy často nedovolovaly. V Drážďanech se Schumann stýkal s **R. Wagnerem**, který tam byl tehdy kapelníkem dvorní opery, ovšem blízkými přáteli se nestali, což způsobil Schumannův odstup. [1] Zato se tehdy velmi sblížil s pianistou, dirigentem a skladatelem **Ferdinandem Hillerem** (1811–1885), který se stal přítelem celé Schumannovy rodiny. Schumann celkově prožil v Drážďanech velmi úrodnou tvůrčí periodu, např. dokončil svůj **klavírní koncert a moll**, napsal operu **Genoveva**, **2. symfonii**, dramatickou vokálně-instrumentální báseň **Manfred**, slavné klavírní sbírky **Album pro mládež** a **Lesní scény**, **6 fug na B-A-C-H** a **skladby pro pedálový klavír**, **sbory** a další hudbu. Někdy se ale opět dostavovala zádumčivost, již od lipských časů se družící k Schumannově málomluvnosti. Celkově byly ale Drážďany pro Schumanna pozitivní změnou. Sboroví zpěváci, který Schumann vedl, vzpomínali později rádi na citově bohatou sborovou práci a veselé chvíle během společných výletů se svým sbormistrem.

V listopadu **1846** odjeli manželé Schumannovi na umělecký zájezd do Vídně, který se však vydařil pouze díky poslednímu ze 4 koncertů se spoluúčastí švédské zpěvačky **Jenny Lind**. Vídeňskému publiku se totiž málo líbila Schumannova poměrně komplikovaná hudba, kterou si manželé s sebou do Vídně přivezli. Zpáteční cesta vedla manžele Schumannovy přes **Brno** a **Prahu**. V Brně měla 22. 1. 1847 Klára koncert v Redutě (do Brna se jako pianistka po manželově smrti ještě dvakrát vrátila), kde byla tak strašná zima, že jí podle jejího vlastního svědectví na koncertě během hraní mrzly prsty a cvakaly zuby. Naprosto jiné to bylo po pár dnech v Praze, při dvou koncertech, kde Klára s Robertem našli příjemné podmínky a srdečné přijetí od publika i místních hudebních veličin. Jim vévodil dr. Ambros, slavný hudební historik. Na prvním pražském koncertě 29. 1. 1847 (sál v paláci Platýz) bylo plno a přítomen byl kníže Windischgrätz, vojenský velitel Prahy. Druhý koncert byl ve Stavovském divadle (2. 2. 1847), Klára tam hrála Schumannův **koncert a moll** a Robert dirigoval orchestr. Úspěch byl obrovský a Klára musela manžela vystrčit na jeviště, kde se nesmělý skladatel a dirigent nadšeným posluchačům ukláněl. Sláva obou pražských koncertů z r. 1847 byla po předchozím chladném přijetí ve Vídni pro oba umělce hřejivým zážitkem. V Praze se při tomto pobytu Schumannovi setkali v paláci hraběte Thuna s mladým **B. Smetanou**, jehož klavírní skladby, které se Schumannovi zdály být „à la Berlioz“, jak si zapsal do svého deníku, se jim právě proto příliš nelíbily.



Robert Schumann (1810–1856) – [Klavírní koncert a moll, op. 16, 3. věta](#)
[úvodní část, 3:16]

V r. **1850** přijal Schumann místo hudebního ředitele v Düsseldorfu (po svém příteli F. Hillerovi, který odešel do Kolína nad Rýnem) a celá rodina se tam v září 1850 přestěhovala. První měsíce v Porýní naplnily Schumanna novou energií a optimismem. V listopadu–prosinci **1850** vznikla **3. symfonie Es dur, „Rýnská“**, v následujícím roce skladatel přepracoval a nově zkompletoval **4. symfonii d moll**, pocházející v základu již z r. 1841.

V říjnu 1850 poslal mladý budoucí hudební spisovatel a kritik **Richard Pohl** (1826–1896) Schumannovi libreto k opeře podle Schillera – **Nevěsta messinská**. Schumann po 3 měsících poděkoval s tím, že Pohlův návrh dlouho zvažoval a mezitím složil stejnojmennou **orchestrální předeheru**, k operní kompozici se však nakonec nerozhodl. Pro českého zájemce je potěšující, že mezi tvůrčími plány, které Schumann kolem r. 1850 zvažoval a Pohlovi prozradil, bylo také **oratorium** na téma **Luther** nebo **Žižka** či na nějaký vhodný biblický námět, Schumannovy výhledy tehdy zahrnovaly i operu v lehčím tónu. Ze vzájemné korespondence mezi Pohlem a Schumannem o plánovaném (a z Pohlovy strany již rozpracovaném) oratoriu o Lutherovi vysvítá, že v něm měl vystupovat jako nadpřirozená postava duch **Jana Husa**. Ke kompozici oratoria **Luther** nakonec nedošlo, pro obtížnost látky a vzájemné domluvy mezi skladatelem a libretistou, kvůli jejich odlišným představám o koncepci plánovaného díla a vzhledem k Schumannově rozptýlení jinými úkoly.

Po krásném přijetí Schumannovy rodiny v Düsseldorfu, nadějném začátku Schumannovy činnosti během prvních 12 měsíců na novém působišti a přes mnohé skladatelovy nově komponované nebo úspěšně revidované a přepracováváné skladby, přes spokojený rodinný život s Klárou a dětmi, a nehledě na příjemné návštěvy přátel (např. Liszta a kněžny Wittgensteinové v létě 1851) a potěšitelné společenské uznání (v létě 1851 účast v porotě pěvecké soutěže v Antverpách, v březnu 1852 pozvání města Lipska pro oba manžele ke koncertům s Schumannovou hudbou), se R. Schumannovi v Düsseldorfu střídavě vracely a vzdalovaly stavy slabosti, dostavovala se také jakási apatie, od r. 1852 se začaly množit pracovní problémy mezi ním a jemu svěřeným orchestrem a sborem, a jeho profesní i životní situace se pomalu, ale jistě zhoršovala, zejména od podzimu r. 1853, kdy Schumann přestával být schopný u hudby snášet rychlá tempa, náležitě zkoušet studované skladby se svěřenými hudebníky a především řídit koncerty bez vlastních vážných výpadků. Jeho činnost hudebního ředitele byla proto jeho zaměstnavateli po rozmluvě s Klárou (7. 11. 1853) nejprve příkazem omezena. V listopadu **1853** pak došlo k otevřenému rozkolu mezi Schumannem a zástupci hudebního spolku a Schumann podal **výpověď**. Uvažovali s Klárou o přestěhování do Berlína nebo Vídně.



Robert Schumann (1810–1856) – Pisňový cyklus *Láska básníkova* (*Dichterliebe*), op. 48. – [1. Im wunderschönen Monat Mai](#) (V překrásném měsíci máji) [1:20]

Ve stejné době, na podzim **1853**, zároveň došlo k památné návštěvě a měsíčnímu pobytu

dvacetiletého **J. Brahmsa** u Schumannů, v říjnu 1853 pak vyšel v *NZfM* poslední Schumannův časopisecký článek [Neue Bahnen](#) (Nové cesty), oslavující s geniální jasnozřivostí Brahmsova génia. Koncem listopadu ještě Robert s Klárou odjeli na triumfální koncertní cestu po Holandsku, v lednu 1854 Schumann zažil své poslední slavné chvíle na veřejnosti, když ho mladý houslista Joachim, přítel Brahmsa, pozval s Klárou na koncerty do Hannoveru, kde bylo provedeno oratorium *Ráj a Peri*, 4. symfonie, Fantazie pro housle (op. 131, hrál Joachim), a Klára zahrála 5. Beethovenův klavírní koncert Es dur.

Po návratu domů začal mít Schumann halucinace a utkvělé představy. Dne 26. 2. 1854 navrhl, že odejde do ústavu pro choromyslné, jeho okolí mu to ještě rozmluvilo, spolu s přivolaným lékařem. Druhý den, 27. 2. 1854, se ve 2 hodiny po obědě Schumann vykradl ze svého příbytku, došel až k Rýnu, vešel na most, kde „zaplatil“ mostné kapesníkem, nemaje při sobě žádných peněz, a vrhl se z mostu do řeky. Protože se celou dobu choval podezřele a byl od počátku pozorován, zachránili ho přítomní rybáři. Za několik dní byl ale se svým souhlasem odvezen do penzionu pro duševně nemocné v Endenichu u Bonnu. Tam po téměř 28 měsících pobytu, 29. 6. 1856, již silně oslaben pokročilou nemocí, zemřel. Mezitím ale ve světlých chvílích jezdil na výlety do Bonnu, psal dopisy, hrál s Brahmsem při jeho návštěvách na klavír, komponoval a přijímal další návštěvy. Klára ho uviděla naposledy 2 dny před úplným koncem, poprvé od 4. 3. 1854, do té chvíle pouze četla jeho dopisy a posílala mu své. Celou tu dobu ji život ulehčovala známost s Brahmsem a Joachimem, kteří ji často navštěvovali a všemožně podporovali. Na rodinné neštěstí jí dávala během těchto měsíců alespoň částečně zapomenout její četná koncertní vystoupení, která byla také důležitým zdrojem příjmů pro početnou rodinu.



Robert Schumann (1810–1856) – Písňový cyklus *Láska básníkova* (Dichterliebe), op. 48. – [2. Aus meinen Tränen sprießen](#) (Z mých slz klíčí)
[1:05]

Schumann byl prototypem ideálního hudebního romantika, snílka, usilujícího o pohnutí lidské mysli účinky hudby. Jeho ideovými a hudebními vzory byli [Jean Paul](#) a [E. T. A. Hoffmann](#), J. S. Bach a G. F. Händel, nejlepší vídeňští klasikové, F. Schubert. Přestože Schumann se stal důležitým vzorem pro řadu dalších romantických skladatelů své doby i budoucnosti, a to hlavně na základě své citově a výrazově bohaté klavírní hudby z prvního desetiletí své tvorby (1829–1839), od jeho současníků, novoromantiků **Berlioze**, **Liszta** a **Wagnera** ho odlišuje jeho lpění na hudební tradici, hudební logice, hudebních zákonitostech, na ryze hudebním a nikoli mimohudebním vyjadřování. Slovo a mimohudební významy chtěl Schumann v hudbě používat jenom jako pomocné nástroje a nestavěl je výš než samotné hudební dění. To ho spojuje s Johannesem Brahmsem a Brahms byl Schumannův přímý pokračovatel, což Schumann okamžitě poznal při jejich prvním setkání na podzim 1853 u něj doma v Düsseldorfu. Schumann a jeho žena neměli příliš v lásce hudbu novoromantiků, přestože stejně jako novoromantické dávali oba přednost hudbě moderní, výrazové, citové, zneklidňující, promlouvající naléhavě k posluchačům. Byli však navázáni na hudební dědictví minulosti, jehož dobré principy toužili

zachovat, zatímco novoromantické minulost hodlali svou tvorbou překonat a odsunout *ad acta*. To ukazuje, jak se hudební romantismus v létech 1830–1850 rozdělil na hudbu programní a neprogramní, což bylo osudové **schisma**, které ho v zásadě ovládalo až do definitivního vyznění celé hudební romantické epochy na konci první světové války.



Robert Schumann (1810–1856) – Písňový cyklus *Láska básníkova* (Dichterliebe), op. 48. – [3. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne](#) (Růže, lilie, holubice, slunce) [0:40]

Schumannův exaltovaný hudební styl zpočátku v Německu a Rakousku nenacházel velkou odezvu (výjimkou byla Praha!), protože svou senzitivitou zneklidňoval mír a pokoj poklidné biedermeierovské měšťanské společnosti. Jakmile však romantismus zapustil v evropské hudbě pevné kořeny a svět se seznámil s uměleckými výboji novoromantiků, bořícími všechny dosavadní zvyklosti, nabyla Schumannova časná originalita, vázaná na úctu k minulosti, na ceně a stala se především v žánrech **sólové klavírní hudby** a **písně vzorem** pro celé zbývající romantické období. Podle Schumannova příkladu tvořili klavírní hudbu např. **Brahms**, **Čajkovskij**, z českých romantiků **Smetana**, určitě také **Dvořák**, ale především **Fibich**. Schumann přeměnil hudební výraz klasicismu s konečnou platností na romantickou rozjitřelost a odhodlanost, poezii a něhu. Jeho harmonie není obzvlášť výbojná, zato **klavírní stylizací** (např. melodií skrytou v prostředních hlasech) a svou **hudební poetikou** nesmírně ovlivnil celý svět hudebního romantismu.

Dílo (výběr):

Klavírní tvorba – spolu s **písněmi** nejdůležitější součást Schumannovy tvorby, ovlivnila vývoj hudebního romantismu

Ze Schumannovy klavírní tvorby jsou nejzajímavější skladby z období jeho mládí (1829–1839). Charakterizuje je stylistická mnohostrannost: zasněnost a básnictví, bouřliváctví a nástrojová virtuosita se skoky, oktávami, hutnými akordy a rychlými akordickými rozklady, figurace a běhy, prstová bravura, jemná drobnokresba a důmyslné polyfonní vedení hlasů, maximální využívání rozsahu klaviatury a zvukovosti nástroje v celém dynamickém rozsahu, bohatá pedalizace, rozdělování doprovodu a melodie mezi obě ruce, harmonická sytost, mnohdy složitý, ale v energických skladbách vždy důrazný rytmus.

Klavírní cykly a samostatné klavírní skladby:

- *Variace Abegg*, op. 1 (1830)
- *Papillons*, op. 2 (Motýli, 1830–1831)
- *6 Etudes pour le pianoforte d'après les Caprices de Paganini*, op. 3 (1832, etudy podle Paganiniho)

- *6 Etudes de concert composées d'après des Caprices de Paganini*, op. 10 (1833, druhý sešit etud podle Paganiniho)
- *Karneval*, op. 9 (*Carnaval*, 1834–1835, soubor 21 skladeb s francouzským podtitulem *Scènes mignonnes sur quatre notes* [Drobné scény na čtyřech notách]). V jejich hudbě hrají důležitou roli tóny A–Es–C–H a As–C–H, které dohromady tvoří německý název dnešního českého města Aš (něm. Asch), odkud pocházela někdejší Schumannova snoubenka Ernestine von Fricken, pianistka, se kterou se Robert seznámil v Lipsku u Wiecků. Jednotlivé části cyklu nesou různé názvy, s návazností na imaginární členy tzv. **Davidova spolku** (viz níže *Davidsbündlertänze*), např. č. 5 *Eusebius*, č. 6 *Florestan*, č. 12 *Chiarina* (= Klára Wiecková), č. 13 *Chopin*, č. 14 *Estrella* (= Ernestine von Fricken), č. 17 Paganini, poslední, č. 21 *Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins* (Pochod Davidovců proti Filištinům, resp. filistrům).
- *Symfonické etudy*, op. 13 (1. verze 1834–1835, 2. verze 1849–1851), jsou sledem 12 charakteristických variací. Jejich téma pochází od otce Ernestiny von Fricken, bývalé Schumannovy snoubenky z Aše. Adjektivum „symfonické“ má naznačit orchestrální zvukovost těchto skladeb.
- *Phantasiestücke*, op. 12 (Fantazijní kusy, 1837, obsahují slavný klavírní kus *Aufschwung – Vzmach*)
- *Davidsbündlertänze* (Tance Davidovců, 1837) – soubor 18 skladeb. **Davidsbund** (Davidův spolek) byla Schumannem vymyšlená fiktivní společnost pokrokových umělců; živých, kteří se (včetně Schumanna) scházeli v lipské kavárně *Zum Arabischen Coffe Baum* (U arabského kávovníku), i zemřelých, mezi něž Schumann počítal např. Mozarta, Beethovena, Schuberta a Berlioze, v narážce na biblický souboj Davida proti Goliášovi, jednomu z Filištinů. Jako Filištíny (něm. *Philister*) němčina označuje kromě historického národa známého z Bible také lidi úzkoprsé, nepřející pokroku (rovněž v češtině existuje slovo „filistr“ = omezenec, zpátečník). **Davidsbündler** („Davidovo bratrstvo“, „Davidovci“, přesněji „Davidovi spojenci“, doslova „spolčenci“) jsou tedy příslušníci tohoto spolku, bojovníci proti filistrům, proti reakci v hudbě i mimo ni. Jednotlivým skladbám klavírního cyklu *Davidsbündlertänze* jsou v jeho první edici (1838) střídavě připsána jména *Florestan* a *Eusebius* (buď obě společně nebo každé zvlášť), což jsou Schumannovy imaginární postavy, vystupující často v jeho hudebních recenzích a tlumočící jeho názory. Zastupují obě dvě části jeho osobnosti, tu prudší (*Florestan*) a mírnější (*Eusebius*). Ve druhé edici cyklu (1850) byla již obě jména vynechána. Na počátku první skladby cyklu Schumann cituje krátký hudební motiv (motto), pocházející ze skladby Kláry Wieckové (Mazurka č. 5, *Soirées musicales* op. 6). Ještě předtím, na úplném začátku cyklu, uvádí Schumann německé přísloví, kterým naráží na svízelnou situaci své lásky ke Kláře. [2]
- *Novelletten*, op. 21 (1838)
- *Kreiseriana*, op. 16 (1838) – titul sbírky 8 charakterově odlišných skladeb je plurálem od slova *Kreiserianum* (podobně jako fakta – faktum) a je totožný s názvem, který najdeme ve sbírce esejistických povídek literáta a hudebníka [E. T. A. Hoffmanna](#) *Fantasiestücke in Callot's Manier* (Fantazie v Callotově stylu [3]). Vztahuje se k literární postavě kapelníka

Kreislera, kterou si Hoffmann vytvořil, aby jejím prostřednictvím sděloval ve svých textech své hudebně-estetické názory. Schumann, který s Kreislerovými (tj. Hoffmannovými) hudebními názory souhlasil, v cyklu svých 8 hudebních *Kreislerián* hudebně popisuje sám sebe, Kláru Wieckovou a své myšlenky na ni. Podobně E. T. A. Hoffmann ukazuje svůj myšlenkový portrét ve 13 povídkových esejích svých literárních *Kreislerián*. Schumann *Kreisleriana* považoval za svůj nejlepší klavírní cyklus.

- *Albumblätter*, op. 124 (Lístky do památníku, 1832–1845, 20 skladeb)
- *Dětské scény*, op. 15 (*Kinderszenen*, 1838), jejich součástí je známé *Snění* (*Träumerei*) a půvabná skladbička *O cizích zemích a lidech* (*Von fremden Ländern und Menschen*)
- *Album pro mládež*, op. 68 (*Album für die Jugend*, 1848)
- *Lesní scény*, op. 82 (*Waldszenen*, 1848–1849)
- *3 klavírní sonáty* (1833–1853) s narušovanou formou
- *Toccata C dur*, op. 7 (1829–1832)

Skladby pro pedálový klavír nebo varhany

- *6 skladeb v kánonické formě*, op. 56 (1845)
- *4 skicy*, op. 28 (1845)
- *6 fug na jméno B-A-C-H* (1845–1846)

Koncertantní skladby s orchestrem a orchestrální skladby

- *Klavírní koncert a moll* (1841–1845). Je pravou klavírní hudební básní, doplněnou orchestrálním zvukem. Je považován za nejlepší Schumannovu skladbu.
- *Fantazie pro housle a orchestr, violoncellový a houslový koncert, Koncertní skladba pro 4 lesní rohy a orch.*
- **4 symfonie** – *1. symfonie B dur, „Jarní“* (1841), *2. symfonie C dur* (1845–1846), *3. symfonie Es dur, „Rýnská“* (1850), *4. symfonie d moll* (1841, 1851)
- *orchestrální přede hry*

Písně a sbory

V nich se Schumann jeví jako nejdůležitější autor po Schubertovi, toho ale překonává intenzitou citového náboje, mírou snivosti, subjektivity, vášnivosti a bohatým klavírním doprovodem, který navozuje základní náladu, líčí atmosféru, doplňuje emocionálně celkový hudební obraz a dopovídá obsah textu.

- písňový cyklus *Liederkreis* (Kruh písní, 1840, text Eichendorff)
- písňový cyklus *Frauenliebe und -leben* (Láska a život ženy, 1840, text Chamisso)
- písňový cyklus *Dichterliebe* (Láska básníková, 1840, text Heine)
- písňový cyklus *Myrthen* (Myrty, 1840, texty J. W. v. Goethe, H. Heine, F. Rückert aj., věnováno Schumannově nevěstě Kláře Wieckové)

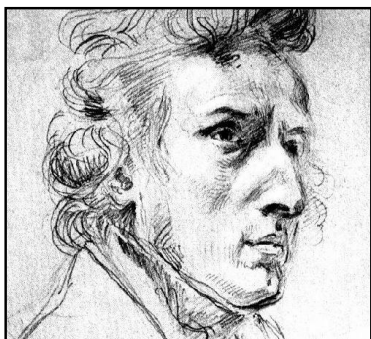
- řada dalších písňových sbírek, dueta a jiné vícehlasé vokální skladby
- mužské a smíšené sbory

Další skladby

Opera Genoveva [Jenovéfa], **oratorium Ráj a Peri**, **dramatická báseň Manfred** (sóla, orch., sbor, deklamace), **Scény z Goethova Fausta** (sóla, sbor, orch.), **Rekviem**, **komorní hudba** (3 smyč. kvartety, 3 kl. tria, 2 sonáty pro housle a klavír, klavírní kvartet a kvintet a jiné komorní skladby).

3.4 Fryderyk Chopin

F. Chopin



Se Schumannem měl ve své povaze mnoho společného jemný oduševnělý klavírista, originální inovátor klavírní techniky a hudební poetiky 19. století, Polák se slovanskou duší a francouzským šarmem – **Fryderyk Chopin (1810–1849)** [šopen, ve fr. výslovnosti s nosovkou, v níž se koncové „n“ nevyslovuje]. Fryderykův otec **Mikołaj Chopin** (fr. Nicolas, česky Mikuláš, 1771–1844) byl rodilým Francouzem a pocházel z obce Marainville (od r. 1932 Marainville-sur-Madon) v Lotrinsku, poblíž Nancy. Francouzští předkové Nicolase Chopina užívali příjmení *Chapin* a přišli do Lotrinska z vesničky *Saint-Crépin* ve francouzských Alpách, poblíž italských hranic. V Lotrinsku si později změnili rodové příjmení *Chapin* na *Chopin*.

Nicolas Chopin, otec Fryderyka, přijel do Polska jako jinoch v r. 1787 s Polákem Adamem Weydlichem a jeho rodinou. Weydlich byl předtím v Marainville správcem majetku litevského magnáta, státníka a generála Michała Jana Paca (1730-1787), který do Francie emigroval na sklonku života po vojenských nezdarech a zemřel ve Štrasburku. Nicolas Chopin byl v Marainville častým hostem u Weydlichů. Paní Weydlichová si chlapce zřejmě oblíbila, protože se postarala o jeho dobré vzdělání. Proto Chopinova rodina v Marainville nic nenamítala, když si Weydlichovi odvezli po smrti Pace, v němž ztratili zaměstnavatele, mladého a kultivovaného Nicolase Chopina s sebou do Polska. Byla to zřejmě jedna z mála možností, jak mohla chudá lotrinská rodina Chopinů svého nadaného syna výhodně zaopatřit.

Od roku 1802 až do roku 1810, ve kterém se Fryderyk narodil, byl Nicolas-Mikołaj Chopin vychovatelem dětí hraběte Skarbka v jeho zámečku v malé obci **Żelazowa Wola** (Želazova

Wola) v centrálním Polsku, asi 50 kilometrů západně od Varšavy. Fryderykova matka **Justýna**, dívčím jménem **Krzyżanowska** (1782–1861), byla ze zchudlého polského šlechtického rodu. Mikołaj s Justynou měli sňatek v r. 1806. V r. 1807 se jim ve Varšavě narodila dcera Ludwika, v **r. 1810 v Želazově Woli Fryderyk**, a v letech 1811 a 1812 ve Varšavě dcery Izabela a Emílie.

Fryderyk Chopin vyrůstal spolu se svými třemi sestrami ve Varšavě, kam se rodina již v r. 1810 ze Želazovy Wole přestěhovala, protože otec se stal učitelem na Varšavském lyceu (*Liceum Warszawskie*), škole pro mládež zámožnějších vrstev. V letech 1823–1826 tam studoval také Fryderyk, a během prázdninových pobytů poznával polský venkov. Pro svůj mimořádný hudební talent se stal již v dětském věku miláčkem varšavské aristokracie, která ho zvala do svých salonů, obdivovala jeho klavírní hru a považovala ho za nástupce zázračného W. A. Mozarta. Hrál dokonce ve varšavském paláci velkoknížete Konstantina Pavloviče Romanova, bratra ruského cara, který byl na základě politického uspořádání po Vídeňském kongresu (1815) zároveň polským králem (velkokníže Konstantin byl fakticky polským vicekrálem).

Na podzim 1817 vyšla ve Varšavě tiskem první Fryderykova skladba, **Polonéza g moll**, věnovaná slečně Viktorii Skarbkové ze Želazovy Wole, neteři Kaspera Skarbka, jemuž zámek patřil. Skladba byla odměněna pochvalnou recenzí v časopise Varšavský deník (*Pamiętnik Warszawski*). V 8 letech (24. 2. 1818) přednesl Fryderyk v Radziwiłłském paláci ve Varšavě **klavírní koncert e moll** českého skladatele **V. Jírovce** (1763–1850), usazeného ve Vídni. Italská zpěvačka Angelica Catalani věnovala Fryderykovi **zlaté hodinky** s **věnováním: Mme Catalani / à Frédéric Chopin / âgé de 10 Ans / à Varsovie / le 3 Janvier 1820** [Paní Catalani / Fryderyku Chopinovi / ve věku 10 let / ve Varšavě / 3. ledna 1820].

Učitelkou klavíru byla Chopinovi nejdříve jeho matka, od r. 1816 převzal jeho klavírní vzdělávání Čech **Vojtěch Živný** (1756–1842), který ho seznámil s J. S. Bachem. Je zachováno svědectví, jak Fryderyk v podvečer, když se stmívalo, doprovázel na chlapeckém internátě vyprávění z polských dějin svými klavírními improvizacemi, při kterých prý někdy posluchači plakali. Býval přítomný také Živný, který Chopinovu hru obdivoval. V kompozici se Fryderyk školil od r. 1822 soukromě u ředitele varšavské konzervatoře **Jozefa Elsnera** (1766–1854, v r. 1791 byl houslistou brněnského divadla), ve varhanách (rovněž od r. 1822) u **V. V. Würfela**. [4]

V letech 1825–1826 Chopin pro své lyceum o nedělích hrával na varhany v klášterním kostele sester řádu Navštívení Panny Marie (lat. *Ordo Visitatio Mariae*, pol. *Zakon Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny*), lidově zvaném „**u Wizytek**“ (dnes na adrese ul. Krakowskie Przedmieście 34), se svou sestrou také navštěvoval sbor v evangelickém kostele. Kolem roku 1825 se začíná Chopin zajímat kromě hry na klavír také o dva nové klávesové hudební nástroje, které se tehdy ve Varšavě objevily. Byl to **aelopantalion** [5], kříženec klavíru a **aelomelodikonu**, použitelný v menších prostorách, především v salónech, a **aelomelodikon** [6], hodící se svými malými rozměry a přitom vydatným zvukem jako náhražka varhan všude

tam, kde varhany z nějakého důvodu instalovány nebyly, nebo naopak byly, ale kvůli svému špatnému technickému stavu nevyhovovaly potřebám. Chopin na oba dva nástroje ve Varšavě jako lyceista s velkými úspěchy veřejně hrával, a to cizí nebo vlastní kompozice a své improvizace. 7. 6. 1825 oznámil Varšavský kurýr ([Kurjer Warszawski](#)) č. 134, že F. Chopin, výrobce *aelomelodikonu* Brunner a umělecký malíř Łukasiewicz dostali každý po brilantovém prstenu od ruského cara Alexandra I. Varšavský kurýr již nenapsal, že Chopin byl takto odměněn za svou hru na *eolimelodikon* v evangelickém kostele, poté, co si ji car vyslechl.

V závěru července 1826 ukončil Fryderyk s vyznamenáním Varšavské lyceum. Následující měsíc strávil s maminkou a sestrami Ludwikou a Emílií v lázních **Dušníky (Duszniki-Zdrój**, něm. *Bad Reinerz*) na slezské straně Orlických hor, cca 5 km od tehdy prusko-rakouské, dnes polsko-české hranice. Na památku Chopinova pobytu se v Dušníkách koná od r. 1946 [hudební festival](#). Fryderyk byl odmalička slabý (měl tuberkulózu, rodinnou nemoc) a proto z Dušníků informoval [dopisem](#) z 29. 8. 1825 Elsnera, že mu svěží vzduch a syrovátka, kterou svědomitě popíjí, dělají dobře, a že je úplně jiný než ve Varšavě. Postěžoval si ale, že nemá v lázních dobrý klavír a doslova napsal, že tato muka naštěstí brzo skončí (*heureusement ce martyr ne durera plus longtemps*). K tomuto povzdechu měl zřejmě dobrý důvod, protože v Dušníkách dával dva dobročinné koncerty a byl by si jistě přál mít proto k dispozici kvalitní nástroj. [7]

V září 1826 se Chopin zapsal do Hlavní hudební školy (***Szkoła Główna Muzyki***) [8], jejímž ředitelem školy byl Józef Elsner. Chopin u něj studoval 6 hodin týdně kontrapunkt, což byla příprava ke kompozici. Chopin měl v té době za sebou již řadu vlastních skladeb a Elsner, který mu byl nakloněn, to dobře věděl. Fryderyk mimoto na škole navštěvoval další přednášky, související s hudbou. V dubnu 1827 zemřela Fryderykova čtrnáctiletá sestra Emílie na tuberkulózu. Pro jejího citlivého bratra to byla těžká rána, protože jeho dětství bylo do té doby šťastné a on svou rodinu bezmezně miloval. V září 1828 Chopin odjel s profesorem Jarockim do Berlína na světový kongres přírodovědců. Viděl tam Spontiniho, Zeltera a Mendelssohna, ale skromnost mu nedovolila za nimi zajít. Navštívil však *Singakademie*, kde dávali slavnou Händelovu kantátu *Alexander-Fest*, HWV 75 (angl. *Alexander's Feast or The Power of Musick*), z níž byl nadšený, a viděl řadu operních představení, také Weberova Čarostřelce. Na konci prosince 1828 Chopin dokončil **Rondo à la Krakowiak op. 14**, které bude hrát za půl roku ve Vídni.

V dubnu 1829 se Chopin na koncertě seznámil se stejně starou zpěvačkou **Konstancí Gładkowskou** (1810–1889), studentkou konzervatoře, první ze svých 3 velkých životních lásek (další byly **Marie Wodzińská**, 1819–1896, a **George Sand**, 1804–1876). Od května do července 1829, během korunovačních slavností, kdy se stal car Mikuláš I. polským králem, Varšava zažila koncerty dvou skvělých houslistů – Niccolò Paganiniho a Karola Lipińského. V červnu 1829 Chopin ukončil s výtečným hodnocením studia na Hlavní hudební škole a v červenci se vydal ve společnosti několika přátel přes Krakov a Moravu na cestu do Vídně. Tam se setkal s význačnými osobnostmi vídeňské hudební scény a společnosti, mj.

s V. Jírovcem, nakladatelem Haslingerem a bývalým učitelem F. Liszta, slavným skladatelem klavírních etud C. Czernym.



Fryderyk Chopin (1810–1849) – [Nokturno Es dur, op. 9, č. 2](#) [celé, 5:12]

Ve **Vídni** Chopin uskutečnil dva koncerty. Byl k nim podle svých vlastních slov přemluven až na místě, především Haslingerem. Ličí to ve svých dopisech rodičům z [8. 8. 1829](#) (*Zachęca mię, ażebym grał publicznie*) a Tytovi Woyciechowskému z [12. 9. 1829](#) (*Haslinger, mój edytor, wspomniał mi, że dla moich kompozycji lepiej by było, gdybym wystąpił w Wiedniu*). [9] Chopinovy koncerty v Divadle u Korutanské brány (*Kärntnerthortheater*) 11. a 18. 8. 1828, na kterých vystoupil bez nároku na honorář, byly přijaty bouřlivě, mladý klavírní virtuóz se všem líbil. Fryderyk hrál z not, s obracečem, tak jak to tehdy bylo obvyklé. **Rondo à la Krakowiak** zaznělo až na druhém koncertě, protože během zkoušky na ten první hrál orchestr doprovodné party natolik špatně (zčásti vinou špatného notového zápisu, jak se Chopin později přiznal slovy *Była to moja po części wina* v dopise z [12. 9. 1829](#)), že se Chopin rozhodl místo **Ronda** raději riskovat volnou improvizací (*Rondo przemieniłem na Freie Phantasie*, píše Chopin v [dopise](#) do Varšavy den po koncertě, 12. 8. 1829). Ta však byla natolik podařená, že mu po ní orchestr, zpočátku vůči mladému neznámému umělci nedůvěřivý, zatleskal. Zvláštní ohlas sklidily **Variace op. 2 *Là ci darem la mano*** na Mozartovu melodii z Dona Giovanniho. Lidé prý aplaudovali po každé variaci. Není divu, tato raná skladba je plná hudebního vtupu a nejskvělejší klavírní techniky, která si v ničem nezadá se Chopinovými známými virtuózními kompozicemi z pozdější doby. Je na ní vidět, jak nesmírně rychle a komplexně Chopin dospěl do svého vrcholného tvůrčího a hráčského projevu. Mezi prvním a druhým vídeňským koncertem byl Chopin představen hraběti Moritzi Lichnowskému (1771–1837), někdejšímu příteli Mozarta a Beethovena [10]. Do Varšavy se vracel přes **Prahu, Teplice**, Drážďany a Vratislav. V **Praze** se setkal s **V. Hankou**, hlavním aktérem slavného sporu o tzv. Rukopisy, **V. B. Pixisem**, profesorem houslí na pražské konzervatoři, a nechal si přehrávat drážďanským varhaníkem **Klengel** jeho klavírní fugy. Veřejný koncert již Chopin na zpáteční cestě z Vídně neuspořádal, ale improvizoval v **Teplicích** na hudebním večeru u knížete Clary-Aldringena.

Po návratu do Polska začal Fryderyk komponovat **Koncert f moll**, dnes evidovaný jako č. 2, op. 21, a první **etudy**. Při komponování střední část **Koncertu f moll (*Larghetto*)** myslel Chopin na Konstancii Gladkowskou, se kterou již půl roku nemluvil, ta ho také 3. 10. 1829 inspirovala k valčíku [Des dur, op. 70, č. 3](#), jak prozradil Titovi Woyciechowskému v dopise [z téhož dne](#) (*ja już może na nieszczyćście mam mój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim już pół roku, służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stanęło adagio od mojego koncertu, który mi inspirował tego walczyka dziś rano, co ci posyłam*). 14. 11. 1829 píše Fryderyk témuž příteli, že ho na návštěvě na panství Radziwiłłů v Antoninu dvakrát [portrétovala](#) princezna **Eliza Radziwiłłová** (1803–1834, proslula po celé Evropě svým nešťastným milostným vztahem s budoucím pruským

císařem Vilémem I.). Již v září se nechal Chopin, tak jako jeho rodina a V. Živný, [portrétovat](#) malířem **Miroszewským**.



Fryderyk Chopin (1810–1849) – [Etuda op. 10, č. 3](#) [celá, 4:55]

Poté, co si začátkem r. 1830 ve Varšavě Chopin vyzkoušel účinek **Klavírního koncertu f moll** v menších salonech, zařadil ho spolu s **Fantazií A dur na polská témata** do programu koncertu 17. 3. 1830 v **Národním divadle**, kam přišlo kolem 900 posluchačů (kromě Chopina účinkovali ještě další hudebníci). Další koncert tamtéž byl uspořádán 22. 3. 1830, opět přišlo kolem 900 posluchačů, zvědavých hlavně na Chopina. Na tomto koncertě hrál Chopin **Konzert f moll** a **Rondo à la Krakowiak**, a na konci koncertu improvizoval (na koncertě zazněly opět i jiné než Chopinovy skladby). 8. července zahrál Chopin na benefičním koncertě své variace **Là ci darem la mano**, jejich tištěná kopie, vydaná ve Vídni Haslingerem, do Varšavy dorazila o několik dní později. Již v době březnových koncertů Chopin plánoval kompozici druhého **Klavírního koncertu, e moll**, op. 11, č. 1, a po jeho dokončení ho poprvé veřejně provedl v **Národním divadle** na svém památném posledním polském vystoupení 11. 10. 1830 (matoucí pořadová čísla obou Chopinových klavírních koncertů vyjadřují pořadí vydání partitur těchto děl, nikoli chronologii jejich vzniku). Koncert v **Národním divadle** byl ve Varšavě všeobecně považován za Chopinův koncert na rozloučenou, protože bylo již od návratu z Vídně známo, že se chystá Polsko opustit a vydat do světa. Chopin na něm zahrál **Konzert e moll** a **Fantazii A dur na polská témata**, kromě jiných spoluúčinkujících vystoupila ve druhé půli také zpěvačka Konstancie Gladkowská.

2. 11. 1830 se vydal Chopin na svou druhou cestu do **Vídně**. Při rozloučení s rodinou a přáteli byla mužským sborem za doprovodu kytary zazpívána Elsnerova kantáta, podle textu zkomponovaná speciálně pro tuto příležitost. [11] Deník [Kurjer Warszawski](#) č. 295 z 3. 11. 1830 při popisu tohoto symbolického rozloučení vlasti se svým nadaným synem čtenářům prozradil, že Chopinova cesta povede do Kališe (Kalicz), Berlína, Drážďan, Vídně, Itálie a Francie. V Kališi se k Chopinovi přidal přítel Tytus Woyciechowski. Cesta vedla přes **Prahu**, ale Chopin v ní pouze přespál, a 23. 11. 1830 se ocitl ve **Vídni**.

29. 11. 1830 vypuklo ve **Varšavě** protiruské **povstání**. Chopin se chtěl okamžitě vrátit domů, ale Woyciechowski mu to rozmluvil. Chopin v dalších dnech a týdnech upadl do deprese, ze které se jen pomalu dostával, vyčítal si svůj odjezd z Varšavy. Během následujících měsíců, které trávil ve Vídni, patrně do jisté míry paralyzován vývojem událostí a neschopný rozhodnout se, co dál, přesto nezanedbával společenský ani hudební život. Byl např. v kontaktu se zázračným českým houslistou **Josefem Slavíkem**, jehož srovnával s Paganinim, a nezapomínal ani komponovat a hrát na klavír. Na koncertech 4. 4. a 11. 6. 1831 přednesl ve Vídni svůj **Konzert e moll**.

20. 7. 1831 se vydal Chopin na cestu do **Paříže**. Jeho původním záměrem bylo odjet do

Londýna, ale ruské velvyslanectví ve Vídni mu odmítlo dát do pasu potřebné povolení. Po návštěvě Salcburku zahrál v Mnichově na matiné filharmonického spolku **Konzert e moll** a **Fantazii A dur na polská témata**. Ve Stuttgartu ho dostihla zpráva o porážce polského povstání a uvrhla ho do zoufalství. Podle nedoložené tradice prý právě tehdy zkomponoval svou vzdornou **Etudu c moll, op. 10, č. 12**, zvanou „**Revoluční**“. Jak bezradný tehdy Chopin musel být, je patrné nejen z jeho vzrušených deníkových zápisů, ale také z faktu, že teprve v této chvíli se definitivně rozhodl pro Paříž. [12] Do ní Chopin přijel přes Štrasburk 11. 9. 1831 a do Polska se již nikdy nevrátil.



Fryderyk Chopin (1810–1849) – [Etuda op. 10, č. 12, „Revoluční“](#) [celá, 2:38]

V **Paříži** Chopin rychle přilákal pozornost důležitých osobností z aristokratických i uměleckých kruhů a založil si novou existenci, která tak jako ve Varšavě spočívala v jeho přitažlivosti klavíristy a skladatele, nyní navíc učitele klavíru. Zúčastňoval se jako koncertující klavírista i posluchač bohatého hudebního života v Paříži. Setkal se, resp. setkával se např. s **Mendelssohnem, Cherubinim, Lisztem, Balzacem**, malířem **Delacroix**, básníkem **Heinem, Hugem, Lamartinem, Bellinim, Rossinim**, a také s polskými emigranty (mj. s **Mickiewiczem**). Jeho elegantní zjev v bílých rukavičkách a noblesní vystupování byly pověstné. Rušný pařížský život ho ale postupem let stále více unavoval. Tomu nahrávala Chopinova křehká tělesná stavba a postupující tuberkulóza, a také duševní citlivost, kvůli které ho vyčerpávalo nejenom odloučení od domova, nýbrž také nedostatek lásky, na kterou byl od dětství zvyklý, ba přímo závislý z rodiny. Navíc se ukázalo, že ho stresují koncerty s velkým počtem posluchačů a že se příliš nehodí pro kariéru cestujícího virtuosa.



Fryderyk Chopin (1810–1849) – [Polonéza A dur, op. 40, č. 1](#) [celá, 5:18]

Ani při hledání trvalé životní partnerky neměl Chopin mnoho štěstí. **Konstancie Gladkowská** se v Polsku po jeho odjezdu provdala, a také vztah s další Polkou, **Marií Wodzińskou**, vyzněl do ztracena. Teprve v r. 1836 přišla změna v podobě excentrické spisovatelky Aurory Dudevant, užívající jméno **George Sand**. Jejich vztah, střídavě prosluněný i zastíněný existenčními starostmi, Chopinovou nemocí a vzájemnými nedorozuměními, vyplývajícími z jejich naprosto odlišných povah, trval jedenáct let. Po rozchodu se Sandovou se zdálo, že by se skladateli mohlo začít dařit osamostatnit se a mít zároveň dostatečný ekonomický profit, který nutně potřeboval. Vše však zhatilo jeho chatrné zdraví, jež v r. 1848 definitivně podlomila koncertní cesta do sychravé Anglie a Skotska. 17. 10. 1849 Fryderyk Chopin v Paříži zemřel.

Po r. 1830 Chopin navštívil **české země** ještě dvakrát. Poprvé v létě **1835** (od 11. 8.), kdy se setkal v **Karlovyh Varech** s rodiči a společně s nimi pak navštívil v Děčíně hraběte Thuna-Hohensteina. Poté se zastavil v Lipsku a strávil tam u klavíru společné chvíle s Mendelssohnem,

R. Schumannem, Wieckem a Klárou Wieckovou, jejíž hru obdivoval a chválil. Poslední Chopinův pobyt na českém území trval od **28. července do 24. srpna 1836**, když se skladatel setkal v **Mariánských Lázních** s rodinou Marie Wodzińské a s ní samotnou (na památku Chopinova pobytu se v Mariánských Lázních koná mezinárodní klavírní soutěž a hudební [festival](#)). Na zpáteční cestě do Francie požádal Chopin Marii Wodzińskou v Drážďanech o ruku. V dalších dnech (11.–13. 9. 1836) se v Lipsku opět setkal s R. Schumannem.

Již 7. 12. 1831 vyšla v **Allgemeine musikalische Zeitung** nadšená [recenze R. Schumanna](#), zabývající se Chopinovými klavírními variacemi s doprovodem orchestru *Là ci darem la mano* v Haslingerově edici a potažmo Chopinovým talentem. Schumannův článek obsahuje proslulá slova *Hut ab, ihr Herren, ein Genie* (Klobouk dolů, pánové, genius) a větu *Eines der gewaltigsten Bravourstücke!* (Jedna z nejskvělejších virtuózních skladeb!). Schumann v době psaní své recenze sám intenzívně promýšlel otázky efektní klavírní techniky a sazby pro účely vlastních kompozic pro sólový klavír. Z nich právě ty, které složil v desetiletí 1830–1839, patří k jeho nejlepším. Schumann i Chopin byli ovlivněni virtuozitou Paganiniho, a je jisté, že k Schumannově klavírnímu stylu přispěl mocně také Chopin. Schumann mu jistě z tohoto důvodu věnoval svůj vrcholný klavírní cyklus *Kreisleriana*. Naopak ovlivnění Chopina Schumannem není patrné, Chopinův styl byl dokončen dříve nežli mohl Chopin poznat styl Schumannův, a dedikace Chopinovy Balady č. 2 Schumannovi byla proto zřejmě spíše výrazem společenské zdvořilosti než hlubokého obdivu. Pochvalnou [recenzi](#) na Chopinovy variace *Là ci darem la mano* uveřejnil také budoucí Schumannův tchán, F. Wieck, r. 1832 v časopise *Caecilia*. Jeho mladinká dcera Klára tyto těžké variace v oněch letech nacvičila a přednesla na koncertě.

Chopinovo **dílo**, až na výjimky klavírní, je pokladem světové hudby. Nikdy předtím nepoznala klavírní literatura tolik nových technických fines a výrazových poloh, jako u Chopina. Je přitom úžasné, že technika a umělecký výraz jsou u Chopina v naprosté jednotě a rovnováze – zahrát dobře jeho klavírní hudbu znamená mít vynikající klavírní techniku a zároveň být citlivým, přitom však energickým, také ale přemýšlivým hudebníkem. Nelze hrát Chopina a být jenom technicky dokonalým klavíristou nebo naopak vyvrážděnou uměleckou osobností s pouze základní technickou výbavou.



Fryderyk Chopin (1810–1849) – [Valčík op. 64, č. 1, „Minutový valčík“](#) [celý, 1:48]

Chopinův **klavírní styl** vychází ze skladeb a/nebo hry jeho předchůdců a současníků (Weber, Cramer, Czerny, Clementi, Field, Dusík, Hummel, Kalkbrenner, z Poláků Ogiński, Kurpiński, z ostatních především J. S. Bach, W. A. Mozart a Beethoven, v melodice Rossini, Bellini), je prodchnut prvky **polské národní hudby** a umělecky přetvořen silou skladatelovy hudební imaginace. Zvláštní roli v Chopinově hudbě hrají ozdoby a kolorатурní pasáže, které mají nejen primárně zdobný, ale často ústrojný, stavební smysl. Originální je v mnohých ohledech

Chopinovo harmonické myšlení a rytmické členění hudebního proudu, uchvacující je jeho vkus, se kterým v klavírních kompozicích neomylně dávkuje správné množství melancholie a radosti, démonického běsnění i něžného snění, pompézní extravagance (např. v polonézách) či cudné skromnosti.



Fryderyk Chopin (1810–1849) – [Mazurka op. 17, č. 4](#) [celá, 3:20]

F. Chopin (podobně jako R. Schumann) jednou provždy změnil styl klasické hudby, a to tak pronikavě, že jeho hudební pojetí bylo platné až hluboko do dvacátého století a v jistém směru je platné dodnes (např. v hudbě pro film a televizi). Chopin je také nezpochybnitelným reprezentantem **polské národní školy**, pro četné ohlasy polské lidové hudby ve svých skladbách (nejvíce v mazurkách a polonézách), které činí jeho hudební řeč příznačnou a nezaměnitelnou, vzdálenou stylově neutrálním hudebním šablonám.

Dílo (výběr):

- 27 **etud** – op. 10, op. 25 a 3 **etudy posthumní**
- 2 **klavírní koncerty** s doprovodem orchestru, ten má výhradně doprovodnou funkci, důležitý hudební obsah je svěřen klavíru
- 4 **sonáty** (3 **klavírní**, 1 pro **violoncello a klavír**)
- 4 **balady** – jsou jakýmsi vyprávěním v tónech, Chopin ale nezapsal jejich děj slovy, přinejmenším se takový text nedochoval. Balada č. 1, g moll, byla použita jako ústřední element v jedné z vrcholných scén filmu Pianista (2002, režie Roman Polanski)
- 4 **scherza**
- 24 **preludií** – zvukově pokrývají všechny durové a mollové tóniny, charakterově jsou velmi rozdílné
- 58 **mazurek** – skupina skladeb, nejvíce hudebně napojených na Polsko, Chopin se jimi zabýval celý život
- 17 **valčíků**
- 16 **polonéz**
- 20 **nokturn** – jejich nálada je podobná nokturnům Johna Fielda (1782–1837)
- 4 **impromptus**
- **variace** na *Là ci darem la mano* z Mozartova Dona Giovanniho a **Grande polonaise brillante** (obě skladby jsou určeny pro klavír a orchestr)
- **písně**

3.3 Raný romantismus v českých zemích

Zárodky českého raného hudebního romantismu se objevily nejprve ve skladbách pro **klavír**, a to u skladatelů, kteří do romantismu převážnou částí své tvorby ještě nepatří. Je příznačné, že to byl právě klavír s jeho schopnostmi melodické i akordické hry a jejího zvukově kontrastního ztvárnění, který mistry pozdního hudebního klasicismu sváděl k průzkumům a pokusům v novějším, raně romantickém stylu. K těmto stylovým výbojům bezpochyby docházelo nejčastěji při klavírních improvizacích těchto hudebníků. Improvizační základ je evidentní již u „praotce“ romantismu **Beethovena** v první větě jeho klavírní „**Měsíční sonáty**“ (viz 2. kapitola), ale také např. v jeho krátkých a duchaplných klavírních skicách, **Bagatellách**. Rovněž hudební myšlení Angličana **Johna Fielda** (1782–1837), který svými klavírními **nokturny** předešel Chopina, bezpochyby vyrostlo na jeho klavírních improvizacích, a u „opravdových“ romantiků **Schuberta, Mendelssohna, Schumanna a Chopina**, kteří na klavír hráli skvěle, tomu těžko mohlo být jinak.

Velká část klavírní hudby **C. M. v. Webera** ale ještě příliš romanticky **nezní**. Schází jí obecně větší myšlenková originalita a uvolněnost, především jí chybí více poezie, tajemného kouzla a citového náboje, které skladatelův hudební duch tak zdařile našel v **Čarostřelci**. Přitom to byl právě Weber, který si byl dobře vědom toho, že je potřeba v hudbě jít stále kupředu a nikoli ustrnout v zaběhlých šablonách a schématech. Dokazují to jeho slova, kterými charakterizoval hudební smýšlení Pražanů za svého působení v Praze (1813–1816): *„Zdejší hudební vkus, jak jsem jej seznal, se vyvinul vlivem bývalé italské opery a vlivem Mozartovým zcela neobvykle. Byla to neklidná touha po novém a rozpolcenost, při níž nikdo neví, co by si měl přát.“*

Weberova slova o hudebním vkusu v Praze platila ještě dlouho po jeho odchodu z ní. Zatímco Evropa v první polovině 19. století obdivovala rané hudební romantiky a novoromantiky, Praha zůstávala pod vlivem mozartovského kultu a pražští, resp. čeští skladatelé proto k rozvoji evropského romantismu prozatím nijak významně nepřispívali. Část klavírní tvorby skladatele **Václava Jana Tomáška** (1774–1850), velkého Mozartova ctitele a významného pražského klavírního pedagoga, nese již sice místy romantické názvuky, v **eklogách, rapsódiích** a **dithyrambech**. Tomášek však byl jako skladatel zformován hudbou klasicismu, což ho rozhodujícím způsobem ovlivnilo, přestože prožil v produktivním věku celou první polovinu 19. století.

V jeho úvodních desetiletích tvořili také další dva slavní čeští skladatelé-klavíristé, u kterých učebnice dějin hudby a hudební slovníky tak jako u Tomáška uvádějí údaje naznačující, že některé jejich klavírní skladby předznamenávaly blížící se romantismus. Z těchto dvou skladatelů byl starší, ale stylově odvážnější **Jan Ladislav Dusík** (1760–1812), který uplatnil romantickou náladu ve své klavírní hudbě nejpůsobivěji ve svých posledních **sonátách**. Jsou to vynikající kompozice, které snesou srovnání s nejlepšími sonátami Beethovena, jenž si ostatně Dusíka cenil. Dusík bohužel zemřel v pouhých 52 letech v Paříži, ve službách slavného knížete Talleyranda, ministra zahraničí císaře Napoleona Bonaparta. Druhým geniálním českým klasikem

s částečně romantickým citěním byl **Jan Václav Hugo Voříšek** (1791–1825), v jehož některých **Impromptus**, která jsou ovšem ještě podstatně více klasicistní než stejně pojmenovaná klavírní Impromptus Franze Schuberta, se skutečně sem tam míhá raně romantický odlesk. Voříšek bohužel zemřel příliš mlád, než aby se jeho tvůrčí potenciál mohl výrazněji rozvinout.

F. Škroup



Česká hudba se přesto může v první polovině 19. století pochlubit několika raně romantickými skladatelislušné úrovně. Patří mezi ně především **František Škroup** (1801–1862), autor české hymny **Kde domov můj**, která zazněla poprvé v r. 1834 jako součást doprovodné hudby k divadelní hře **J. K. Tyla Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka**. Píseň ve hře zpívá slepý houslista Mareš. F. Škroup byl v Praze kapelníkem německého Stavovského divadla a zasloužil se o jeho kvalitní a pokrokový repertoár, např. uvedením Wagnerových oper Tannhäuser (1854), Lohengrin a Bludný Holanďan (1856). Již v r. 1826 zazněla jeho zpěvohra **Dráteník** (na libreto J. K. Chmelenského), která je díky svému českojazyčnému libretu považována za první českou operu. František Škroup napsal ještě několik dalších oper, mimoto hudbu komorní, sborovou, chrámovou, písně apod. Dvě jeho opery byly české ([Oldřich a Božena](#), [Libušin sňatek](#)), ostatní německé, z nichž úspěch měl zejména [Meergeuse](#)). Byl redaktorem sborníků [Wěvec ze zpěvů vlastenských, uwitý a obětovaný djwkám vlastenským](#) (1835–1839) a [Věvec](#) (1843–1844), ve kterých vycházely umělé české písně, včetně jeho vlastních. F. Škroup zemřel jako kapelník opery v holandském Rotterdamu. Jeho mladší bratr **Jan Nepomuk Škroup** (1811–1892) byl sbormistrem a kapelníkem v pražském Stavovském divadle, vedle toho regenschorim u pražských Křížovníků a kapelníkem u sv. Víta. Psal hlavně **chrámovou hudbu, sbory a písně**, ale také **oper**, mimoto ještě vytvořil **hudebně-teoretické práce** didaktického charakteru. [\[13\]](#) Jeho česká opera **Švédové v Praze** z r. 1845 byla na scénu uvedena až r. 1867 v Prozatímním divadle, ale brzy zapadla.

P. Křížkovský



Na Moravě měl roli hudebního průkopníka v rámci českého národního obrození

Pavel Křížkovský (1820–1885), ředitel kůru augustiniánského kláštera na Starém Brně, pod kterým zpíval v chlapeckém věku klášterní fundatista **Leoš Janáček** (1854–1928). Křížkovský byl zhruba mezi lety 1850–1870 nejvýraznější osobností české hudby v Brně, které bylo velmi poněmčelým městem (poměr počtu Čechů a Němců byl kolem r. 1850 v Brně asi 1:1, v Praze 2:1). K Praze proto vzhlíželo Brno doby Křížkovského coby k centru českého kulturního života. Křížkovský se proslavil hlavně světskými českými **sbory**, z nichž **Utonulá** (první znění 1848, druhé 1860) přiměla k pochvale **Bedřicha Smetanu**. Ten prý prohlásil, že teprve po jejím poslechu uvěřil v životnost hudby skládané na česká slova. Zvláštní význam měla Křížkovského **kantáta Sv. Cyril a Metoděj**, která sehrála v r. 1863 symbolickou a sjednocovací úlohu při národních oslavách příchodu slovanských věrozvěstů na Moravu. Křížkovský byl v roce 1872 povolán do funkce prozatímního (od r. 1874 ale již řádného) ředitele hudby metropolitního dómu v Olomouci, kde měl za úkol „opravu hudby“ v duchu cecilianismu. Při odchodu z Brna do Olomouce (1872) svěřil Křížkovský řízení hudby na Starém Brně osmnáctiletému Leoši Janáčkovvi. Odchodem do Olomouce byl Křížkovský pro českou světskou hudbu ztracen, napříště se v kompozici věnoval již jen hudbě církevní.

Proslulost získal na počátku 19. století český houslový virtuos **Josef Slavík** (1806–1833), skladatel **houslových koncertů** a dalších skladeb, a ještě jiný skvělý houslista, **Ferdinand Laub** (1832–1875), rovněž autor kompozic pro housle. Značný skladatelský význam (**symfonie**, německé **opery**, **komorní**, **klavírní** a **vokální hudba**) měl ve své době v Praze **Jan (Johann) Bedřich (Friedrich) Kittl** (1809–1868, podepisoval se Jan Friedrich), vedl v letech 1843–1865 pražskou konzervatoř. Kittl psal svou vokální hudbu na **německé i české texty**. Svým jazykovým utrakvismem (dvojjazyčností) se tak podobal dalšímu ranému romantikovi, Němci, který z Čech pocházel a v Čechách tvořil; byl jím **Heinrich Wenzel (Jindřich Václav) Veit** (1806–1864) [fajt]. Mezi jeho skladbami najdeme **symfonie**, **mše**, **sbory** na **německé a české texty** a **písně**. Pro Moravu a zvláště Brno je zajímavé, že Veitův syn **August Emanuel Veit** (1856–1931) byl dirigentem opery německého divadla v Brně, které hrálo v budově dnešního Mahenova divadla.

Hudební vzdělávání zajišťovala v **Praze** v 19. století kromě soukromých učitelů a privátních hudebních ústavů **hudební konzervatoř**. V roce **1811** ji uvedla do provozu **Jednota pro zvelebení hudby v Čechách** (německy *Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen*), založená v r. 1810. Úkolem konzervatoře byla výchova orchestrálních instrumentalistů pro obory housle, viola, violoncello, kontrabas, flétna, klarinet, hoboj, fagot, lesní roh, trubka, od r. 1815 pražská konzervatoř školila také pěvce. Podobně důležitým hudebním pedagogickým ústavem v období hudebního romantismu byla v Praze **varhanická škola**, zřízená r. **1830** péčí **Jednoty ku zvelebení církevní hudby v Čechách** (*Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen*), která se zformovala v r. 1826. Varhanická škola svou teoretickou hudební přípravou a praktickým školením varhaníků zajišťovala hudební vzdělání potřebné k hudební kompozici, proto na ní později studovali mj. skladatelé **Antonín Dvořák** (1857–1859), **Leoš Janáček** (1874–1875) a **Josef Bohuslav Foerster** (1879–1882). Pražská varhanická škola byla v r. **1889** sloučena s pražskou konzervatoří do jedné instituce.

Na **Moravě** sehrála podobnou roli veřejné hudebně-vzdělávací instituce brněnská **varhanická škola**, která začala vyučovat od školního roku **1882–1883**. Jejím ředitelem byl **Leoš Janáček**, který také stál za jejím vznikem. Oficiálním zřizovatelem školy byla **Jednota pro zvelebení církevní hudby na Moravě** (*Der Verein zur Pflege der Kirchenmusik in Mähren*), založená z Janáčkova popudu v r. 1881 právě za účelem zřízení varhanické školy. Varhanická škola v Brně se stala jedním ze základů brněnské konzervatoře, ustavené po složitých jednáních v r. 1919 jako soukromá, od r. 1920 státní škola. (L. Janáček se na ní stal fakticky profesorem skladby, administrativně však patřil nikoli pod brněnskou, ale pod pražskou konzervatoř, protože byl veden jako profesor pražské mistrovské kompoziční třídy s místem působení v Brně).

[1] Schumann byl spíše introvert a Wagnerova excentrická osobnost mu nebyla zcela po chuti. V Schumannových deníkových poznámkách z r. 1846 stojí zápis o jednom drážďanském setkání mezi oběma skladateli: „V pondělí 17. 3. ve velké zahradě náhodné střetnutí s R. Wagnerem. Je mu vlastní neobyčejná výmluvnost, je přeplněn myšlenkami; nedá se mu dlouho naslouchat. 9. Beethovenovu symfonii, která se bude dávat na Květnou neděli, chtěl zkusit publiku přiblížit jakýmsi programem s citáty z Goethova Fausta. V tom jsem s ním nemohl souhlasit.“

[2] „**Alter Spruch**. *In all und jeder Zeit / Verknüpft sich Lust und Leid: / Bleibt fromm in Lust und seydt / Dem Leid mit Muth bereit.*“ [„**Staré rčení**. Vždy a v každý čas / se druží slast a strast. / Buďte střídmi v slasti / a nebojte se strasti.]. *Davidsbündlertänze* vznikly několik týdnů po zasnoubení R. Schumanna s Klárou Wieckovou. V té době její otec sňatku nepřál a milencům bylo jasné, že budou muset být v následujících měsících velmi trpěliví a stateční. Úsloví, zařazené Schumannem na počátek klavírného cyklu a následované Kláříným hudebním motivem, tuto situaci výstižně postihuje.

[3] **Jacques Callot** (1592–1635), vynikající francouzský kreslíř a mědirytec. Svými kresbami a mědirytinami, zaměřenými na různá témata, vytvářel vlastně jakousi mozaiku, podávající obraz jeho doby. Callotovy obrázky byly vysoce ceněny již za jeho života.

[4] **Václav Vilém Würfel** (1790–1832), žák V. J. Tomáška, pianista, skladatel, dirigent, pedagog, žil ve Varšavě v letech 1815–1824. Později působil v Praze, kde uvedl svou operu *Rübezahl* (1824), a poté byl kapelníkem v divadle u Korutanské brány ve Vídni. Velmi pomohl Chopinovi při uspořádání jeho prvních velkých zahraničních koncertů ve Vídni v r. 1829.

[5] Též např. *aeolopantalion*, *aeolopantalon*, *aelopantalon*, *eolopantaleon*, *melodipantaleon*, *melodikordion*. Chopin ve svých dopisech poměrně často použil označení *pantalion* pro fortepiano, klavír, což bylo v tehdejší polštině běžné. Nástroj **aelopantalion** vznikl kombinací klavíru (*pantalionu*) a *aelomelodikonu*. Byl podobný psacímu stolku, v horní části měl klavírní struny a v dolní jazýčkové vibrátory s rezonátory, obrácenými k posluchačům. Oba rejstříky mohly hrát spolu nebo samostatně. Jazýčky se rozechvívaly proudem vzduchu z měchů, které hráč ovládal

nohama, jako u pozdějšího šlapacího harmonia. Anonymní varšavský dopisovatel lipského hudebního časopisu **Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ)** ve vydání ze [16. listopadu 1825, č. 46, sl. 764](#) pochválil Chopinovu hru na tento nástroj, kterou sledoval na jednom ze dvou veřejných koncertů varšavské konzervatoře, jež navštívil, a které se konaly s částečně stejným, částečně jiným programem (**AMZ** ani jeden z těchto koncertů nedatuje): „*Akademik Chopin se nechal slyšet na aeolopantalonu s prvním Allegrem klavírního koncertu f moll od Moschelese a s volnými fantaziemi* [byla to pravděpodobně Chopinova vlastní improvizace]. *Tento nástroj, zhotovený zdejším stolařským mistrem Dlugoscem* [Józef Długosz], *spojuje aeolomelodikon s klavírem takovým způsobem, který hráči, jenž se seznámil s obsluhou, nabízí překvapující mnohostrannost, a pod rukama talentovaného mladého Chopina, jenž ve svých volných fantaziích vyniká bohatstvím hudebních nápadů a je svrchovaným pánem nástroje, udělal velký dojem.*“ Přesnou dataci koncertů známe díky jejich popisu v jiném periodiku, jímž je deník [Kurjer Warszawski](#). Podle něj oba koncerty proběhly na varšavské konzervatoři ve dnech 27. 5. a 10. 6. 1825. [Kurjer Warszawski](#) č. 125 z 28. 5. 1825 ve své krátké recenzi o prvním koncertu a na něm provedené hře na *aeolopantalion* (ten nazývá *Eolopantaleon*) s největší pravděpodobností píše o Chopinovi, i když ho výslovně nejmenuje: „*Jnny znowu młody Amator zaiął uwagę znawców, gdy z czuciem i gustem wykonał Fantazją na nowo w Warszawie wynalezionym instrumencie zwanym Eolopantaleon.*“ Jmenuje ho ale při popisu druhého z obou konzervatorních koncertů, v č. 137 ze dne 11. 6. 1825, když referuje, že na něm „*mladý Chopin hrál Fantazii na Eolipantaljoně, vynálezu Dlugosze*“. Tento druhý koncert byl v deníku avizován již 7. 6. 1825 (č. 134).

[6] Též např. *eolimelodikon*, *aeolomelodikon*, *aeolodikon*. V pozdějších desetiletích se ustálilo pro nástroj podobných vlastností označení *aelodikon* nebo *aelodicon*, o kterém je zmínka také ve Slovníku české hudební kultury, Praha 1997 (s. 258). *Aelomelodicon* byl předchůdcem pozdějšího harmonia, ve zvukově silnější verzi se nazýval *choralion* nebo *choraleon* (rovněž *eolum trombonum*, *orchestron*). Nacházel využití především v kostelích, jejichž správcům na postavení nových nebo na opravu stávajících varhan scházely prostředky. Popis **choraleonu** přináší **Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ)** ze dne [16. listopadu 1825, č. 46, sl. 763](#): „*Tento nástroj, který postavil pan konzervátor [zoologického kabinetu varšavské univerzity] Brunner, podle nápadu pana prof. Hoffmanna ze zdejší [= varšavské] univerzity, není nic jiného než aeolodikon či aeolomelodikon, (jak jej zve pan Brunner, který je u nás znám coby vynálezce tohoto nástroje a obdržel na 6 let výhradní právo jeho výroby) s plechovými ozvučnicemi na kovových pišťalách, které jsou ohnuty k posluchačům. Tím dostává aeolomelodikon překvapivou rozmanitost tónu. Podle toho, jak vzduch šlapáním proudí více nebo méně, mění nástroj zvukovou barvu. Při stejnoměrném a slabém proudění jsou slyšet pouze původní tóny melodikonu, při trochu větším tlaku se zvuk rovná hlasitému klarinetu, při ještě silnějším lesnímu rohu, a nakonec sboru pozounů a trumpet. S tímto fortissimem přehluší orchestr s 60 smyčcovými a dechovými nástroji, vedle zrovna tolika zpěváků a malých varhan v tutti, jak jsme slyšeli v kantátě pana Elsnera.*“ Popis je součástí téže recenze v **AMZ**, která obsahuje pochvalu F. Chopina za hru na *aeolopantalon*, uvedenou v českém překladu v pozn. 5; z recenze vyplývá,

že *choraleon* zazněl na obou konzervatorních koncertech, které **AMZ** ponechává bez přesné datace, které se ale podle deníku [Kurjer Warszawski](#) konaly ve dnech 27. 5. a 10. 6. 1825. Zprávu o prvním z těchto dvou koncertů otiskl [Kurjer Warszawski](#) v č. 125 ze dne 28. 5. 1825, odvolává se na něj zpětně rovněž ve vydání č. 134 ze dne 7. 6. 1825; recenzi o druhém koncertu vytiskl list v č. 137 dne 11. 6. 1825.

[7] [Kurjer Warszawski](#) č. 199 z 22. 8. 1826 na své první straně ohlásil, že „mladý polský umělec“ Fryderyk Chopin, který od jisté doby pobývá na doporučení varšavských lékařů kvůli zlepšení svého zdraví „w Rejnerc“, tam dal, povzbuzen osobami, které znaly jeho talent, dva koncerty ve prospěch dětí, jež se staly sirotky, když jejich otec léčící se v lázních zemřel, což mu přineslo chválu a jim pomoc. Noviny dodávají, že „ten mládenec“ se ve Varšavě již několikrát nechal na klavíru slyšet a vždy nanejvýš zaslouženě přijímal obdiv svého krásného nadání.

[8] *Szkoła Główna Muzyki* vznikla v r. 1826 rozdělením *Instytutu Muzyki i Deklamacji*, který byl v letech 1821–1826 varšavskou konzervatoří, na dvě části. Tou druhou byla *Szkoła Dramatyczna i Śpiewu*, poskytující základní a střední vzdělání. *Instytut Muzyki i Deklamacji*, který byl stejně jako pozdější *Szkoła Główna Muzyki* součástí oddělení krásných umění varšavské univerzity (*Oddział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego*), vznikl v r. 1821 přejmenováním učiliště vzdělávajícího herce a zpěváky Národního divadla (*Szkoła Dramatyczna dla aktorów i śpiewaków Teatru Narodowego*), které bylo založeno v r. 1810. Z těchto institucí se vyvinul dnešní [Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina](#), prestižní vysoká hudební škola, do r. 2008 nesoucí název *Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina*.

[9] Samotná vystoupení organizovali zejména V. V. Würfel, kapelník Divadla u Korutanské brány a dřívější Chopinův varšavský učitel varhan, a hrabě Gallenberg, který byl v letech 1828–1830 ve vlastní režii ředitelem Divadla u Korutanské brány. Gallenberg byl manželem Giulietty Guicciardi, již Beethoven dedikoval svou klavírní sonátu „Měsíční svit“.

[10] Starší bratr hraběte M. Lichnowského, kníže Carl Lichnowský (1761–1814), byl kdysi slavným mecenášem Beethovena a pánem zámku v Hradci nad Moravicí, kde došlo v r. 1806 mezi ním a Beethovenem ke slavné roztržce.

[11] Text Elsnerovy kantáty na rozloučenou byl: *Zrodzony w Polskiej krainie, / Niech twój talent wszędzie słynie; / A gdy będziesz nad Dunaiem, / Spreiã, Tybrem lub Sekwanã / Niechaj polskim obyczajem / Ogłaszanemi zostaną / Przez twe zajmujące tony, / Co umila nasze strony / Mazur i Krakowiak luby. / Z tąď szukaj zaszczytu, chluby, / Nagrody talentu, trudów, / Że głoścąc pieśń naszych Ludów / Jako ich współziomek prawy / Przydasz wieniec do ich sławy. / CHÓR: Choć opuszczasz nasze kraie / Lecz serce twoie w pośród nas zostae; / Pamięć twego talentu istnieć u nas będzie, / Życzemy ci serdecznie pomyślności wszędzie.*

[12] 12. 12. 1831 napsal Chopin [dopis](#) Tytovi Woyciechowskému z Paříže, ve které mj. stálo:

„Musíš vědět, že jsem sem přijel s velmi málo doporučeními. Malfatti mi dal dopis pro Paëra, nějaké dopisy jsem měl z Vídně pro nakladatele, a to bylo všechno. Protože ve Stuttgartu, kde mě zastihla zpráva o obsazení Varšavy, teprve tam jsem se pevně rozhodl vydat se do toho jiného světa.“ [„Trzeba Ci wiedzieć, że przyjechałem tutaj z bardzo małymi rekomendacjami. Malfatti dał mi list do Paëra, kilka listów z Wiednia miałem do editorów, i na tym koniec. Albowiem w Studgardzie, gdzie mnie doszła wiadomość o wzięciu Warszawy, tam dopiero zupełnie zdecydowałem się udać w ten inny świat."].

[13] Teoretické spisy **Jana Nepomuka Škroupa** (1811–1892), všechny vyšly v Praze:
[Anleitung zum Figural- und Choralgesange nebst der allgemeinen Musiklehre. Zum Gebrauche für Seminarien, Geistliche, Schullehrer, Choralisten und Musiklehrer](#) (1848)

Počátky hudební dle J. N. Škroupa (1850)

Manuale pro sacris functionibus, quae per anni ecclesiastici decursum cum cantu celebrantur. Ad usum directorum chori et cantorum juxta rituale, missale et breviarium romanum (1858)

[Theoretisch-praktische Musikschule für Lehrer und Kirchenchordirectoren, insbesondere für Lehramtscandidaten](#) (1862)

Theoreticko-praktická škola hudební pro učitele a ředitele hudby kostelní, zvláště pro čekatele učitelské (Praha 1862, 1864)

[Sammlung praktischer Beispiele zur theoretisch-praktischen Musikschule für Lehrer und Kirchenchordirectoren, insbesondere für Lehramtscandidaten](#) (1863)

Sbírka praktických příkladů k theoreticko-praktické škole hudební pro učitele a ředitele hudby kostelní, zvláště pro čekatele učitelské (1863, 1864)

Vyučování ve zpěvu z prvopočátku (1863)

Gesangschule für Anfänger (1864)

Kurze Musik-Lehre insbesondere für Musikbildungs-Anstalten (1870)



[Kontrolní test](#) ke 3. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- FREEMANOVÁ, Michaela, ed. *Miscellanea z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2009: Händel–Haydn–Mendelssohn a jejich „druhý život“ v českých zemích a na Slovensku v 18. a 19. století: (Praha, 4.–5. prosince 2009)*. Praha: Agora, 2012.
- *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from Italy and Switzerland*. Translated by Lady Wallace. Boston: Oliver Ditson [186-?]. Dostupné také online z: 1) [archive.org](#) 2) [gutenberg.org](#)

- MENDELSSOHN Fanny und Felix. „*Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich*“: *Briefwechsel 1821 bis 1846*. Herausgegeben von Eva Weissweiler. Berlin: Propyläen, 1997. Dostupné také online z: archive.org
 - REINECKE, Carl. Mendelssohn. In: *Meister der Tonkunst*. Berlin, Stuttgart: W. Spemann, 1903, s. 441–480.
 - ROTHE, Joachim a Reinhard SZESKUS. *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Briefe aus Leipziger Archiven*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972.
-
- BOUCOURECHLIEV, André. *Robert Schumann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1990.
 - HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. Kreisleriana. In: *Fantasiestücke in Callot's Manier: Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*. Zweite, durchgesehene Auflage in zwei Theilen. Bamberg: C. F. Kunz, 1819. Dostupné také online z: a) wikisource.org b) zeno.org (zde podle 1. vydání, Bamberg: C. F. Kunz, 1814/1815)
 - LEPRONTOVÁ, Catherine. *Clara Schumannová – Život pro čtyři ruce*. Praha: Český spisovatel, 1995.
 - LITZMANN, Berthold. *Clara Schumann: Ein Künstlerleben: Nach Tagebüchern und Briefen: 1. Band: Mädchenjahre: 1819–1840: 2. Band: Ehejahre: 1840–1856: 3. Band: Clara Schumann und ihre Freunde: 1856–1896*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902–1908. 3 sv. Dostupné také online z: archive.org ([1. Band](#), [2. Band](#), [3. Band](#))
 - LAUX, Karl. *Schumann*. Bratislava: OPUS, 1986.
 - REICH, Nancy B. *Clara Schumann: Romantik als Schicksal: Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Wunderlich Verlag (Rowohlt), 1991. (Překlad z angl. originálu *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1985).
 - REINECKE, Carl. Schumann. In: *Meister der Tonkunst*. Berlin, Stuttgart: W. Spemann, 1903, s. 377–439.
 - SCHUMANN, Robert. *O hudbě a hudebnících*. Praha: SNKLHU, 1960.
 - SCHUMANN, Robert. *Tagebücher. Band I: 1827–1838. Band II: 1836–1854. Band III: Haushaltbücher: Teil I: 1837–1847, Teil II: 1847–1856: Anmerkungen und Register*. Basel, Frankfurt am Main, Leipzig: Stroemfeld/Roter Stern, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971–1982. Dostupné také online z: archive.org ([Band I](#), [Band II](#), [Band III](#)).
 - SÝKORA, Václav Jan. *Robert Schumann*. Praha, Bratislava: Editio Supraphon, 1967.
-
- BARABÁS, Tibor. *Tri portréty: Mozartova cesta do Paříže, Beethoven, Chopin*. Bratislava: Smena, 1980.
 - BROSZKIEWICZ, Jerzy. *Podoba lásky: život Fryderyka Chopina*. Praha: Svoboda, 1976.
 - GOLDBERG, Halina. *Music in Chopin's Warsaw*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.
 - GRUDZIŃSKI, Antoni. *Fryderyk Chopin: Przewodnik po życiu i twórczości*. Kraków: Musica Iagellonica, 2008.
 - CHOPIN, Fryderyk. *Listy rodině a přátelům*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

- IWASZKIEWICZ, Jarosław. *Fryderyk Chopin*. Praha: SNKLHU, 1957. Český.
 - IWASZKIEWICZ, Jarosław. *Chopin*. Bratislava: Bratislava: OPUS, 1974. Slovenský.
 - KOBYLAŃSKA, Krystyna. *Chopin w kraju: Dokumenty i pamiątki*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955.
 - LISZT, Franz. *Fr. Chopin*. Praha: Topičova edice, 1947.
 - LOUCKÝ, Robert. *Chopin: Básník tónů*. Praha: Máj, 1949.
 - PASCHALOV, Vjačeslav Viktorovič. *Chopin a polská lidová hudba*. Praha: SNKLHU, 1955.
 - PROCHÁZKA, Jaroslav. *Fryderyk Chopin v Karlových Varech*. Karlovy Vary: Karlovarské muzeum, 1952.
 - PROCHÁZKA, Jaroslav. *Chopin und Böhmen*. Prag: Artia, 1968.
 - RUGGIERI, ÈVE. *Chopin: Citový itinerář*. Praha: IRIS, Knižní klub, 1997.
 - SCHARLITT, Bernard (ed.). *Friedrich Chopins gesammelte Briefe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Dostupné také online z: archive.org
 - SYDOW, Bronislas-Edouard, Denise COLFS-CHAINAYE a Suzanne CHAINAYE. *Lettres de Chopin et de George Sand (1836-1839)*. Palma de Mallorca: [Edicions La Cartoixa, 1900]. Dostupné také online z: archive.org
 - SYDOW, Bronislaw Edward a HEDLEY, Arthur (ed.). *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*. London, Melbourne, Toronto: Heinemann, 1962. Dostupné také online z: archive.org
 - TOMASZEWSKI, Mieczysław a Bożena WEBER. *Fryderyk Chopin: Ein Tagebuch in Bildern*. Warszawa, Kraków: Arkady, PWM, 1990.
 - TOMÁŠKOVÁ, Milena (ed.). *Milostná sonáta: George Sandová a Fryderyk Chopin v dopisech*. Praha: Odeon, 1989.
 - VÁLEK, Jiří Miloš. *Fryderyk Chopin*. Praha: Orbis, 1970.
 - VOGEL, Beniamin. *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego: Przemysł muzyczny w latach 1815–1914*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980.
 - [Narodowy Instytut Fryderyka Chopina](http://NarodowyInstytutFryderykaChopina.pl), Varšava, webový portál – [životopis](#), [skladby](#) (s **incipity** a zvukovými ukázkami) a [korespondence](#) F. Chopina
 - chopin.pl – polský web, je zde mj. obrazová galerie k Chopinovu [životu](#) a obrázky [rukopisů](#) a [prvotisků](#) Chopinových skladeb
-
- BRANBERGER, Jan a August Wilhelm AMBROS. *Konservatoř hudby v Praze: Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*. Praha: nákladem Konservatoře, 1911.
 - EICHLER, Karel. *Životopis a skladby Pavla Křížkovského*. Brno: Tiskem a nákladem Papežské knihtiskárny benediktnů rajhradských, 1904.
 - GREGOR, Vladimír. *Obrozenská hudba na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Editio Supraphon, 1983.
 - GREGOR, Vladimír. *Pavel Křížkovský ve světle písemné pozůstalosti*. Opava: Matice slezská, 1996.
 - PLAVEC, Josef. *František Škroup*. Praha: Melantrich, 1941.
 - RACEK, Jan. *Pavel Křížkovský: Prameny, literatura a ikonografie*. Olomouc: Velehrad,

1946.

- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
- **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.

Úvod 1 2 **3** 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 **4** 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 4

Novoromantismus (Berlioz, Liszt)



Cíl: poznat základní rysy novoromantismu, jeho význačné představitele, jeho místo a význam v hudebním vývoji. Seznámit se s tvorbou **Hectora Berlioze** a **Franze Liszta**.



Anotace: Čtvrtá kapitola kurzu je věnována hudbě tzv. **novoromantismu** a dvěma jeho důležitým skladatelům – **F. Lisztovi** a **H. Berliozovi**. Novoromantismus byl revolučním směrem ve vývoji evropské hudby 19. století a jeho počátek klademe orientačně k roku **1830**. Částečně tedy splývá s raným romantismem, ale pokračuje i po jeho odeznění a po několika desetiletích se bude v závěru 19. století překrývat s periodou **klasicko-romantické syntézy** a **pozdního romantismu**. Hlavním poznávacím znakem novoromantismu je **programní hudba**, **programní symfonie** a **symfonická báseň**. Je orientován převážně na hudbu symfonickou (Berlioz, Liszt), operní (Wagner) a klavírní (Liszt). Během novoromantismu se dále rozvíjela virtuózní nástrojová literatura, zejména pro nejrozšířenější hudební nástroj 19. století – **klavír** (Liszt), ale i **housle** a další hudební nástroje.



Klíčová slova: **programní hudba**, **programní symfonie**, **symfonická báseň**, **Hector Berlioz**, **Franz Liszt**, **Richard Wagner**



Přibližný **čas** potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **180 minut**

Novoromantismus znamenal ve své podstatě definitivní oproštění romantické hudby od její původní závislosti na vyjadřovacích prostředcích vídeňského klasicismu, které ještě vnímáme u Webera, Schuberta a Mendelssohna. Toto oproštění se manifestovalo nejenom ve volnějším vedení a klenutí fantazijně vzletné **melodie**, v aplikaci čím dál tím odvážnějších a častějších **harmonických** a **formálních změn** hudebního proudu a v demonstraci dosud nebývalé **klavírní virtuozity**, napodobující **orchestrální zvukovost** (Liszt), ale zejména v plné a bezvýhradné **individualizaci** hudby podle potřeb, představ a citu skladatele. Je to tedy hlavně **rozchod s tradicí**, kterým se stal novoromantismus tak novým a nezvyklým hudebním stylem. [1]



Námět k zamyšlení: uvědomte si souvislost novoromantického hudebního směru **programní hudby** a ostatních umění, zejména literatury a umění výtvarných, jakož i náboženství a filozofie. Hudba **novoromantismu** tyto disciplíny nutně potřebovala jako své **náměty** a **ideové opory**. Bez nich by nemohla žádný program zobrazit, vyjma ten svůj čistě hudební, který ale novoromantickým skladatelům přestával dostačovat. Pro porozumění ideím hudebního novoromantismu je proto užitečné kromě poslechu hudby také pozorovat obrazy a sochy, číst literární díla, seznamovat se s filozofií, křesťanstvím a lidskými dějinami. To vše a mnoho dalšího mohlo být námětem programní hudby.

Obsah:

4.1 [Základní charakteristika novoromantismu](#)

4.2 [Hector Berlioz](#)

[Dílo](#)

4.3 [Franz Liszt](#)

[Dílo](#)

[Kontrolní test](#) ke 4. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) ke 4. kapitole

[Seznam poslechových ukázek](#)

4.1 Základní charakteristika novoromantismu

Hudební novoromantismus přivádí na evropskou hudební scénu seběvědomého, poněkud excentrického a výstředního skladatele, který je současně výkonným umělcem (klavíristou a/nebo dirigentem), pevně přesvědčeným o svém poslání a jdoucím za ní přes všechny objektivní i subjektivní překážky. Tato charakteristika se hodí na všechny tři největší novoromantické hudebníky – **Hectora Berlioze** (1803–1869), **Franze Liszta** (1811–1886) a **Richarda Wagnera** (1813–1883). Tito hudebníci se cítili být do značné míry nezávislí na svém publiku a zároveň považovali sami sebe za jakési hudební proroky, světlohoše, kteří lidem zjevují věci, ležící za hranicí běžné rozumové úvahy.

Liszt prohlásil o hudbě Berlioze, že je ve všech jeho dílech vedena zásadou, jež „[...] se dá vyjádřit takto: „Umělec může jít za krásou bez ohledu na školská pravidla, a nemusí se bát, že jí proto nedosáhne.“ [2] Hudebním novoromantikům je společný jistý vnitřní rozpor v jejich uměleckých

názorech, který ovšem tvoří dvě strany jedné a téže mince: na jedné straně je to pohrdání dosavadní hudební tradicí a znepokojenými ohlasy části měšťanské společnosti na jejich nezvyklé skladby, na druhé straně u nich pozorujeme usilovnou snahu o velkolepý efekt a o dosažení mohutného účinku na jejich obecnost. Tito umělci o své posluchače stáli, ale s podmínkou, že posluchači se bude přizpůsobovat skladatelům, nikoli naopak.

U **Hectora Berlioze** vyváděla posluchače z míry neustálá a málo předvídatelná překvapení obsažená v jeho hudební mluvě. Byly to hlavně permanentní (neustálé) harmonické, rytmické a instrumentální **změny**, často v nečekaném okamžiku a uspořádání. Velkou pozornost poutal jeho nový skladebný prvek ve **Fantastické symfonii** – tzv. **idée fixe, příznačná myšlenka**, tj. hudební motiv, spojený s jistým prvkem mimohudební předlohy a procházející s určitými modifikacemi celou skladbou. Dále byl u Berlioze nezvyklý psaný **program** k **Fantastické symfonii**, vysvětlující překvapenému publiku jakýsi děj této čistě instrumentální hudby. Ještě víc udivovala obecnost Berliozova celková monumentální, patetická skladebná koncepce, nezvyklé nástrojové efekty v orchestru a jeho až s drzostí hraničící volnost v zacházení s hudební formou.

Franz Liszt oslňoval své příznivce ještě nikdy předtím neslychanou klavírní ekvilibristikou (virtuozitou). Během jeho klavírních vystoupení posluchači obdivovali kromě hráčské techniky zvláště harmonické a nástrojové zpracování klavírního doprovodu a skladatelovy sentimentálně jímavé heroicky burčující melodie. Později, v orchestrální tvorbě, Liszt zaujal novátorským programním principem svého kompozičního stylu v nové hudební formě volného stavebního plánu – **symfonické básni**.

Richard Wagner zavedl do operního orchestru symfonický zvuk, který v ní dosud nebyval. V opeře spojil různé druhy umění, zúčastněných na představení, do jednoho společného celku a vytvořil tak tzv. **Gesamtkunstwerk**. Podobnou funkci jako měla u Berlioze *idée fixe* vykázal u Wagnera tzv. **příznačný motiv**, spojený s konkrétní jevištní postavou nebo konkrétním mimohudebním jevem, resp. pojmem. Německy se tento hudební element nazývá **Leitmotiv** (něm. *leiten* = vést). Wagnerovy operní koncepce usilovaly o lyrismus a současně o monumentalitu, která se projevila nejnázorněji mnohahodinovou délkou jeho oper a jejich většinou patetickým, okázalým stylem. Na vyše jmenované trio vedoucích novoromantiků (Berlioz, Liszt, Wagner) navázali mnozí další skladatelé, desítky jiných se pak nechaly novoromantismem do jisté míry ovlivnit, aby později třeba hledali své vlastní cesty k osobitému tvůrčímu projevu.

Důležité pojmy v hudbě **novoromantismu**:

- **Symfonická báseň** je jednovětá orchestrální skladba bez specificky závazné formy, líčící **mimohudební program**. Za jejího tvůrce považujeme F. Liszta.
- **Gesamtkunstwerk** je německý výraz, kterým R. Wagner vyjadřuje svou ideu univerzálního (vše obsahujícího, vše zahrnujícího, souborného) operního uměleckého díla, vytvořeného po vzoru řeckého divadla. Jednotlivá umění v něm měla být podřízena dramatickému umění, dramatu. Wagner svou představu podrobněji rozpracoval ve svých teoretických spisech. [3] Termín **Gesamtkunstwerk** u něj poprvé nacházíme v eseji *Umění a revoluce (Die Kunst und die Revolution)*, Leipzig: Wigand, 1849, 2. vyd. 1850, s. 10), v zastaralém pravopisném tvaru *Gesamtkunstwerk*.
- **Leitmotiv** [lajtmotif] je tzv. příznačný motiv, krátká hudební myšlenka, symbolizující v operách R. Wagnera postavu, věc či jiný prvek operního děje. **Leitmotivy** se ve formě připomínkových motivů vyskytují již v operní hudbě konce 18. století. U Wagnera termín **Leitmotiv** explicitně uvedený nenacházíme, místo něj skladatel používal pojmy „tematický motiv“, „vzpomínkový motiv“, „základní téma“ apod. Slovo **Leitmotiv** (v češtině s malým „l“, pokud není na začátku věty) se však v mezinárodní i české hudební terminologii ujalo nejvíce (angl. *leitmotif*, *leading motif*, fr. *leitmotiv*, *motif conducteur*).
- **Idée fixe** [idé fix] je ve své základní funkci shodná s leitmotivem. Zavedl ji H. Berlioz ve své



Fantastické symfonii. **Idée fixe** ve *Fantastické symfonii* symbolizuje milovanou ženu. Princip Berliozovy **idée fixe** byl příkladem pro R. Wagnera.

K novoromantikům počítáme dále např. zakladatele české národní hudby **Bedřicha Smetanu** (1824–1884). V cyklu symfonických básní *Má vlast*, ale také např. v *Prodané nevěstě* nebo v *klavírních polkách* však Smetana projevuje smysl pro uměřenou, přehlednou motivickou a tématickou práci se symetrickým řazením hudebních myšlenek; v takových okamžicích by se ve stylovém hodnocení mohl posunout mezi skladatele klasicko-romantické syntézy, je tedy částečně stylově víceznačný. Dále patřil mezi stoupence novoromantismu rakouský symfonik **Anton Bruckner** (1824–1896), který ale nepsal symfonické básně, a další Rakušan, písňový specialista **Hugo Wolf** (1860–1903).

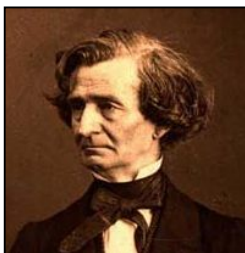
Novoromantismem byli silně zasaženi i vynikající pozdní romantikové **R. Strauss** a **G. Mahler**. Mahler však na rozdíl od R. Strausse (a podobně jako Bruckner) nepsal symfonické básně, a v orchestrální oblasti se soustředil na formu symfonie, což je tradiční doména **absolutní hudby**; v Mahlerových symfoniích však na druhé straně najdeme mimohudební významy, a také se v nich objevuje vokální složka s texty, což Mahlera zpětně posunuje od **absolutní hudby** k **hudbě programní**. Vidíme tedy, že v závěru 19. století došlo k zohlednění celého dosavadního vývoje hudebního romantismu a pozdní romantismus je proto jeho souhrnem a závěrečným zhodnocením.

Novoromantismus je prvním velkým vzepětím romantické hudební tvorby ve smyslu vystupňování jejího nároku na svébytnou uměleckou individuální výpověď, podobnou ve svých dopadech účinkům vrcholného romantického umění slovesného a výtvarného. **Programní hudba** novoromantiků již nesnese být pouhou dekorací a okrašlujícím doprovodem či doplňkem lidského života, a nárokuje si plnou pozornost svých posluchačů, jejich maximální myšlenkové zaujetí. Avšak poté, co začalo být postupně poznáváno, že možnosti mimohudebního sdělení programní hudby nejsou neomezené, a že programní hudba kvůli stupňujícímu se zaměřením na mimohudební obsah do jisté míry ztrácí svou čistě hudební sdělnost, se začali skladatelé pokorně navracet k Beethovenovi a na jeho příkladu, případně na ještě starších vzorech obnovovali staleté kompoziční principy a postupy.

To bylo ve druhé polovině 19. století hlavním důvodem nástupu tzv. klasicko-romantické syntézy (Brahms, Dvořák, Čajkovskij, Franck ad.). Dědictví novoromantismu však žilo dále, tak či onak je zužitkovaly pozdější skladatelské generace, třeba i vědomou negací, jako např. **impresionismus** a moderní hudební směry **20. století**. Hlavní rysy novoromantismu se ve svých zvukomalebých a mimohudebně popisných principech do evropské hudby po **klasicko-romantické syntéze** ještě jednou vrátili v **pozdním romantismu**. Velmi zřetelně je rozeznáváme např. v symfonické básni Richarda Strausse *Enšpíglova šibalství* z roku 1895.

4.2 Hector Berlioz

H. Berlioz



Hector Berlioz (1803–1869) byl nejenom nejstarším skladatelem mezi

třemi nejznámějšími novoromantiky, ale narodil se dokonce dříve nežli raní romantikové Schumann, Liszt a Chopin. O to překvapivější bylo jeho bouřliváctví, se kterým do hudebního světa vstoupil a sehrál v něm roli novotáře, provokujícího všim a všechny. [4] Berlioz se narodil v malém městečku La Côte-Saint-André v jihovýchodní Francii, mezi městy Lyon a Grenoble, v kulturním ovzduší rodiny venkovského lékaře. Ten svého nadaného synka nejdříve podporoval v hudebních zálibách, jmenovitě ve hře na flétnu a kytaru, a Hector začal kolem svého třináctého roku dokonce komponovat komorní hudbu. Ve stejné době se však otec této situace zalekl, protože chtěl, aby se syn stal lékařem. Z tohoto důvodu ani nenechal studovat Hectora hru na klavír a v devatenácti letech (1821) ho vyslal na medicínská studia do Paříže. Berlioz tam však záhy souběžně s poznáváním lékařské vědy začal komponovat a také studovat hudební teorii. Chodil si prohlížet do knihovny konzervatoře volně přístupné partitury oper Ch. W. Glucka a stal se soukromým žákem v kompoziční třídě **J.-F. Lesueura**, významného skladatele, vyučujícího na pařížské konzervatoři (1822).

V té době (1823) došlo k dramatické scéně v La Côte-Saint-André. Berliozovi rodiče syna vyzvali, aby si místo lékařství zvolil jiné povolání a hlavně, aby opustil Paříž. Otec přitom vyhrožoval, že pokud Hector u hudby zůstane, přestane ho finančně podporovat. [5] Nakonec se však otec obměkčil a dal skladateli své svolení k jeho hudební kariéře, nábožensky založená matka se ale zatvrdila, syna odsoudila a dokonce proklela. Šťastný i nešťastný Hector odejel zpět do Paříže, aniž mu rozzlobená matka dovolila se s ní rozloučit. Po návratu do Paříže Berlioz přežíval za velkého hmotného nedostatku, kvůli kterému se dočasně živil dokonce jako sborista v Divadle novinek (*Théâtre des Nouveautés*). Současně však pilně studoval kompozici a instrumentaci, navštěvoval koncertní a operní představení a pokračoval ve skládání.

V roce 1826 se již Berlioz oficiálně zapsal mezi žáky **konzervatoře** u profesorů **Lesueura** (skladba) a **A. Rejchy** (kontrapunkt a fuga). Mezitím stačil zkomponovat několik významných skladeb a započal také svou žurnalistickou dráhu hudebního kritika, ve které pak pokračoval po celý život. Mezi prvními kompozicemi Berlioze zaujímá významné místo **Slavnostní mše (Messe solennelle)** dvacetiletého skladatele, poprvé provedená v Paříži v kostele sv. Rocha v létě 1825 a u sv. Eustacha v r. 1827. Tam její provedení řídil sám autor, což znamenalo počátek jeho slavné dráhy dirigenta. [6] Hudba **Slavnostní mše** má již typické rysy Berliozovy originality (např. část **Sanctus** je divoce rozbouřená, zatímco tradičně bývá v katolické mši **Sanctus** zhudebňováno jako pokorně klidné nebo monumentální), obsahuje však také části pojaté tradičně. Celkově je skladba fenomenálním hudebním počinem, ve své objevnosti dokonce kongeniálním (srovnatelně kvalitním) s posledními opusy – při její premiéře ještě žijícího – L. v. Beethovena. Části **Slavnostní mše** Berlioz později použil v některých svých dalších skladbách.

Jako svá první velká orchestrální díla z tohoto období Berlioz ve svých Pamětech označuje předehru k nedokončené opěře **Soudcové fémy (Les Francs-Juges, 1827)** a předehru **Waverley** (1828). Z let 1828–1829 pochází **Osm scén z Fausta**, z nichž po přepracování vzniknou pozdější tři dramatické legendy sjednocené pod názvem **Faustovo prokletí**.

V r. **1830** vznikla nejslavnější skladba H. Berlioze – pětidílná programní **Fantastická symfonie**. Berlioz v *Pamětech* vzpomíná, že největší úspěch měla u obecnstva při premiéře (**5. 12. 1830**) část druhá – **Na plese**, čtvrtá – **Pochod na popraviště** a pátá – **Sabat čarodějnic**, zatímco pomalá střední část – **Scéna na venkově** – se posluchačům nelíbila. O první části – **Sny a vášně** – se v *Pamětech* při této příležitosti nic nepíše, ale protože její forma je stejně rozbitá a tím pádem zdlouhavá jako u třetí (prostřední) části, nelíbila se patrně ani ona. Postupem doby se však **Fantastická symfonie** stala jednou z nejhranějších orchestrálních skladeb světového koncertního repertoáru.

Ve stejném roce (**1830**) dosáhl Berlioz po několika pokusech z předchozích let dalšího výrazného úspěchu, když za kantátu **Sardanapal** obdržel tzv. **Římskou cenu** Francouzského institutu, spojenou se stipendijním pobytem v Římě. Desetiletí **1830–1840** se stalo nejvýraznějším obdobím Berliozova skladatelského života, ve které vznikla velká část jeho díla. Berlioz dále rozvinul svoji činnost literárně kritickou a dirigentskou, díky níž procestoval mnoho států Evropy a navštívil jako dirigent svých děl jejich důležitá kulturní centra, včetně Prahy (1846). Po posledním turné po Rusku

(1867–1868) skladatel na počátku března **1869** v Paříži umírá.

V Berliozově díle hraje jedinečnou roli **Fantastická symfonie**, která se přesto, že je dílem raným, stala jeho největším životním úspěchem a předělem celého hudebního vývoje. Její podobu ovlivnily dvě **symfonie Beethovenovy** (**třetí** a **pátá**), které se poměrně brzo po Beethovenově smrti v Paříži hrály a Berlioze uvedly v nadšení, a také provedení Weberova **Čarostřelce**, jež Berlioz v Paříži vyslechl před počátkem své práce na symfonii. V r. 1829 dále Berlioz v Paříži uslyšel Beethovenovu pozdní kvartetní hudbu a díky příteli F. Hillerovi byl zasvěcen i do Beethovenových klavírních sonát.



Hector Berlioz (1803–1869) – [Fantastická symfonie, 1. věta](#) [celá, 12:25]

Nejpodstatnější příčinou, která vedla ke vzniku skladby, však bylo vzplanutí skladatelovy lásky k irské herečce **Harriette Smithsonové** (1800–1854), již skladatel uviděl v Paříži v roce 1827 účinkovat v roli Ofélie v Shakespearově Hamletovi. Od té doby ho po dalších pět let pronásledovala utkvělá myšlenka na dosažení této ženy jako milenky a na jejich společný manželský svazek. Protože herečka podobnému plánu nebyla dlouho nakloněna, Berlioz, soužen touhou a posléze i hořkostí z odmítání své náklonnosti, pojal úmysl dosáhnout svého cíle pomocí hudby. Patrně po vzoru pětidílné **Beethovenovy** šesté symfonie („**Pastorální**“), která je vlastně symfonií **programní**, se Berlioz někdy ke konci roku 1829 a/nebo na začátku roku 1830 rozhodl pro kompozici své **Fantastické symfonie**, rovněž pětidílné, ve které by jeho utkvělou touhu po Harriette a zároveň tuto ženu samotnou reprezentovala hudební myšlenka, **idée fixe**, v té či oné podobě přítomná v každé z pěti vět zamyšlené orchestrální skladby. Berlioz ve svých *Pamětech* při výkladu rozdílů mezi **Fantastickou symfonií** a **Haroldem v Itálii** (Berliozova programní symfonie s koncertantní violou) vysvětlil, že „*téma Fantastické symfonie je utkvělá myšlenka, která se jako vášnivý příznačný motiv vměšuje doprostřed scén, jež jsou jí cizí a v nichž se pozvolna rozplývá; Haroldův zpěv se přidává k ostatním melodiím, od nichž se sice ostře liší svým rytmem i svým celkovým rázem, jejichž další rozvíjení však nepřerušuje.*“ [7] **Idée fixe** ve **Fantastické symfonii** zaznívá ve všech jejích 5 větách, i když ne pokaždé v plné délce. Berlioz ji navíc v průběhu symfonie různým způsobem modifikuje (obměňuje, pozměňuje).



Hector Berlioz (1803–1869) – [Idée fixe z první věty Fantastické symfonie](#) [0:38]

Idée fixe z Fantastické symfonie, její první uvedení v 1. větě skladby (takty 72–111), part prvních houslí:

Fantastická symfonie vznikla na jaře roku 1830 a její první provedení bylo naplánováno na 3. května 1830, muselo však být zrušeno. Premiéra se nakonec konala 5. 12. 1830 v sále pařížské konzervatoře s dirigentem Habeneckem, v sále byl také F. Liszt. Berlioz zveřejnil k **Fantastické symfonii** tištěný program, vysvětlující obsah děje jejích jednotlivých vět. To bylo u instrumentální hudby naprosté novum, u Beethovenovy „**Pastorální**“ usuzujeme na mimohudební děj, jenž hudba vyjadřuje, pouze podle rámcových názvů jednotlivých částí symfonie a na základě jejího charakteru a průběhu. Berliozův popis je mnohem podrobnější a dává tak posluchači na jedné straně více informací, na straně druhé tím ale do určité míry jeho vlastní fantazii omezuje. To však v tomto případě posluchačům nevadilo, protože novost celkového pojetí a síla hudby v jejích nejskvělejších momentech (druhá, čtvrtá a pátá věta) slabší pasáže kompozice překryly.



Hector Berlioz (1803–1869) – [Fantastická symfonie, 4. věta](#) [celá, 4:25]

Berlioz program v dalších letech průběžně upravoval a dnes jsou známy dvě jeho základní verze – z r. 1845 a 1855. Liší se od sebe v podstatě ve dvou ohledech:

1. v novější verzi (1855) hrdina požije opium již před začátkem děje symfonie
2. v úvodním upozornění programu z r. 1855 se uvádí, že distribuce programu je nezbytná tehdy, pokud *Fantastická symfonie* na koncertě zazní spolu se svým doplňkem *Lélio*.

Berliozův program k Fantastické symfonii z r. 1845:

"Upozornění. Cílem skladatele bylo vylíčit, do té míry, jak to jen hudba dovoluje, různé scény ze života umělce. Protože průběh tohoto instrumentálního dramatu je ochuzen o podporu slov, je třeba ho představit předem. Následující program* je proto třeba chápat podobně jako mluvený text opery, protože slouží k uvedení do jednotlivých hudebních částí a zdůvodňuje jejich charakter a obsah.

První část. Sny, vášně. Autor si představuje, že mladý hudebník, zasažený onou duševní nemocí, již jeden slavný spisovatel nazývá „vlna vášní“, uvidí poprvé ženu, spojující v sobě všechny půvaby vysněného ideálu, a beznadějně se do ní zamiluje. Jakýmsi podivným řízením se umělci obraz jeho milované zjeví vždy spojen s hudební myšlenkou, ve které nalézají jisté uchvacující, ale ušlechtilé a nesmělé rysy, podobné těm, jež si spojuje s milovaným objektem. Tento melodický odraz a jeho předloha ho pronásledují jako dvojnásobná utkvělá myšlenka [ve franc. originálu je na místě slov „utkvělá myšlenka“ slovní spojení „idée fixe“]. To je tím důvodem, proč se melodie, kterou začíná první Allegro, stále znovu objevuje ve všech částech symfonie. Přechod z tohoto stavu melancholického snění, přerušovaný několika výbuchy nevysvětlitelné radosti, k šílené vášni, s jejími momenty vzteku, žárlivosti, jejich návratů k něžnosti, jejich slz, jejich náboženských útěch, je předmětem první části.

Druhá část. Ples. Umělec se ocitá v nejrůznějších životních situacích, uprostřed rušné slavnosti, v poklidném přemýšlení o přírodních krásách; ale všude, ve městě, na venkově, milovaný obraz se mu neustále ukazuje a vnáší neklid do jeho duše.

Třetí část. Scéna na venkově. Jednoho večera, při pobytu na venkově, slyší z dálky halekání pastevců; pastorální duo, místo děje, slabé šumění stromů jemně houpaných vánkem, několik záchvěvů opětovné naděje, to vše vnáší do jeho duše nezvyklý klid a jeho myšlenkám dává příjemnější zabarvení. Přemýšlí o svém osamění; doufá, že brzy už nebude sám... Ale kdyby ho oklamala!... Ta směsice naděje a obav, ty šťastné myšlenky, kalené černými předtuchami, tvoří náplň Adagia. Na konci jeden z pastýřů opět započne svou píseň; druhý už neodpovídá... Vzdálené hřmění bouřky... samota ... klid...

Čtvrtá část. Pochod na popraviště. Poznavše, že jeho láska není opětována, otráví se umělec opiem. Dávka narkotika, příliš slabá, než aby ho usmrtila, ho uvrhne do spánku doprovázeného podivnými vidinami. Zdá se mu, že zabil tu, kterou miloval, že je odsouzen, veden na popraviště, a že přihlíží vlastní popravě. Průvod se blíží za zvuků brzy divoce pochmurného, brzy zářivě slavnostního pochodu, v němž tupý rachot těžkých kroků bez přechodů následuje výbuchy největšího hřmotu. Na konci pochodu se objevují první čtyři takty *idée fixe* jako poslední myšlenka na lásku, přerušené smrtelnou ránou.

Pátá část. Sen o noci sabatu. Vidí sám sebe na sabatu, uprostřed houfu děsivých stínů, čarodějů a příšer všeho druhu, shromážděných, aby slavili své pohřební obřady. Podivný hluk, sténání, divoký smích, vzdálené výkřiky, kterým se zdají odpovídat jiné. Milovaná melodie ještě znovu zaznívá, ale nyní ztratila svůj ušlechtilý a zdrženlivý půvab, už je to pouze přízemní, hrubý, posměšný taneční popěvek; to je ona, která přišla na sabat... Radostný jekot při jejím příchodu... Zapojuje se do ďábelských rejů... Umíráček, směšná parodie na *Dies irae*** , rej čarodějnic. Rej čarodějnic a *Dies irae* dohromady.

* Na koncertě, na němž zazní tato symfonie, je distribuce tohoto programu mezi posluchače nezbytná pro jejich plné pochopení dramatického plánu díla. [H.B.]

** *Hymnus zpíváný při pohřebních obřadech katolické církve.* [H.B.]



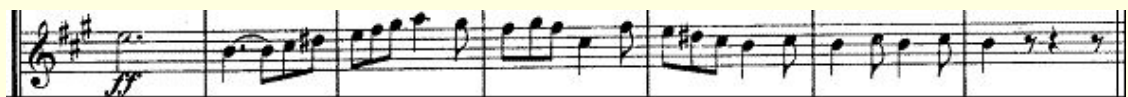
Hector Berlioz (1803–1869) – [Fantastická symfonie, 5. věta](#) [celá, 9:03]

Dílo (výběr):

Orchestrální skladby

Přede hry:

- *Soudcové fémy* (*Les Francs-Juges*, 1827)
- *Waverley* (1828)
- *Král Lear* (*Le Roi Lear*, 1831)
- *Rob Roy* (1832)
- *Korzár* (*Corsaire*, několik verzí, 1831, 1844, 1855)v
- *Římský karneval* (*Carnaval romain*, 1844) – orchestrální přede hra, založená na hudebním materiálu použitém v opeře Benvenuto Cellini. Jejím nejvýraznějším tématem je melodie italského tance saltarello, karnevalového popěvku v 6/8 taktu, zpívaného a tančeného ve druhého dějství opery (viz obr.)



Symfonie:

- *Fantastická symfonie, epizoda ze života umělce* (*Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste*, 1830) – pětídílná programní symfonie, doplněná skladatelovým epicky psaným mimohudebním programem
- *Velká symfonie smuteční a triumfální* (*Grande symphonie funèbre et triomphale*) – třídílná monumentálně vystavěná skladba věnovaná připomínce červencové revoluce v Paříži (1830), vznikla na státní zakázku. První věta je grandiózním pohřebním pochodem (*I. Marche funèbre*), druhá smuteční řečí (*II. Oraison funèbre*) a třetí oslavným hymnem, apoteózou (*III. Apothéose*). Původní obsazení pro dechový orchestr Berlioz později rozšířil o smyčcové nástroje a sbor. Skladba zazněla při oficiální pompézní slavnosti v Paříži dne 28. 7. 1840, zakončené na náměstí Bastily. Symfonii dirigoval její autor, oblečený v uniformě Národní gardy. Při tomto provedení pod širým nebem byl zvuk dechových a bicích nástrojů příliš rušen davem a vojenskou přehlídkou Národní gardy, která začala předčasně. Dílo však pro svou důstojnou okázalost, monumentalitu a vlastenectví bylo a zůstalo po Requiem jedním z nemnohých veřejných domácích hudebních a společenských triumfů svého tvůrce, jinak často pronásledovaného nepochopením a záští.
- *Romeo a Julie* (*Roméo et Juliette*, 1839) – dramatická symfonie podle Shakespeara pro sóla, sbor, sborové recitativy a orchestr, podpořená finační podporou N. Paganiniho (sám vážně nemocen, věnoval Paganini Berliozovi 20 000 franků v nadšení nad jeho uměním a talentem). Paganinimu je symfonie také věnována. Původní Berliozův prozaický text k symfonii přebásnil E. Deschamps.
- *Harold v Itálii* (*Harold en Italie*, 1834) – programní symfonie, která měla být původně koncertem pro violu a orchestr, objednaným u Berlioze Paganinim. Když slavný houslista poznal, že Berlioz pro něj nemíní vytvořit typický koncertantní sólový part, protože violu příliš podřizuje orchestrálnímu zvuku, o dílo ztratil zájem. Berlioz dal posléze skladbě poetický charakter a formu čtyřdílné orchestrální skladby, inspirované jeho někdejšími romantickými tulkami v italských Abruzzách a básní Lorda Byrona *Childe Harold's Pilgrimage*. Berliozova kompozice by se dala též označit za **symfonii s koncertantní violou**.
Názvy jednotlivých částí: 1. *Harold aux Montagnes. Scène de mélancolie, de bonheur et de joie.* (*Harold v horách. Scény melancholie, štěstí a radosti*). 2. *Marche de Pèlerins, chantant la prière du soir.* (*Pochod poutníků, zpívajících večerní modlitbu*). 3. *Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes à sa maîtresse.* (*Serenáda abruzzského horala jeho milé*). 4. *Orgie de brigands. Souvenirs des*

scènes précédentes. (Loupežnické orgie. Vzpomínky na předešlé scény).

- **Lélio aneb Návrat do života** (*Lélio ou Le retour à la vie*, 1831–1838) – monodrama pro sóla, sbor, recitátora, klavír a orchestr. Je to ideové pokračování Fantastické symfonie, nedosahuje však jejích kvalit.

Opery

- **Benvenuto Cellini** (1836–1838) – zejména kvůli námětu a velké interpretační náročnosti neúspěšná
- **Blažena a Beneš** (*Béatrice et Bénédict*, 1860–1862)
- **Trojané** (*Les Troyens*, 1856–1863) – opera o 5 dějstvích, musela být z provozních důvodů rozdělena na 2 samostatné části: 1. **Dobytí Tróje** (*La prise de Troie*) 2. **Trojané v Kartágu** (*Les Troyens à Carthage*)

Kantáty, duchovní hudba

- **Slavnostní mše** (*Messe solennelle*, 1825) – viz charakteristiku uvedenou výše
- **Osm scén z Fausta** (*Huit Scènes de Faust*, 1828–1829) – kantáta pro sóla, sbor a orchestr
- **Requiem** (*Grande messe des morts*, 1837) – Rekviem, smuteční mše, zkomponovaná na zakázku francouzského státu pro uctění památky hrdinů padlých v pařížské revoluci v r. 1830. Berlioz předepsal pro provedení této skladby kromě tenorového sóla také orchestr doplněný čtyřmi dechovými orchestry, rozesazenými v rozích koncertní prostory a doprovázených 16 tympány. Premiéra skladby v pařížské Invalidovně (5. 12. 1837), navštívená špičkami francouzského státu a pařížské a zahraniční honorace, zástupci francouzského a cizího tisku, jakož i velkým množstvím dalšího publika, se stala jedním z největších životních úspěchů skladatele. Ten ale musel před provedením i po něm bojovat s mnohými rafinovanými úklady vysoce postavených závistivců (dirigent Habeneck dokonce přestal v nevyjádřeném místě skladby – před nástupem žesťů v *Tuba mirum* – schválně dirigovat a situaci zachránil duchapřítomně Berlioz, který během koncertu preventivně prodléval v blízkosti dirigentského stupínku a po svém bleskurychlém přískoku chybějící dirigentova gesta nahradil svým taktováním).
- **Te Deum** (1849–1854) – pro tenor, 3 sbory (STB, STB, SA), dětský sbor, orchestr a varhany
- **Faustovo prokletí** (*La damnation de Faust*, 1846) – čtyřdílná dramatická legenda pro pěvecká sóla, sbor, dětský sbor a orchestr na motivy Goethova *Fausta*, formálně a obsahově příbuzná s operou a kantátou. Jejím základem bylo *Osm scén z Fausta* z r. 1829. Při premiéře zaznamenala neúspěch (podle Berliozova vyjádření v *Pamětech* k ní zůstalo publikum lhostejné), dnes je však ceněnou a uváděnou kompozicí. Hudba obsahuje oblíbený Rákócziho pochod.
- **Dětství Ježíšovo** (*L'enfance du Christ*) – oratorium

Hudební odkaz Hectora Berliozova tvoří ještě řada dalších skladeb, většinou vokálně instrumentálních.

Významná je také jeho činnost literární – zde vynikají především **Velké pojednání o moderní instrumentaci a orchestraci** (*Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*), **Večery v orchestru** (*Les Soirées de l'Orchestre*), **Hudební grotesky** (*Les Grotesques de la Musique*) a **Paměti** (*Mémoires*). Dokladem nesmírného Berliozova intelektu jsou dále stovky pronikavých časopiseckých článků a recenzí, vytvořených během 40 let jeho publikační činnosti.

Hector Berlioz vyznačil ostrý předěl v romantické hudbě Evropy směrem k její modernější podobě a svobodnějšímu pojetí. Jeho smysl pro pravdu mu zjednal kromě příznivců rovněž řadu nepřátel a zasloužil se o to, že jediná pracovní pozice v oficiálním francouzském hudebním životě, která na něj zbyla, bylo místo knihovníka pařížské konzervatoře. Jeho umělecké renomé však ještě za jeho života vzrostlo do té míry, že byl uznáván nejenom jako první skladatel Francie, ale spolu s Mendelssohnem a Lisztem, později i Wagnerem, byl počítán mezi vedoucí skladatelské osobnosti evropského kontinentu.

V první polovině roku **1846** navštívil Berlioz dvakrát **Prahu**. Při každém z obou pobytů byly uspořádány tři koncerty z jeho skladeb a odezva na ně byla mimořádně vřelá. Berlioz tím byl mile překvapen a popsal tyto události v *Pamětech*, kde se o Praze, Pražanech a české hudebnosti vyjadřuje pochvalně až nadšeně.

4.3 Franz Liszt

F. Liszt



S Berliozem se přátelil v Paříži **Franz (Ferenc) Liszt (1811–1886)**, dokonce do té míry, že svému francouzskému příteli dělal v r. 1833 za svědka na jeho svatbě s herečkou Harrietou Smithsonovou. Liszt byl Berliozovi blízký

svým uměleckým postojem a také lidským typem. Ještě více se však Liszt přátelil s R. Wagnerem. Lisztův význam pro hudbu 19. století je obdobný jako Berliozův nebo Wagnerův, totiž obrovský. Všechny tři osobnosti byly neobyčejně silné individuality, tvořící si samostatně svůj umělecký názor a jdoucí vlastní uměleckou cestou. Lisztův přínos romantické hudbě se dá rozdělit do tří skupin: **1. skladby klavírní a varhanní 2. skladby orchestrální 3. duchovní hudba**. S těmito třemi kategoriemi skladeb korespondují tři etapy Lisztova života, ve kterých své kompoziční dílo postupně vytvářel: **1. klavírní virtuos** (do r. 1847) **2. skladatel symfonických básní** (Výmar, 1847–1861) **3. religiozita a styky s Maďarskem** (1861–1886).

F. Liszt proslul v Evropě nejdříve jako **klavírní virtuos**. Narodil se v malém městě Raiding nedaleko maďarské Šoproně. Dnes je Raiding součástí rakouské spolkové země Burgenland, v Lisztově době patřil do uherského království a spolu s ním do státního útvaru Rakouska (Rakousko-Uhersko vzniklo až v r. 1867). Franz Liszt byl od malička podporován v hudbě svým otcem. Již jako devítiletý koncertoval na klavír v Bratislavě. Ve Vídni studoval klavír u proslulého pedagoga českého původu **C. Czerného** a kompozici u neméně známého Itala **A. Salieriho**. V roce 1823 odcestovala rodina Lisztových do **Paříže**, aby tam Franz studoval na konzervatoři, což ovšem její ředitel Cherubini odmítl s poukazem na předpis, zakazující na tomto učilišti vzdělávání cizinců. Proto byl mladý Liszt v Paříži v kompozici soukromým žákem F. Paëra a A. Rejchy, ve studiu klavíru ho vedl otec. Ten vzal syna také na zahraniční cesty do Anglie, kde Franzovu hru obdivovali. Lisztův otec však v r. 1827 zemřel.

Mladý Liszt zůstal v Paříži se svou matkou, studoval duchovní, beletristickou a filozofickou literaturu, jen příležitostně hrával veřejně, dával hodiny klavíru a kompozice a navazoval společenské kontakty (mezi jeho známosti patřil A. Dumas, V. Hugo, H. Heine, G. Sand, F. Chopin, H. Berlioz, N. Paganini, F. M. Bartholdy, G. Rossini aj.). Po poslechu Paganiniho (1832) se Liszt pustil se zvýšeným úsilím do cvičení na klavír, aby na tomto nástroji dokázal to, co Paganini na houslích. Nepolevoval ale ani ve studiu teoretických spisů, jejichž četbou doháněl nedostatky ve svém vzdělání. Ty šly na vrub jeho jednostranné výchově pro dráhu klavírního virtuosa, ke které ho kdysi předurčil otec. Od r. 1832 se také opět začal věnovat koncertní činnosti, podnikal i pokusy kompoziční, prozatím ale s nevelkými výsledky. V té době (1832–33) se Liszt seznámil s o šest let starší hraběnkou **Marií d'Agoult** (1805–1876) a mezi oběma se vytvořil milenecký vztah. Marie byla sice provdanou matkou dvou dětí, její manželství však nebylo šťastné. Tím pro Liszta nastala nová, osudová etapa jeho života, která měla trvat až do roku 1843, kdy se s Marií definitivně rozešel. Mezitím se však z jejich svazku narodily tři děti, z nichž druhorozená dcera **Cosima** byla později ženou dirigenta **H. v. Bülowa** a po něm skladatele **R. Wagnera**.

Pro Liszta začalo od počátku jeho známosti s hraběnkou d'Agoult velmi rušné, ale umělecky úspěšné období, kdy jako cestující virtuos koncertoval po celé Evropě. V letech 1840 a 1846 slavil velké úspěchy při svých recitálech v českých zemích, v **Praze** se v r. **1846** sešel s **Berliozem**. Na svých klavírních recitálech hrával skladby svoje i jiných skladatelů (např. Chopina), často improvizoval. Dobové zprávy žasnou nejenom nad jeho technikou, ale ještě více nad kouzlem jeho umělecké osobnosti a krásou jím přednášené hudby. Svou hrou prý doslova elektrizoval publikum a udržel je ve stavu napjaté pozornosti

od začátku až do konce, jako by bylo očarované.

V roce **1847** však přišla nečekaná zpráva: Liszt opustil dráhu klavírního virtuosa a usadil se ve **Výmaru** (Weimar), kde byl již r. 1842 jmenován dvorním kapelníkem. K tomuto kroku přispěla jeho druhá vážná známost (těch méně vážných měl prý za celý život více), kterou poznal v Kijevě během svého východoevropského turné v roce 1847 – kněžna **Carolyné Sayn-Wittgensteinová** (1819–1887). Liszt s ní hodlal prožít druhou polovinu svého života a protože jeho vztah s Marií d'Agoult ztroskotat do značné míry právě kvůli jeho dlouhodobým koncertním zájezdům, zdálo se mu být nyní vhodné, zklidnit ve Výmaru své životní tempo, což by mu navíc umožnilo věnovat se intenzivně kompozici. Lisztův plán se do značné míry zrealizoval, alespoň co se týká jeho hudební tvorby a činnosti. Během výmarského pobytu Liszt zkomponoval mnohá svá závažná klavírní díla, např. **Sonátu h moll**, **Harmonie poetické a náboženské**, většinu **Uherských rapsodií**, **Klavírní koncert Es dur**, většinu **symfonických básní** a další hudbu. Současně byl aktivní coby dirigent, organizátor a pedagog.

Za Lisztova působení se **Výmar** stal ideovým **hudebním centrem** Evropy, kam se pro radu a poučení sjížděli hudebníci celého kontinentu, mezi nimi také **B. Smetana**. V roce **1848** se Liszt sešel v Drážďanech s **R. Wagnerem**, v roce **1850** premiéroval ve Výmaru Wagnerova **Lohengrina** (Wagner byl již v té době ve švýcarském exilu). Liszt propagoval také díla jiných skladatelů, např. Berlioze, Mendelssohna, Schumanna.

V roce 1861, po odmítnutí kněžny Wittgensteinové vdát se za Liszta, začíná třetí, **duchovní** a **nacionálně-maďarské** období jeho kariéry. Skladatel nyní svůj čas dělil mezi Řím, Budapešť a Výmar, uváděl svá díla, vyučoval a užíval si zasloužené slávy. V roce **1886**, při návštěvě Bayreuthského festivalu, Liszt umírá a je v Bayreuthu na městském hřbitově pochován.

Lisztovo hudební dílo je obrovské (zhruba 700 opusů), kvalitativně ovšem nevyrovnané. Z jeho **klavírní hudby** tvoří největší část **úpravy** a **transkripce**, které se však dnes téměř nehrají. Životné jsou koncertní **klavírní etudy**, některé **Uherské rapsodie** a velké **varhanní skladby**, oba dva **klavírní koncerty**, **Sonáta h moll**, **Sen lásky**. Z **orchestrální tvorby** zaznívají **symfonické básně** (Liszt platí za zakladatele žánru), **symfonie**, hrává se oratorium **Christus**.



Franz Liszt (1811–1886) – [Uherská rapsodie č. 2](#) [celá, 8:45]

Dílo (výběr):

Skladby pro klavír sólo

Etudy:

- *Etude en douze exercices* (Etuda ve 12 cvičeních, 1826, částí mělo být původně 48)
- *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (Etudy nejvyšší obtížnosti podle Paganiniho, 1838, zde mj. slavná *Campanella* [Zvonice])
- *Mazzeppa* (cca 1840)
- *3 études de concert* (Tři koncertní etudy, cca. 1848, třetí je slavná *Un sospiro* [Povzdech])
- *Études d'exécution transcendante* (Etudy nejvyšší obtížnosti, 1851, celkem 12 etud, slavné jsou zejména č. 4 *Mazzeppa*, č. 5 *Feux follets* [fö fole, Bludičky], č. 7 *Eroica* [Hrdinská], č. 8 *Wilde Jagd* [Divoká honba], č. 11 *Harmonies du soir* [armoní dü suár, Večerní harmonie], č. 12 *Chasse-neige* [šas néž, Sněhová bouře])
- *Zwei Konzertetüden* (Dvě koncertní etudy, cca. 1862, 1. *Waldesrauschen* [Šumění lesa] 2. *Gnomenreigen* [Rej skřítků])

Další skladby:

- **Sonáta h moll** (1852–53) – Lisztova vrcholná klavírní skladba, monotematická (princip *idée fixe*), jednověťá
- **Années de pèlerinage. Première année. Suisse.** [ané d pelrináž, premjérané] (Léta putování. První rok. Švýcarsko. Tiskem 1855)
- **Années de pèlerinage. Deuxième année. Italie.** [ané d pelrináž, dözjemané] (Léta putování. Druhý rok. Itálie. Tiskem 1858)
- **Venezia e Napoli** (Benátky a Neapol. Dodatek k *Années de pèlerinage*. Tiskem 1861)
- **Années de pèlerinage. Troisième année.** [ané d pelrináž, truzjemané] (Léta putování. Třetí rok. Tiskem 1863)
- **Harmonies poétiques et religieuses** [armonie poetik e reližjöz] (Harmonie poetické a religiozní, 1845–52, tiskem 1853)
- **Consolations** [konzolasjō] (Útěchy, 1849–50)
- **Weihnachtsbaum – Arbre de Noël** (Vánoční stromeček, cyklus 12 skladeb s programními názvy, 1874–76)
- **Uherské rapsodie** (celkem 19, nejpopulárnější je č. 2 z r. 1847)
- 3 **Sny lásky** (1850, jsou to klavírní přepracování tří původních Lisztových písní. Populární je z nich **Sen lásky č. 3**)
- **Mefistovský valčík** – Liszt napsal celkem čtyři. První dva byly původně orchestrální, další dva klavírní. Pravidelně hrávaným je z nich **první** valčík, napsaný kolem r. 1860 jako druhý díl z dvoudílné orchestrální kompozice *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* (Dvě epizody z Lenauova Fausta), s názvem *Der Tanz in der Dorfschenke* (Tanec ve venkovské hospodě). Později ho Liszt upravil pro klavír. Je to jedna z vůbec nejhranějších Lisztových klavírních skladeb.
- **variace, balady, legendy, elegie, valčíky, pochody, polonézy, transkripce** (např. Berliozova *Fantastická symfonie* a Beethovenovy symfonie 1–9), **fantazie, koncertní parafráze** ad.

Klavírní koncerty s orchestrem – patří mezi Lisztovy nejoblíbenější skladby. Klavír v nich má s orchestrem rovnocennou úlohu, oba koncerty jsou v podstatě symfonickými básněmi s účastí koncertantního klavíru. Koncerty jsou **jednověťé**, jsou však vnitřně členěné na kontrastní díly.

- **Klavírní koncert Es dur** – je vystavěn na půdorysu čtyř vět (první a poslední s heroickým charakterem, druhá volná, třetí scherzová), první a čtvrtá část zpracovává vstupní energické téma, kompozice tím získává silný jednotící prvek
- **Klavírní koncert A dur** – má zpočátku lyričtější ráz než koncert Es dur, ten se však postupně mění na hrozivě znějící pochod, vystřídáný opět básnivou pomalou střední částí, přednášenou klavírem a sólovým violoncellem na úvodní téma. Závěr koncertu je mohutný a vítězně znějící pochodové finále s virtuózním klavírním partem. Opět zde slyšíme hlavní téma, které skladbu zahajovalo.

Skladby pro varhany

- **Fantazie a fuga na chorál Ad nos, ad salutarem undam** (1850, nejvýznamnější varhanní skladba F. Liszta, na téma z opery *Prorok* G. Meyerbeera)
- **Preludium a fuga na jméno BACH** (1855)
- **Variace na Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen** – podle basové linie z úvodního sboru stejnojmenné kantáty J. S. Bacha, BWV 12 (sbor nastupuje po instrumentální Sinfonii). Tuto hudbu Bach použil také v *Crucifixus* ve Mši h moll (BWV 232). Liszt variace nejprve složil pro klavír.

Orchestrální skladby

Symfonické básně – celkem jich je 13, mají programní hudbu. Liszt je psal od r. 1848. Forma těchto skladeb je v zásadě volná a slouží skladateli pro vyjádření mimohudebního významu – programu. Mimohudební náměty (programy) bývají u Liszta vypůjčeny z **literatury** a **výtvarného umění**, obsah některých symfonických básní je také **filozofující** nebo **symbolický**.

Symfonické básně s literárními náměty:

- **Les Préludes** (**Preludia**, 1848, později zrevidováno). Nejhranější symf. báseň Liszta, je doplněná ideovým programem skladatele podle básně **A. de Lamartina** *Les Préludes* z jeho sbírky *Nouvelles méditations poétiques*. Nejdříve ovšem vznikla hudba, a to jako úvod k Lisztově sborové kompozici nazvané

Les Quatre Eléments, komponované na text básníka F. J. Aušana. S až dodatečně vybranou Lamartinovou básní souvisí Lisztem uveřejněná předmluva jenom vzdáleně, což však nevadí, protože **Preludia** vycházejí více z hudebních než mimohudebních východisek. Mají proto značnou vnitřní soudržnost a logickou výstavbu.

- ***Ce qu'on entend sur la montagne*** (**Co slyšíme na horách**, 1848–49, podle básně **V. Huga**)
- ***Tasso, Lamento e Trionfo*** (Tasso, nářek a triumf, 1849–54, čtyři verze, původně předehra ke **Goetheho** dramatu *Torquato Tasso*, v dnes hrávané čtvrté verzi značně přepracováno oproti původnímu tvaru)
- ***Prometheus*** (1850, rev. 1855), napsáno nejdříve jako scénická hudba pro uvedení dramatu **J. G. v. Herdera** *Der entfesselte Prometheus* (Odpoutaný Prometheus) ve výmarském Dvorním divadle při příležitosti odhalení básníkovy monumentu ve Výmaru.
- ***Mazeppa*** (1851, 1854, podle básně **V. Huga**), již dříve Lisztem zpracovaný historický námět v podobě koncertní klavírní etudy
- ***Die Ideale*** (Ideály, 1857, podle básně F. Schillera)
- ***Hamlet*** (1858, podle dramatu W. Shakespeara)

Symfonické básně s výtvarnými náměty:

- ***Hunnenschlacht*** (Hunská bitva, 1856–57), vznikla pod dojmem monumentálního **obrazu** malíře W. von Kaulbacha
- ***Von der Wiege bis zum Grabe*** (Od kolébky až ke hrobu, 1881–82), původně napsáno pro klavír, 1882 orchestrováno. Skladba je na rozdíl od ostatních symfonických básní F. Liszta trivnější, inspirací mu byly kresby, které vytvořil proslulý maďarský výtvarník hrabě Mihály Zichy

Symfonické básně s filozofujícími nebo symbolickými náměty:

- ***Orpheus*** (1853–54) je oslavou hudby. Tato hudební báseň vznikla jako předehra ke **Gluckově** opeře **Orfeus a Eurydika**.
- ***Héroïde funèbre*** (Smuteční heroida, 1849–50, revize 1854) měla být podle Lisztova vyjádření původně první větou jeho nedokončené Revoluční symfonie z r. 1830
- ***Hungaria*** (1848–1856), hudební hold Maďarsku s použitím prvků maďarské (uherské, cikánské) národní hudby. Premiéra 1856 v Budapešti.
- ***Festklänge*** (Slavnostní tóny) byly napsány v r. 1853 v Karlových Varech, v očekávání Lisztovy svatby s kněžnou Carolyne von Sayn-Wittgensteinovou, které jsou také (jako mnoho dalších Lisztových symfonických básní) věnovány. Hudební poema však byla premiérována příštího roku (1854) ve Výmaru jako předehra k divadelní hře F. Schillera *Huldigung der Künste* (Hold uměním).

Programní symfonie

- **Faustovská symfonie** (1854), nejrozměrnější programní dílo F. Liszta (délka cca 75 minut), pro symfonický orchestr, třídílná. Části: 1. **Faust** 2. **Markétka** 3. **Mefistofeles**. Liszt v r. 1857 k symfonii dodatečně přikomponoval závěrečný díl, kde zaznívá *Chorus mysticus*, osm veršů, jimiž končí J. W. v. Goethe druhý díl své literární tragédie *Faust*. V Lisztově dodatku se k orchestru připojuje mužský sbor a sólový tenor.
- **Dantovská symfonie**, podle Dantovy Božské komedie, dvoudílná. Měla mít původně 3 části, tak jako její literární předloha (*Peško, Očistec, Ráj*), skladatel ale nakonec třetí část nahradil závěrečným *Magnificat*, zpívaným alty a soprány a tvořícím konec druhé části symfonie.

Církevní a světské vokálně-instrumentální skladby

Oratoria

- **Legenda o sv. Alžbětě**
- **Kristus**

Mše

- **Ostřihomská** (*Missa solemnis zur Einweihung der Basilika in Gran*, 1856)
- **Missa choralis** (1865)
- **Uherská korunovační** (1867)
- **Requiem** (1868)
- **kantáty, sbory, písně** ad.



Franz Liszt (1811–1886) – [Sen lásky č. 3](#) [celý, 3:50]

Významnější Lisztovy návštěvy **Prahy** (mimo to pobýval i na jiných místech českých zemí):

- **1840** – v březnu 6 koncertů (v únoru 1840 2 koncerty v Brně)
- **1846** – v dubnu 3 koncerty (v březnu 1846 3 koncerty v Brně), pražské setkání s Berliozem
- **1856** – 8. srpna slavnostní oběd, na něm první osobní setkání se Smetanou (Smetana na hostině obdržel od A. Dreyschocka nabídku na angažmá v Göteborgu), v září návštěva u Smetany, 28. září dirigoval Liszt u sv. Víta svou **Ostřihomskou mši**
- **1858** – 11. března řídil Liszt na Žofíně před davu nadšených posluchačů koncert ze svých skladeb, 14. března tamtéž dirigoval svou symfonickou báseň Tasso, kromě toho měl v Praze bohatý společenský program
- **1871** – v květnu setkání se Smetanou a dalšími osobnostmi hudební Prahy

[1] **H. Berlioz** byl známý svým malým respektem k hudebním tradicím. Neměl rád polyfonní hudbu a skladby J. S. Bacha. Když Hiller, Liszt a Chopin zahráli 15. prosince 1833 na koncertě Bachovu hudbu pro tři klavíry, Berlioz o tom napsal 29. 12. 1833 v časopise *Le Rénovateur*: „Bylo truchlivé, to vám přísahám, vidět tři obdivuhodné talenty, plné síly, zářící mládím a životem, kteří se spojili dohromady, aby reprodukovali tu hloupou a směšnou psalmodii.“ (COHEN, GÉRARD 1996, s. 126).

Ferdinand Hiller (1811–1885), jehož jsme poznali v minulé kapitole jako přítele Roberta Schumanna a jeho předchůdce ve funkci hudebního ředitele v Düsseldorfu, byl důvěrným přítelem H. Berlioze. Seznámil a stýkal se s ním v mládí v Paříži. Hiller ve své knize *Künstlerleben* (1880) uvedl: „Berlioz mi jednoho dne napsal: *„Beethoven byl Kolumbus nového světa tónů – doufám, že ho budu moci následovat jako Ferdinand Cortez.*‘ V tomto prorockém srovnání bylo více pravdy, než si asi sám myslel. Energický, násilný člověk, který svoje loď spálí, aby dobyl království, po tichém, přesvědčeném plavci, jenž se s klidným srdcem vydá na neznámé moře, ne aby objevil neznámou zemi, ale aby vyznačil novou cestu k pokladům staré Indie.“ (s. 127).

F. Hiller nám dal také zblízka nahlédnout na Berliozovu osobnost: „Hector Berlioz byl celý, opravdový člověk, který nikdy nezapíral svoji povahu. Ta byla ale složena z různorodých, dokonce částečně protikladných vlastností a sklonů. Energický až k hrdinství, svěhlavý, násilný, a přesto poddajný až slabý – uvážlivý, trpělivý, vytrvalý, a přece bezmezně podléhající okamžitým dojmům – dobromyslný, ochotný, laskavý, vděčný, a zase zahořklý, ostrý, i pomstychtivý.“ (tamtéž, s 63).

H. Berlioz napsal v *Pamětech* úsměvnou poznámku o své návštěvě Prahy v r. 1846, která je autentickým svědectvím o jeho pohledu na církevní hudbu, vázanou přísnými kompozičními pravidly a psanou v tradičním polyfonním stylu: „Za celého pobytu v Praze jsem přes opětovné vyzývání pana Škroupa do kostela ani nevskočil. A je přece známo, že jsem velmi zbožný. Proto musela mít má zdánlivá **lhostejnost** ve věcech církevní hudby nějaký vážný důvod, na nějž si už nevzpomínám, nebo mě úplně opanoval strach před gigami a fugami, hranými na varhany na slovo **amen**.“ (Praha 1954, s. 442).

[2] VOJTĚCH, Ivan (ed.). *Liszt o svých současnicích: Z kroniky hudebního pokroku*. Praha: SNKLHU, 1956,

s. 37–38.

[3] Jsou to knihy *Umělecké dílo budoucnosti* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850) a *Opera a drama* (*Oper und Drama*, 1852, česky vyšlo v r. 2002).

[4] Pro hudební novoromantismus příznačné, že za jeho *enfants terribles* (zlobivé děti) by bylo možno označit všechny tři jeho dominantní reprezentanty, tzn. vedle Berlioze také Liszta a Wagnera. Měšťáckou společnost dráždily nejenom jejich nezvyklé hudební nápady, ale také jejich málo urovnaný osobní život, naplněný skandály. Ty jim však, podobně jako tomu bývá u uměleckých hvězd v dnešní době, zajišťovaly zároveň reklamu.

[5] Svoji hrozbu později splnil.

[6] Po druhém provedení **Slavnostní mše** se však Berlioz rozhodl v návalu sebekritiky celou mši (kromě části *Resurrexit*) zcela zničit; naštěstí však spálil pouze rozepsané party, nikoli kompletní partituru. Ta byla náhodně objevena v r. 1991 na kůru kostela v belgických Antverpách.

[7] České vydání Berliozových *Pamětí*, Praha 1954, s. 255.



[Kontrolní test](#) ke 4. kapitole.

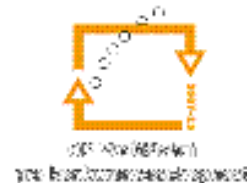


Rozšiřující literatura:

- BERLIOZ, Hector. *Paměti*. Praha: SNKLHU, 1954.
- BERLIOZ, Hector. *Večery v orchestru*. Praha: Editio Supraphon, 1970.
- COHEN, Robert H. a Yves GÉRARD (eds.). *Hector Berlioz: Critique musicale: Volume 1: (1823–1834)*. Paris: Buchet/Chastel, 1996. Kniha je součástí souborného vydání hudebních kritik H. Berlioze v 10 dílech. V r. 2013 má vyjít 7. svazek.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *Hektor Berlioz*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1885. Řada *Rozpravy hudební* (ed. Em. Chvála). Dostupné také online z: kramerius.mlp.cz/kramerius/ Článek byl původně otištěn v časopise *Lumír*, 1881, roč. IX., s. 246–250, 264–268, 277–281, který je dostupný také online z: a) archiv.ucl.cas.cz b) kramerius.mzk.cz c) archive.org.
- HILLER, Ferdinand. Hector Berlioz. In: *Künstlerleben*. Köln: M. Du Mont-Schauberg, 1880, s. 63–143. Dostupné také online z: urresearch.rochester.edu
- KAPP, Julius. *Berlioz: eine Biographie*. Erste bis dritte Auflage. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 1917. Dostupné také online z: archive.org
- ROLLAND, Romain. Berlioz. In: *Hudebníci nedávné doby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 14–63.
- **The Hector Berlioz Website** – Berliozův životopis, jeho partitury, noty, hudební záznamy, knihy a hudební recenze v plném znění, fr., angl. [online]. Dostupné z: www.hberlioz.com/
- BUCHNER, Alexander: *Franz Liszt in Bohemia*. Praha: Artia, 1962. Anglicky.
- CHIESA, Maria Tibaldi. *Romantický život Lisztův*. 3. vydání. Praha: Topičova edice, 1948.
- *Correspondence of Wagner and Liszt: Volume 1* [online]. Dostupné z: gutenberg.org
- *Correspondence of Wagner and Liszt: Volume 2* [online]. Dostupné z: gutenberg.org
- KAPP, Julius. *Richard Wagner und Franz Liszt: Eine Freundschaft*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 1908. Dostupné také online z: archive.org
- KAPP, Julius. *Liszt: Eine Biographie*. Vierte und fünfte Auflage. Berlin: Schuster & Loeffler, 1916. Dostupné

také online z: archive.org

- *Letters of Franz Liszt: Volume 1: from Paris to Rome: Years of Travel as a Virtuoso* [online]. Dostupné z: gutenberg.org
 - *Letters of Franz Liszt: Volume 2: From Rome to the End* [online]. Dostupné z: gutenberg.org
 - PLEVKA, Bohumil. *Liszt a Praha*. Praha: Editio Supraphon, 1986.
 - VOJTĚCH, Ivan (ed.). *Liszt o svých současících: Z kroniky hudebního pokroku*. Praha: SNKLHU, 1956.
 - WENIG, Jan. *Byli v Praze*. Praha: Editio Supraphon, 1980.
-
- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
 - **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.



INVESTICE DO KVALITY VZDĚLÁVÁNÍ

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 **5** 6 7 8 9 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 5

Novoromantismus (Wagner, Smetana)



Cíl: seznámit se s dalšími skladateli novoromantismu **Richardem Wagnerem** a **Bedřichem Smetanou**, včetně jejich díla.



Anotace: Pátá kapitola kurzu se věnuje dalším dvěma skladatelům **novoromantismu**, kteří mají velký význam pro světovou a českou hudbu. **Richard Wagner** vynesl útvar **opery** na vrchol evropské hudby, když ji spojil se svou geniální schopností inovativního melodického a harmonického myšlení, symfonickou hudbou, doprovázející nebývale propracovaně a dramaticky operní děj, a ideou svého **Gesamtkunstwerku**, všechny druhy umění obsahujícího uměleckého díla. **Bedřich Smetana** má význam zejména pro novodobou **českou národní hudbu**, které přinesl svou orchestrální, operní, komorní a klavírní tvorbou neocenitelné vzory a současně mezinárodní uznání. Smetana byl nadšený **novoromantik** a velmi se zajímal o skladby Liszta a Wagnera. Zároveň však byl přemýšlivým, samostatně uvažujícím hudebníkem, nadaným velkou dávkou citu a dobrého vkusu a vychovaný na hudbě svých klasicistních a raně romantických předchůdců. Proto nešel v **programní hudbě** do extrémů

a dokázal ji uchránit od bezobsažnosti a beztvarosti. **B. Smetana** zapojil českou romantickou hudbu úspěšně do tehdejšího hlavního proudu evropského hudebního umění.



Klíčová slova: **opera**, **symfonická báseň**, **Gesamtkunstwerk**, **Richard Wagner**, **Bedřich Smetana**



Přibližný **čas** potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **180 minut**

Smetanovo spojení s **Wagnerem** v této kapitole je logické, protože největším dílem Smetanovým jsou vedle jeho symfonických básní **opery**, a při jejich tvorbě mu byl Wagner jako vzor i srovnání mocnou oporou. Smetana sdílel s novoromantiky jejich přesvědčení o ideálním poslání hudby jako univerzálního umění, jehož prostřednictvím je možno sdělovat i nehudební obsahy. Ale v šestidílném cyklu symfonických básní **Má vlast** se již částečně navrátil k prvotnímu poslání **hudby**, kterým je uspokojovat či umocňovat citový život člověka hlavně znějícími tóny a jejich souzvuky, kdy **slovo** (ve formě zpívaného či mluveného textu, ale také operního nebo oratorního děje, mimohudebního obsahu apod.) je nikoli na prvním, ale až na **druhém** místě.

Námět k zamyšlení: přemýšleli jste někdy o tom, zda se Vám na hudbě líbí ona sama nebo spíše její souhra s dalšími vjemy, třeba obrazovými (např. v opeře, ve filmu)? Jste spíše **auditivním** nebo **audiovizuálním** typem posluchače / posluchačky? Je pro Vás při poslechu Vaší oblíbené hudební skupiny, zpěvačky apod. důležité, jak hudebníci vypadají a co říkají, co si myslí? Nebo je pro Vás hlavní, jestli se Vám líbí jejich hudba? Vztah hudby a mimohudebních vlivů v uměleckém díle bylo přesně to, co kdysi řešil Wagner se Smetanou, je to však otevřená výzva také pro dnešní dobu, kdy bývá hudba až zneužívána např. při podpoře prodeje nejrůznějšího zboží a v reklamě.



Obsah:

5.1 [Richard Wagner](#)

[Dílo](#)

5.2 [Bedřich Smetana](#)

[Dílo](#)

[Kontrolní test](#) k 5. kapitole

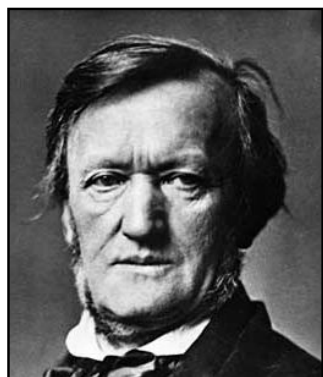
[Rozšiřující literatura](#) k 5. kapitole

[Seznam poslechových ukázek](#)

5.1 Richard Wagner

Novoromantismus vyvrcholil ve fenomenálním **operním** díle **Richarda Wagnera**, v němž se spojila v tomto hudebním žánru tradičně dominantní **vokální** složka se zvukem **symfonické** hudby. Opera se u Wagnera stala **Gesamtkunstwerkem**, komplexním uměleckým dílem, zahrnujícím v sobě ostatní druhy umění (hudební, literární, dramatické, taneční, výtvarné). Wagnerovým příkladem byly nadšeni mnozí další velcí hudební skladatelé, mezi nimi zakladatel české národní hudby **Bedřich Smetana**. Wagnerovo jméno se stalo legendární v Německu, Smetanovo v českých zemích. Oba skladatelé ve svých národních společenstvích reprezentovali myšlenku obrození a sjednocení, a jejich dílo podpořilo vznik moderní státoprávní konstituce národních komunit, ze kterých vzešli. Popis jejich proměnlivého a vpravdě romantického, tj. neobvyklého a dobrodružného života, a jejich neobyčejné hudby, je stále aktuálním obrazem zápasu člověka o své vysněné představy a cíle.

R. Wagner



Richard Wagner (1813–1883) se narodil v Lipsku téměř čtyřicetileté matce a o něco staršímu otci jako jejich deváté dítě. Otec zemřel ještě roce Richardova narození na tyfus, který v Lipsku vypukl po Bitvě národů (říjen 1813), kde utrpěl rozhodující porážku Napoleon Bonaparte. V roce 1814 se matka provdala znovu a celá rodina se odstěhovala do Drážďan. Po smrti nevlastního otce (1821) Richard přebýval u několika rodin. Když jeho nejstarší sestra Rosalie, která byla herečkou, dostala angažmá v Praze (1826), kde navíc zpívala v opeře i jeho další sestra Klára, matka s dětmi se do

Prahy přestěhovala také, zatímco Richarda zanechala u spřátelené rodiny v Drážďanech, aby mohl studovat. Z té doby se datují dvě pražské návštěvy mladého R. Wagnera, první vozem, druhá pěšky (Wagner Čechy později navštívil ještě vícekrát). Rodina se opět sešla v r. 1827 v Lipsku a Richard tam během dalších let studoval, také na tomášské škole, na které o sto let dříve působil J. S. Bach, a na místní univerzitě. Pro chlapce, který neměl otce, se stal důležitým strýc A. Wagner, významný jazykovědec, v jehož knihovně Richard našel hodnotnou četbu. V r. 1829 Wagner v Lipsku uslyšel Beethovenova *Fidelia*, potom začal podle partitury studovat Beethovenovu Devátou symfonii a tyto zážitky ho definitivně nasměrovaly k hudební dráze. K Deváté symfonii vypracoval roku 1830 klavírní výtah. Ještě před dosažením věku 20 let Wagner složil **klavírní sonátu B dur** (1831) a po jejím úspěchu, když ji jeho učitel Weinlig, kantor na tomášské škole, nechal vytisknout v nakladatelství Breitkopf & Härtel, pokračoval v další hudební tvorbě. Významným úspěchem se stala po několika klavírních a orchestrálních skladbách Wagnerova **symfonie C dur** (1832), která je na tak mladého skladatele překvapivě vyspělá a hodnotná (její premiéra se odehrála na pražské konzervatoři). Tato orchestrální kompozice vykazuje stylové prvky příbuzné s Beethovenem, ale rovněž s dědictvím starší německé hudby (imitační postupy), místy dokonce připomíná hudbu R. Schumanna, který od r. 1828 studoval v Lipsku na univerzitě a začal zhruba ve stejné době jako mladý Wagner rovněž úspěšně komponovat.

Do roku 1832 spadá také vznik první opery R. Wagnera, i když nedokončené, s názvem *Hochzeit* (Svatba). První dokončenou Wagnerovou operou se staly **Vily (Die Feen)** z let 1833–1834.

Libreta k těmto hudebně-dramatickým dílům, stejně jako ke všem svým dalším operám, vytvořil skladatel **sám**. Na počátku r. 1833 nastoupil Wagner na své první divadelní působiště – stal se **sbormistrem** ve Würzburgu. Následovala práce hudebního ředitele pro divadelní společnost z Magdeburku, která přes léto vystupovala ve městě Bad Lauchstädt. V tomto divadelním souboru potkal Wagner svou budoucí manželku, herečku **Minnu Planerovou**. V březnu 1836 proběhla v magdeburském divadle premiéra nové Wagnerovy opery **Das Liebesverbot** (Zákaz lásky), podle Shakespearovy komedie *Measure For Measure*. Jelikož divadelní společnost, kde Wagner s Minnou působili, zanikla, odjela Minna v létě r. 1836 z Magdeburku za novým hereckým angažmá do Berlína a poté do **Königsbergu**, kam ji Wagner následoval.

24. 9. 1836 se v **Königsbergu** konala jejich svatba a Wagner se stal 1. 4. 1837 **hudebním ředitelem** zdejšího divadla. Po brzkém bankrotu této instituce však byl nucen přijmout již v červnu 1837 podobné místo v Rize. Mezitím došlo ke krachu také v jeho manželství, protože Minna odcestovala s jiným mužem zpět do Německa, po několika měsících se však k Wagnerovi, který už byl mezitím v Rize, vrátila. Tam začal Wagner pracovat na své opeře **Rienzi**. Mladí manželé však byli opět pronásledováni nepřízní osudu a kvůli nejrůznějším pracovním nepříjemnostem se Wagner po čase rozhodl, že Rigu opustí a zkusí se uplatnit v Paříži. Aby unikli věřitelům, navíc se zabavenými pasy, museli Wagner se svou ženou uprchnout z Rigy potají. V červenci 1839 se tak ocitli na palubě nevelké obchodní lodi, která je měla dopravit do Anglie, odkud chtěli pokračovat do Francie. V Londýně měli být asi za sedm dní, ale kvůli rozbouřenému

moři jim to trvalo více než třikrát déle, dokonce s neplánovaným mezipřistáním v jižním Norsku. Tento dobrodružný, ale také strach nahánějící zážitek, našel později svůj odraz ve Wagnerově opeře **Bludný Holanďan**, která vznikala během jeho francouzského pobytu. V **Paříži** (září 1839 – duben 1842) byly zklamány Wagnerovy naděje na jevištní uvedení **Zákazu lásky**, **Rienziho** nebo **Bludného Holanďana**. Wagner se živil zhotovováním klavírních výtahů z oper a drobnou žurnalistikou, ale trpěl bídou a dokonce se dostal do takových finančních potíží, že mu hrozilo vězení pro dlužníky. 29. 6. 1841 však přišla zpráva z **Drážďan** o přijetí **Rienziho**, a v dubnu 1842 se proto Wagner a jeho žena mohli vydat na cestu zpět do vlasti.

Premiéra **Rienziho** v drážďanském dvorním divadle **20. 10. 1842** byla velkým úspěchem a vedení divadla proto rozhodlo o uvedení **Bludného Holanďana**. Jeho drážďanská premiéra **2. 1. 1843** již sice tak slavná nebyla, ale přesto zajistila skladateli v **Drážďanech** místo **druhého kapelníka**, s povinností komponování hudby pro dvorní příležitosti, což ho prozatím finančně zajistilo. Drážďanská léta znamenala pro Wagnera období úspěchů a pracovní i manželské pohody. 19. 10. 1845 byla v Drážďanech premiérována opera **Tannhäuser**, v dubnu 1848 byl dokončen **Lohengrin** a měl být rovněž uveden ve dvorním divadle. Wagner se ovšem začal v revolučním roce 1848 projevovat politicky a to pro něj mělo mít osudné následky. **Lohengrin** byl škrtnut z hracího plánu a na jaře r. 1849, po porážce májového povstání v Drážďanech (3. – 9. 5. 1849), musel Wagner pro své vztahy s povstalci a pro své veřejně projevované pokrokové postoje z města uprchnout. Po zastávce u **F. Liszta** ve Výmaru (Liszt tam v r. 1850 uvedl premiéru Lohengrina) zamířil slavný skladatel do **Švýcarska**.

Tímto útekem započala dlouhá a neklidná etapa Wagnerova života, během níž se definitivně rozpadlo jeho manželství s Minnou, aby později vzniklo jiné, s Lisztovou dcerou **Cosimou**. Wagner pobýval během svého švýcarského exilu převážně v **Curychu**, vydržován svými velkorysími přáteli a příznivci, v první řadě obchodníkem **O. Wesendonckem** a jeho ženou **Mathildou**. Wagner podnikal cesty do jiných zemí, psal hudbu a literární díla. V těchto letech počínají vznikat opery z tetralogie **Prsten Nibelungův** a inspirována láskou k Mathildě Wesendonckové **Tristan a Isolda**. V srpnu 1858 Wagner opustil Curych a odejel do **Benátek**, poté, co Minna Wagnerová ztropila skandál kvůli manželově náklonnosti k Mathildě Wesendonckové. V Benátkách psal Wagner 2. jednání **Tristana a Isoldy**, 3. jednání dokončil v srpnu 1859 v **Luzernu**. V březnu 1861 byl za skandálních poměrů v **Paříži** uveden **Tannhäuser** (opera byla vypískána najatou klakou). Od srpna 1861 dohlížel Wagner ve **Vídni** na nastudování **Tristana**, v únoru 1862 se usadil v **Biebrichu u Mohuče** (Mainz) a pracoval na opeře **Mistři pěvci norimberští**.

V roce 1863 Wagner podnikl finančně úspěšný zájezd do **Ruska**, po návratu následovaly koncerty v různých městech Evropy, také v **Praze** (tam uspořádal v r. 1863 celkem 3 koncerty se svou hudbou, první v únoru, a dva další v listopadu). **Vídeň** uvedení **Tristana a Isoldy** nakonec pro obtíže s nastudováním odmítla. Wagner se tam však na čas usadil a žil nákladným životem, což ho donutilo v březnu 1864 z Vídně uprchnout před dluhy. V té době byl finančně na mizině a nikdo z jeho přátel mu již nechtěl půjčit, ani Wesendonck. Se svou ženou Minnou se

Wagner mezitím definitivně rozešel (bylo to v r. 1862, Minna se vrátila do Drážďan, kde v r. 1866 zemřela). V této kritické situaci se stalo 3. 5. 1864 něco, co je známo pouze z pohádek: Wagner byl písemně pozván bavorským králem **Ludvíkem II.** do **Mnichova**, obdržel od něj skvělou roční rentu a objednávku na dokončení operní tetralogie **Prsten Nibelungův**. Král také vyrovnal veškeré skladatelovy dluhy.

Proti Wagnerovi se však v Bavorsku zanedlouho postavily vlivné reakční síly, které byly ve skutečnosti nepřátelsky naladěny proti samotnému králi. Přesto se ale podařilo **10. 6. 1865** pod taktovkou H. v. Bülowa v **Mnichově** uskutečnit premiéru **Tristana a Isoldy**. Následoval však opět střet skladatele s nepřejícími lidmi a Wagner byl kvůli němu, a také kvůli svému – čím dál tím větší společenskou nevoli vzbuzujícím – vztahu s **Cosimou von Bülow** v prosinci téhož roku donucen Bavorsko opustit. Po několika měsících pobytu v jižní Francii, po zprávě o úmrtí Minny v Drážďanech, odjel Wagner znovu do Švýcarska, kde si pronajal vilu v **Tribschenu** na okraji **Luzernu** u tamního jezerního komplexu. V Tribschenu ho začala navštěvovat a později (od r. 1868) s ním trvale bydlet Cosima, která si Wagnera po rozvodu s von Bülowem (červenec 1870) vzala v srpnu 1870 v Luzernu za manželka.

Mezitím byli v roce **1868** v **Mnichově** poprvé uvedeni **Mistři pěvci norimberští**. V následujících dvou letech byly tamtéž provedeny na příkaz Ludvíka II., avšak proti vůli Wagnera, první dva díly tetralogie **Prsten Nibelungův** – roku **1869** **Rýnské zlato** (*Rheingold*) a v r. **1870** **Valkýra** (*Die Walküre*). Jejich tvůrce se posléze rozhodl zbudovat v **Bayreuthu** místo pro svůj festival a celá rodina se tam proto z Tribschenu během roku 1872 odstěhovala. Wagner se usilovně snažil získat pro svůj odvážný projekt peníze, ale výsledky nenaplnily jeho očekávání. Situaci zachránil – jako už tolikrát – Ludvík II., který navíc daroval peníze na zbudování Wagnerova bayreuthského domova, vily *Wahnfried*, do které se rodina v dubnu 1874 nastěhovala.

Díky finančním darům bavorského krále mohlo vzniknout v **Bayreuthu** zcela nové divadlo, speciálně navržené pro uvádění Wagnerových oper a se skvělou akustikou, dnes proslulý **Richard-Wagner-Festspielhaus**. V něm se konal v roce **1876** první bayreuthský festival, s **premiérou Prstenu Nibelungova** ve dnech 13., 14., 16. a 17. srpna. Úroveň představení sice nenaplnila Wagnerovy ambiciózní představy, ale i tak byl umělecký a společenský úspěch kompletního představení všech čtyř oper **Prstenu Nibelungova** obrovský. Festival však skončil obřím finančním deficitem, jehož krytí zůstalo Wagnerovou příští starostí. Neúspěšné shánění peněz ho přivedlo nejenom k myšlenkám o nevděčnosti německého národa, ale dokonce k úvahám o emigraci do Spojených států amerických. V poslední chvíli dluhy festivalu zaplatil opět král Ludvík II. ze státní pokladny.

V následujících letech pracoval skladatel v Bayreuthu na své poslední opeře **Parsifal**, zároveň zajížděl kvůli svým narůstajícím zdravotním potížím opakovaně za teplejším podnebím do Itálie. **Parsifal** byl dokončen v lednu **1882** na Sicílii a v témže roce v červenci byl poprvé hrán na druhém ročníku Bayreuthských slavností. V září 1882 odjel Wagner se svou rodinou do **Benátek**, kde se k nim připojil také otec Cosimy – **Franz Liszt**. 25. prosince 1882 dirigoval

Wagner jako dárek k narozeninám své ženy v benátském divadle La Fenice svou **Symfonií C dur**. 13. února 1883 skladatel při literární práci zemřel na zástavu srdce, oslabeného neustávajícím tvůrčím a organizačním vypětím. Jeho ostatky byly převezeny do **Bayreuthu** a pohřbeny na zahradě vily **Wahnfried**.

Wagnerova hudba ovlivnila následující dějiny evropské hudby. Wagner se stal dalším velkým reformátorem opery po Monteverdim a Gluckovi. Jeho monumentální jevištní hudebně-dramatická díla začínají od **Bludného Holanďana** rezignovat na tradiční dvojici recitativ-árie. Zpěv a zvláštní, ariózní druh recitativu, který tvoří melodičtější variantu později **Schönbergem** vyvinutého **Sprechgesangu** (Schönberg: *Pierrot Lunaire*, Schönberg však neužívá termín *Sprechgesang*, nýbrž *Sprechstimme*), se v nich spojuje s hudbou do jednoho hudebního proudu, ve kterém orchestr přebírá úlohu vlastního vypravěče děje. **Zvuk** Wagnerova operního orchestru je **symfonický**. **Orchestr** je u Wagnera velkoryse obsazen, jeho největší zvláštností je tzv. **wagnerovská tuba**

Wagner pracuje velmi soustředěně s motivickým a tematickým materiálem, **příznačnými motivy (leitmotivy)** charakterizuje jednotlivé postavy, události nebo abstraktní pojmy, vystupující v operách, a jejich kombinací dosahuje rafinovaného zhutnění hudebních významů. Verše Wagnerových libret spolu s uvolněnou melodikou tvoří v ariózních pasážích jeho oper jakousi „hudební prózu“. Ta bývá kombinována s „nekonečnou melodií“ orchestru. Deklamatorní charakter zpěvní linie, vycházející z intonačního spádu němčiny, výrazně odlišuje wagnerovské opery od do té doby běžného operního typu. Od **Prstenu Nibelungova** lze u Wagnera hovořit o hudebním dramatu, které má proměnlivou, volnou formu. Velkou roli hraje u Wagnera symbolika, často spojená s **germánskou mytologií**. Její zpracování jako základu libret činí z R. Wagnera také předního představitele **německé národní hudby**. Propojením různých druhů umění v jednom operním představení uskutečňuje Wagner princip **Gesamtkunstwerku**, univerzálního uměleckého díla.

Z hudebně-teoretického hlediska je nejzajímavější Wagnerova inovace **harmonie**, zejména v **Prstenu Nibelungově** a **Tristanovi a Isoldě**. Časté modulace, alterace, důmyslně použité průtahy, enharmonické změny, to vše narušuje dosavadní zvyklosti při rozvádění disonancí do konsonancí a znesnadňuje ustálené chápání harmonického průběhu hudby z pozic jejího tradičního tonálně-funkčního systému. Legendárním se stal tzv. **„tristanovský akord“**, který spolu s výše naznačenými kompozičními metodami pomáhá v **Tristanovi a Isoldě** navodit pocit nezměrné intenzity a věčné podstaty prožívaných citů, náladu roztouženého očekávání lásky, a současně svými disonantními, po rozvedení dychtícími tóny souzní s bolestným napětím, obsaženým v milostném ději opery. Akord zaznívá hned v prvních tónech přede hry k opeře.



Richard Wagner (1813–1883) – [Tristan a Isolda – předehra](#) [celá, 11:28]

Tristanovský akord



Hudba **Tristana a Isoldy** neprodlévá dlouho v jedné tónině a neustále někam moduluje. Absence jasného tonálního centra proto vyvolává v posluchači pocit širokého prostoru bez začátku a bez konce, dojem, který máme při pohledu na otevřené moře, daleké obzory nebo hvězdnou oblohu. Wagner tímto způsobem vyvažuje hudbu s libretem, které v závěrečném zpěvu Isoldy nad mrtvým Tristanem (*Milde und leise*) vyjadřuje nepřímo, ale srozumitelně **nekonečnost** pravé, ideální lásky.



Richard Wagner (1813–1883) – [Milde und leise – závěrečný zpěv Isoldy](#) [celý, 6:34]

Wagnerův hudební styl se stal vzorem nejenom pro našeho **B. Smetanu** (např. **Dalibor**, **Libuše**), ale rovněž pro mnoho jiných skladatelů, třeba pozdního romantika **R. Strausse**. Wagnerův symfonismus integroval do své hudby i **G. Mahler**. Bez Wagnera není myslitelná podoba monumentální **filmové hudby** 20. a 21. století. Mnoha pozdějším hudebníkům však naopak připadal jeho hudební styl příliš nabubřelý a komplikovaný, celkově málo „hudební“. Je pravda, že melodie bývá u Wagnera nezdědky méně výrazná a celkový dramatický účinek pak zajišťuje hlavně harmonie, rytmus a orchestrace. Wagner má však řadu nádherných melodických míst, kdy svou důležitou roli dostávají také doprovázející melodické hlasy (to je parně důsledek Wagnerova životního sepětí s Lipskem, městem J. S. Bacha). Taková vynikající melodická místa u Wagnera reprezentuje např. **sbor poutníků** z **Tannhäusera**, jehož hudbu obsahuje již předehra k této opeře, nebo druhé, lyrické téma v **předehře** k opeře **Mistři pěvci norimberští**. Wagnerův zjev rozdělil německou a evropskou hudbu na „wagneriány“ a „antiwagneriány“. Ideovým mluvčím „antiwagneriánů“ se stal hudební kritik a estetik E. Hanslick, přítel J. Brahmsa.

Wagnerova osobní inklinace k antisemitismu a jeho okázalá hudební monumentalita zaujaly ve 20. století A. Hitlera, který je využil pro své politické zájmy. Nacismus z Wagnera následně učinil ideálního hudebního tvůrce, propagujícího vzorovým způsobem základní myšlenku nacismu –

vedoucí úlohu germánské rasy v dalším rozvoji lidstva. Hitler býval též prominentním hostem hudebního festivalu v Bayreuthu. Tohoto ideologického nánosu je dnes již Wagnerova hudba do značné míry prostá a její obdivovatelé na ní oceňují především její citovost, mystiku, dynamičnost, velkolepost a národní charakter, ve svém souhrnu typické znaky romantické hudby. Geniální je Wagnerovo bohaté harmonické myšlení, důstojně reprezentující tuto tradičně silnou stránku německé hudby. Ve Wagnerových operách hraje často závažnou roli láska, v jejíž sílu věřil i v osobním životě a již nutně potřeboval jako inspiraci pro své umění. Velmi oblíbené jsou předehry oper R. Wagnera, uváděné často jako samostatná čísla orchestrálních koncertů. Vyprodaná představení na Wagnerově operním festivalu v bavorském Bayreuthu navštěvují každé léto tisíce hudebních nadšenců.

Dílo (výběr):

Opery – všechna libreta ke svým operám si napsal Richard Wagner sám

- **Víly** (*Die Feen*) – velká romantická opera z r. **1834**. 3 dějství. Premiéra: Mnichov, **1888**. Vlivy Webera a Marschnera.
- **Zákaz lásky aneb Novicka z Palerma** (*Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo*) – komická opera. 2 dějství. Premiéra: Magdeburg, 1836. Vlivy italské opery (Bellini).
- **Rienzi, poslední tribun** (*Rienzi, der Letzte der Tribunen*) – tragická opera s historickým námětem ve stylu tzv. velké francouzské (pařížské) opery. 5 dějství. Premiéra: Drážďany, **1842**. Vlivy Spontiniho a Meyerbeera (velkolepé davové scény, balet, okázalá nádhera, dramatičnost), italská melodika.
- **Bludný Holanďan** (*Der fliegende Holländer*) – romantická opera. 3 dějství. Premiéra: Drážďany, **1843**. Ještě jsou zde uzavřená čísla, ale také již typicky wagnerovské pojetí s dominantní funkcí bohaté orchestrální složky. Jako alternativa typického dualismu recitativ/árie se objevuje v opeře melodický předstupeň **Sprechgesangu** coby propojení recitativu a árie na vyšší hudebně-dramatické úrovni (klasický recitativ ale v **Bludném Holanďanovi** ještě úplně nemizí), **příznačné motivy (leitmotivy)** připomínají s nimi spojené mimohudební významy. Wagner v tomto scénickém hudebním díle vykračuje od všeobecně přijímané operní tradice zcela novým směrem ke svým progresivním uměleckým ideálům a ke své představě syntetického, hudebně-psychologického operního dramatu.
- **Tannhäuser a zápas pěvců na Wartburgu** (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*) – velká romantická opera. 3 dějství. Premiéra: Drážďany, **1845**. Skladatel dílo třikrát přepracoval, premiéra poslední verze byla r. 1867 v Mnichově. Je to další pokračování trendu započatého **Bludným Holanďanem**, recitativy ještě více ustoupily. Slavný **zpěv poutníků**, jeho hudba otevírá také předehru. Opera vyznívá jako svár posvátné a pozemské lásky, zastupovaných hudbou patetickou (ta má více diatoniky) a lyrickou.
- **Lohengrin** – romantická opera. 3 dějství. Premiéra: Výmar, **1850** (dirigoval F. Liszt, Wagner byl ve švýcarském exilu). Dechové nástroje byly obsazeny po třech, tím byly

umožněny v dechové harmonii plnohodnotné souzvučky. Ve třetím dějství je známý svatební sbor. Opera se ještě zcela nerozchází s ustáleným typem romantické opery.

- **Prsten Nibelungův** (*Der Ring des Nibelungen*) – obří čtyřdílné scénické hudební drama ve 4 částech na motivy germánské a řecké mytologie. Každá část tetralogie vyžaduje ke svému uvedení samostatné celovečerní představení. Premiéra celého cyklu: Bayreuth, 13., 14., 16. a 17. srpna **1876**. Wagner se nechal inspirovat několikadenními starořeckými náboženskými oslavami boha Dionýsa (dionýsie), ze kterých se později vyvinula řecká divadelní tragédie a veselohra, a určil, že **Prsten Nibelungův** bude trvat čtyři dny (večery): předvečer, první, druhý a třetí den (večer). Z tohoto pohledu tvoří první opera cyklu úvod (prolog) ke třem operám následujícím.

Jednotlivé části tetralogie:

1. **Rýnské zlato** (*Das Rheingold*) – 4 scény. Samostatná premiéra: Mnichov, **1869**.
2. **Valkýra** (*Die Walküre*) – 3 dějství. Samostatná premiéra: Mnichov, **1870**.



Richard Wagner (1813–1883) – [Valkýra – Let valkýr](#) [celé, 4:52]

3. **Siegfried** [zígrííd] – 3 dějství. Premiéra: Bayreuth, 16. srpna **1876**.
4. **Soumrak bohů** (*Götterdämmerung*) – prolog a 3 dějství. Premiéra: Bayreuth, 17. srpna **1876**.

- **Tristan a Isolda** (*Tristan und Isolde*) – hudební drama, v němž je hlavním tématem **láska**. 3 dějství. Premiéra: Mnichov, **1865**. Wagner do hudby promítl své city k **Mathildě Wesendonckové**.
- **Mistři pěvci norimberští** (*Die Meistersinger von Nürnberg*) – jediná Wagnerova **komická** opera. 3 dějství. Premiéra: Mnichov, **1868**. Děj se odehrává v Norimberku v 16. století. Větší podíl **diatoniky** a **polyfonie** než v **Tristanovi a Isoldě**, např. quasi bachovské imitace v orchestru, pomáhají navodit dojem historičnosti a zároveň **objektivizují** děj, odehrávající se v rušném městě, oproti **subjektivě** osobních dramát, která naplňují operu **Tristan a Isolda**. Ta má oproti **Mistrům pěvcům norimberským** chromatičtější, modulačně bohatší a také homofonnější strukturu. Wagner se při kompozici **Tristana a Isoldy** věnoval především **melodii**, které svěřil zobrazení milostných citů a vášní, a jejímu dokreslení harmonicky bohatým a proměnlivým **doprovodem**, navozujícím psychologicky atmosféru neklidu, nejistoty a netrpělivého očekávání, spojených s milostnou touhou. Zatímco **Tristan a Isolda** je opera osudová a **tragická**, **Mistři pěvci norimberští** jsou operou oddechovou, **radostnou** a **slavnostní**. Jejich **předehra**, hrávaná často koncertně, se stala oblíbeným číslem orchestrální hudby.



Richard Wagner (1813–1883) – [Mistři pěvci norimberští – předehra](#)
[úvodní část, 3:32]

- **Parsifal** – scénické mysterium, zpracovávající mj. pověsti o Svatém grálu. Premiéra: Bayreuth, **1882**. Vyniká ušlechtilou orchestrální hudbou, kterou oceňoval i Claude Debussy, tvůrce hudebního impresionismu, stylu, jenž svou průzračností ostře kontrastoval s obvykle hutným, harmonicky komplikovaným Wagnerovým hudebním proudem a s patosem, naplňujícím děj i hudbu jeho oper. O to větší cenu Debussyho uznání pro Parsifala má.

Další skladby:

- Do češtiny běžně překládáno jako **Večeře apoštolů**, výstižněji přeložený název, zohledňující večeře prvotních křesťanů, podle kterých je skladba pojmenována, by zněl Apoštolská večeře lásky (*Das Liebesmahl der Apostel*) – kantáta pro mužský sbor a orchestr s duchovním textem (1843)
- **Pět písní pro ženský hlas a klavír** (*Fünf Gedichte für Frauenstimme und Klavier*) – vznikly v letech 1857-1858 jako studie k Tristanovi a Isoldě na slova básní **Mathildy Wesendonckové**
- **Siegfriedova idyla** (*Siegfried-Idyll*) – **symfonická báseň** pro komorní orchestr (1870). Wagner ji složil tajně pro svou novomanželku **Cosimu** jako překvapení k jejím 33. narozeninám, které měla na Štědrý den, ale slavila až 25. prosince (bylo to několik měsíců po jejich svatbě). Skladba poprvé zazněla 25. 12. 1870 na schodech vily v Tribschenu na okraji Lucernu (Švýcarsko), kde tehdy spolu žili, a Wagner si na to najal 15 hudebníků. Siegfried, jejich společný syn, podle kterého skladba dostala název, se narodil v roce 1869.
- **Symfonie C dur** (1832), raná, ale kvalitní skladba. V hudbě je slyšet silný vliv Beethovena.
- **Klavírní sonáty** – B dur (1831), A dur (1832), As dur (1853)

Nejdůležitější spisy (viz též soupis [rozšiřující literatury](#)):

- **Putování k Beethovenovi** (*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*) – 1840 (česky: Praha, 1939).
- **Umění a revoluce** (*Die Kunst und die Revolution*) – 1849 (česky: WAGNER, Richard. *O hudbě a o umění*. Praha: SNKLHU, 1959, s. 235–262).
- **Umělecké dílo budoucnosti** (*Das Kunstwerk der Zukunft*) – 1850
- **Židovství v hudbě** (*Das Judenthum in der Musik*) – (1850, rozšířeno 1869). [Anglický překlad](#) vydání z r. 1850.
- **Opera a drama** (*Oper und Drama*) – 1851, zásadní Wagnerovo teoretické dílo, které uvažuje nad vývojem hudebního divadla (česky: Praha, 2002).

5.2 Bedřich Smetana

B. Smetana



Jedním z hudebníků, kteří se již v 1. pol. 19. století s nadšením přidali k obdivovatelům novoromantiků, byl český skladatel **Bedřich Smetana (1824–1884)**. Ten je všeobecně známý jako zakladatel české hudební národní školy, zatímco o jeho příslušnosti k hudebnímu novoromantismu ví spíše jenom odborníci. B. Smetana začal významněji promlouvat do vývoje české hudby kolem konce první poloviny 19. století, která byla v českých zemích obdobím politické stagnace. V té době byla česká společnost částečně poněmčena a Smetana po dlouhá desetiletí korespondoval pouze německy, protože tak musel komunikovat již ve školách, na kterých studoval (první jeho známý česky psaný dopis je až z 23. 12. 1856, kdy sděloval svým rodičům do Nového Města nad Metují dojmy z první cesty do Göteborgu). Česká hudba nedosáhla v první polovině 19. století úspěchů srovnatelných s 18. stoletím. Buď stagnovala ve stínu přežívajících tradic vídeňského klasicismu, nebo se snažila své zpoždění vyrovnávat importovaným raným romantismem. Až pražské koncerty Berlioze a Liszta ve 40. letech 19. století přinesly více vzruchu do stojatých českých hudebních vod, později zapůsobil také neodolatelný příklad R. Wagnera, pod jehož částečným vlivem Smetana vytvořil některé ze svých prvních oper, především Dalibora a Libuši.

Bedřich Smetana se narodil 2. 3. **1824 v Litomyšli**. Byl jedenáctým dítětem svých rodičů z celkem osmnácti. Smetanova maminka Barbora (1791–1864), rozená Lynková, byla třetí ženou jeho otce Františka Smetany (1777–1857). Ten byl sládkem, který si postupně pronajímal pivovary v různých městech v Čechách a rodina se proto často stěhovala. Proto také mladý B. Smetana navštěvoval až do května 1840 postupně školy v **Litomyšli** (tehdy tzv. normální škola, tzn. nejnižší, základní, obecná škola), **Jindřichově Hradci** (tzv. hlavní škola), **Jihlavě** (gymnázium), **Německém** (dnes Havlíčkově) **Brodě** (gymnázium) a **Praze** (gymnázium, jeho ředitelem byl slavný bohemista J. Jungmann).

Do Prahy v té době (březen 1840) přijel koncertovat klavírista **F. Liszt** a měl u svého pražského

publika fenomenální úspěchy. Strhnut jeho příkladem se Bedřich Smetana rozhodl věnovat hudbě naplno. Není sice doloženo, že by Smetana byl na některém z Lisztových šesti pražských koncertů r. 1840 přítomen, ale je krajně nepravděpodobné, že by si takovou příležitost nechal ujít. To, že za několik týdnů později, v květnu 1840, mladý B. Smetana řediteli Jungmannovi oznámil, že se chce věnovat hudbě a studium na gymnáziu hodlá ukončit, mluví samo za sebe. V ten okamžik ale zakročil otec a nakonec přiměl Bedřicha k dokončení středoškolských studií na gymnáziu v **Plzni**, pod dohledem Bedřichova o 23 let staršího bratrance F. J. Smetany, jenž byl na škole profesorem. V Plzni Smetana rozvinul své přátelství s **Kateřinou Kolářovou**, kterou znal již z Jindřichova Hradce a která se později stala jeho první ženou.

Během svých žákovských a studentských let hrál Bedřich Smetana na housle a na klavír a skládal menší skladbičky, převážně taneční. Z těch nejstarších je nejznámější klavírní **Lousina polka** (1840), za kterou stojí Bedřichova krátkodobá láska, sestřenice **Aloisie** Smetanová z **Nového Města nad Metují**, kam poslal otec Bedřicha v létě 1840 na prázdniny. Po ukončení plzeňského gymnázia, od října 1843, začal devatenáctiletý B. Smetana žít v **Praze**, ovšem vyjma počáteční peněžní výpomoci již bez hmotné podpory své rodiny, která v tu dobu bydlela v Růžkových Lhoticích (mezi Pelhřimovem a Vlašimi). Paní Kolářová, matka Smetanovy kamarádky a lásky Kateřiny, která se v létě 1843 se svým mužem a s celou rodinou přestěhovala též do Prahy, Smetanu přivedla do hudební školy slepého Josefa Proksche, kde budoucí autor *Mé vlasti* začal studovat hudební teorii a kompozici. Ředitel pražské konzervatoře **Kittl** pak Bedřichovi sehnal místo hudebního učitele ve šlechtické rodině **Thunů** (Smetana k nim nastoupil 18. 1. 1844), což vyřešilo jeho existenční starosti. Studium u Proksche bylo v pravém slova smyslu Smetanovou konzervatoří a ten z něj čerpal inspiraci a řemeslnou jistotu po celý život. V roce **1847** se B. Smetana setkal u Thunů s **Robertem** a **Klárou Schumannovými**. Ti přátelsky vyslovili posudek o jeho klavírní Sonátě g moll a doporučili mu studium J. S. Bacha. Rok předtím (1846) koncertovali v Praze Berlioz a Liszt a je pravděpodobné, že jejich vystoupení Smetana navštívil.

V roce 1847 Smetana odešel od Proksche i od Thunů (jeho učitelské místo zaujala Kateřina Kolářová), aby se pokusil nastoupit na samostatnou uměleckou dráhu. Po poznání svízelné takové cesty a v nejvyšší finanční nouzi se zoufalý Smetana odvážil v dopise požádat na jaře r. 1848 o peněžní výpomoc tehdy již světoznámého klavíristu a skladatele **F. Liszta**, s tím, že si chce v Praze založit hudební ústav. Zároveň poprosil Liszta o přijetí a vytištění svých Charakteristických skladeb (Six morceaux caractéristiques), op. 1. Liszt během několika dní Smetanovi přátelsky odepsal, a i když mu neposkytl peníze, přislíbil vydání zaslanych skladeb, které nadto pochválil.

Během revolučních týdnů roku **1848** Smetana s nadšením zkomponoval několik skladeb, reagujících radostně na prožívané události. Od srpna 1848 začal v Praze provozovat svou **hudební školu**, což mu po roce (srpen 1849) umožnilo **oženit** se s **Kateřinou Kolářovou** a založit s ní společnou domácnost. Manželství bylo zprvu šťastné a spokojené. Hudební ústav se úspěšně rozvíjel, do rodiny postupně přibýly čtyři děti (samé dcery), skladatel pilně komponoval

a koncertoval, od prosince 1850 vylepšoval rodinný rozpočet také vyučováním bývalého císaře Ferdinanda V. na Pražském hradě. Tato životní pohoda však netrvala dlouho. V letech 1854, 1855 a 1856 zemřely manželům Smetanovým dcerky Gabriela, Bedřiška a Kateřina, u jejich matky se navíc začala rozvíjet tuberkulóza. Přes Bedřichovy nesporné umělecké úspěchy (kromě řady nových kompozic to byl především jeho první samostatný koncert dne 26. 2. 1855 s premiérou **Triumfální symfonie**) přivedly tyto strašné rány osudu mladé manželství do krize. Smetana našel východisko v nabídce pražského pianisty A. Dreyschocka (ten 8. 8. 1856 pozval Smetanu na slavnostní oběd, pořádaný na počest Liszta, projíždějícího Prahou), aby místo něj přijal místo ředitele Filharmonické společnosti ve švédském **Göteborgu**. Smetana nabídku přijal, odcestoval z Prahy 11. října **1856** a do Göteborgu dorazil o pět dní později.

Pětiletý pobyt ve **Švédsku** (1856–1861) měl na Smetanu zásadní vliv: během něj vytvořil kromě menších skladeb tři důležité **symfonické básně**, ve kterých se vyrovnal s Lisztovým orchestrálním symfonismem, spojeným s mimohudebním programem, a osvojil si Lisztův moderní hudební jazyk, samozřejmě se zachováním své vlastní osobitosti. Tím Smetana vystoupil mezi soudobé evropské skladatelské špičky. Ve Švédsku Smetana rozvinul bohatou koncertní činnost. Jako klavírista vystupoval sólově (samostatně i s orchestrem) a v komorních seskupeních, působil jako sbormistr a dirigent. V Göteborgu zanedlouho po svém příjezdu s místními pěveckými silami nacvičil a 16. 3. 1857 veřejně provedl Mendelssohnovo oratorium *Elias*, a opakoval ho tamtéž 23. 1. 1860. Později zde z větších skladeb uvedl např. další Mendelssohnovo oratorium *Paul*, *Requiem* W. A. Mozarta, Schumannovo oratorium *Ráj a Peri*. Vedle toho Smetana ještě vyučoval hru na klavír, s pomocí švédské učitelky, která přebírala starost o základní pianistické návyky žáků. Zatímco v Praze byl Smetana opomíjeným a podceňovaným hudebníkem, jedním z mnoha dalších, bojujících o holou existenci, v Göteborgu dostal tvůrčí svobodu, spojenou se solidním hmotným zabezpečením a upřímným společenským uznáním. To vše muselo blahodárně působit na jeho profesní i lidské sebevědomí. Smetana si přitom uvědomoval, že Göteborg je provinční místo, které musí jednou opustit, chce-li v povědomí hudebního světa proniknout výš. Přesto však právě **švédská etapa** Smetanova života znamenala skladatelův zásadní **přerod** v suverénního hudebního umělce **evropského formátu**, protože mu dala příležitost nerušeného rozvoje, existenční jistotu a společenskou prestiž.

Po první sezóně v Göteborgu (1856–1857) a následném letním pobytu v Čechách, do kterých se vrátil již v květnu 1857, odjel Smetana do Švédska 3. 9. 1857 znovu, tentokrát se svou dcerkou Žofií, manželkou Kateřinou, a také se svou švagrovou, sestrou Kateřiny. Již na cestě do Švédska se rodina zastavila v Drážďanech. Smetana se tam od svých blízkých na několik dnů oddělil a odejel do Výmaru navštívit F. Liszta (4.–7. 9. 1857). Byl od něj skvěle přijat a zřejmě zde nabyl ohromnou chuť tvořit v Lisztově stylu. Příští rok Smetana a jeho choť Kateřina ve Švédsku zůstali a skladatel tam v létě 1858 dokončil symfonickou báseň **Richard III.**, v lednu 1859 pak další žánrově podobné dílo **Valdštýnův tábor**. Kateřině se však začínalo zdravotně dařit stále hůř a proto bylo rozhodnuto o definitivním návratu do Čech. 17. 3. 1859 se konal v Göteborgu koncert na rozloučenou a na 10. dubna 1859 byl stanoven odjezd přes Kodaň,

Štětín a Drážďany zpět do Prahy. Na této cestě však nemocná **Kateřina** 19. dubna **1859** v Drážďanech **zemřela**.

Po pohřbu Kateřiny v Praze Smetana opět navštívil Liszta (31. 5. 1859 v Lipsku, 5.–13. 6. 1859 ve Výmaru). V červenci téhož roku zajel Smetana s dcerkou Žofií na návštěvu ke svému bratrovi Karlovi, který byl lesmistrem v Chlomku u Obříství. Při tomto pobytu se seznámil s rodinou **Ferdinandiů**, ze které pocházela manželka jeho bratra Karla, a poznal svou budoucí druhou ženu – o 16 let mladší **Barboru Ferdinandiovou**, zvanou **Betty**. Poté následovala další sezóna působnosti v Göteborgu (1859–1860), během níž zaznamenával Smetana na svých koncertech jeden úspěch za druhým. Na repertoáru koncertu dne 31. 3. 1860 byla mj. hrána jeho Triumfální symfonie. Po návratu do Čech se Smetana 10. července **1860** v Obříství **oženil s Betty Ferdinandiovou** a v září s ní odjel na svůj poslední dlouhodobý pobyt do Švédska. Tam ho zastihl tzv. Říjnový diplom, ve kterém rakouský císař sliboval uvolnění dosavadního centralismu a větší ohledy na zákonodárné sněmy jednotlivých částí Rakouska. Ten dával naději na politické uvolnění v Čechách, které roku 1861 skutečně přišlo. To, spolu s rostoucím steskem po vlasti, vedlo Smetanu k rozhodnutí definitivně se vrátit do Čech. Mezitím byla dokončena symfonická báseň **Hakon Jarl** (24. 3. 1861), po které ještě následovaly Smetanovy koncerty v Göteborgu a Stockholmu.

Téměř pětileté působení Bedřicha Smetany ve Švédsku uzavřel koncert v Göteborgu dne 10. 5. 1861. 19. května **1861** se Smetana se ženou Betty vrátil do **Prahy** a 25. září se jim narodila dcera Zdeňka. Smetana po návratu do Čech věděl, že chce sloužit umělecky svému národu doma, zároveň ale musel řešit existenční otázku. Podmínky k náležitému uplatnění byly pro něj prozatím v Praze ještě podobně nepříznivé jako v roce 1856. Proto se vydal na velkou koncertní cestu do Holandska a Porýní (říjen – prosinec 1861), která byla ovšem odměněna velkou únavou a nevelkým výdělkem. V lednu 1862 uspořádal dva koncerty se svými skladbami v Praze (5. ledna s orchestrem – hrál se tam mj. **Richard III.** a **Valdštýnův tábor**, 18. ledna bez orchestru), oba koncerty opět s neradostným finančním výsledkem. 8. března **1862** proto odjel Smetana naposledy ve svém životě do **Göteborgu** a během následujících týdnů tam absolvoval tři hojně navštívené koncerty. Na prvním z nich, 26. 3. 1862, zahrál skladatel svou novou koncertní etudu **Na břehu mořském**, kterou zkomponoval již na podzim předchozího roku (září 1861), se záměrem prezentovat se s ní jako virtuoz na svém západoevropském klavírním turné.

Od konce jara 1862, po posledním návratu ze Švédska do Čech, se datuje velká účast Bedřicha Smetany na rozvoji národního kulturního procesu, kterým Češi po uvolnění domácích politických poměrů po Říjnovém diplomu začali budovat v rámci Rakouska své novodobé postavení – hospodářsky, kulturně a politicky. Tento společenský pohyb byl vyvrcholením českého **národního obrození**. V roce **1861** vznikl v Praze pěvecký mužský sbor **Hlahol**, 18. listopadu **1862** zahájilo svůj provoz české **Prozatímní divadlo**, téhož roku byl založen **Sokol** a 9. března 1863 vznikl spolek **Umělecká beseda**, sdružující sekci hudební, literární a výtvarnou. Jejimi vedoucími činiteli se stali **Smetana**, **Hálek** a **Mánes**. Od května 1864 přispíval Smetana desítkami odvážných a jasnořivých hudebních kritik do **Národních listů**, o několik měsíců dříve

si však také musel z ekonomických důvodů opět otevřít **hudební školu** (od 1. 10. 1863), tentokrát se sbormistrem Ferdinandem Hellerem, a docházel znovu vyučovat bývalého císaře Ferdinanda na Pražský Hrad.

S pomocí a na půdě **Umělecké besedy** založil Smetana v Praze tradici abonentních **filharmonických koncertů**, k nimž se spojily oba dva pražské divadelní orchestry: německý ze Stavovského a český z Prozatímního divadla. První koncert se uskutečnil na Žofíně 28. 12. 1864, druhý a třetí tamtéž 4. 3. a 16. 5. 1865. Na programu byla pestrá všehochoť včetně hudby autorů velkých jmen – Mozarta, Beethovena, Glinsky, Chopina, Mendelssohna, Berlioze a – Smetany. Ten také hrál jako sólista Mozartova klavírního koncertu na prvním, prosincovém koncertě. I když pražské obecenstvo ještě nebylo na podobný projekt připraveno a tyto tři koncerty skončily finančním schodkem, byl to důležitý počín pro budoucí hudební vzdělanost Pražanů a pro založení tradice uvádění náročnější hudby. Koncerty tohoto zaměření byly v Praze opět obnoveny v r. 1869.

V dubnu **1865** podal Smetana žádost o uvolněné místo ředitele **pražské konzervatoře** po J. B. Kittlovi, vlastní rozhodování odpovědných orgánů se pak konalo až v příštím roce, na jaře 1866. Z 11 kandidátů, mezi nimiž byl také František Zdeněk Skuherský (1830–1892), pozdější ředitel pražské varhanické školy, a Jan Nepomuk Škroup (1811–1892), regenschori pražské katedrály sv. Víta, byl nakonec vybrán do vypsane funkce Josef Krejčí, dosavadní ředitel pražské varhanické školy a prozatímní ředitel pražské konzervatoře. Rozhodnutí výběrové komise Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách nejvíce ovlivnil svým fundovaným a podrobným dobrozdáním z 18. 4. 1866 August Wilhelm **Ambros** (1816–1876), tehdejší nejlepší hudební historik a estetik v Čechách. Ambros Smetanu chválil, ale také kritizoval. Libil se mu jako umělec, skladatel a pianista, jako vadu ale Ambros viděl Smetanovy hudební básně **Valdštýnův tábor** a **Richard III.**, protože v nich Smetana napodobil programní princip Lisztova novoromantismu, o němž dr. Ambros v posudku doslova prohlásil: „*Tento způsob je zásadně pochybený a má mnohé nepřátele.*“ Ambros ale naopak příznivě komentoval Smetanovu operu **Braniboři v Čechách**, která měla čtvrt roku předtím svou pražskou premiéru, a konstatoval, že tím Smetana „*projevil vskutku krásný talent*“. V dalším souhrnném hodnocení Ambros také s uspokojením podotkl, že Smetana v Göteborgu „*nepopustil uzdu své zřejmé zálibě pro hudební směr Lisztův a Wagnerův, nýbrž že rozvážně přihlíží k místním a časovým poměrům.*“ Jenomže hned následující větou Ambros zřejmě definitivně zahradil Smetanovi v konkurzu další cestu: „*Přes to zdá se ředitelství, že jeho osobnost nemá jaksi onoho důrazu, jakého vyžaduje místo tak význačné, aby mohl ústav přiměřeně reprezentovat uvnitř i na venek.*“ Možná měl Ambros pravdu, Smetana byl zřejmě spíše citlivý umělec nežli řízný organizátor, ale vedení pražské konzervatoře by bez nejmenší pochyby zvládl bez problémů, protože byl profesně na nejvyšší úrovni a lidsky snášenlivý. Jenomže Ambrosovi by na takovém významném místě pražského veřejného života asi vadil hudebník, spatřující pokrok v novoromantické hudbě, kterou on sám považoval za „*způsob zásadně pochybený*“. 7. července 1865 Smetana oznámil, že přestává řídit pražský pěvecký sbor **Hlahol**. V srpnu téhož roku se pak zajel poklonit **Lisztovi** do **Budapešti**, kde se zúčastnil provedení **Lisztova** oratoria **Svatá Alžběta**.

Svou první operu, **Braniboři v Čechách** na libreto **K. Sabiny**, dokončil Smetana již v r. **1863**. Přihlásil ji do soutěže na národní českou operu, kterou vypsal hrabě Harrach. Opera měla premiéru v Prozatímním divadle až o 3 roky později, **5. 1. 1866**. Její provedení řídil autor, pro něhož to bylo zároveň první řízení operního představení v jeho kariéře. Teprve po jednoznačně kladném přijetí díla obecně se porota Harrachovy soutěže konečně rozhodla udělit Braniborům v Čechách první cenu. A již **30. 5. 1866** měla premiéru další opera B. Smetany na libreto **K. Sabiny**, komická a lidová **Prodaná nevěsta**. Její původní **dvě** dějství rozšířil skladatel později s dalšími výstupy a dodatečnou hudbou na **tři**, a v této dnes známé podobě měla **Prodaná nevěsta** svou premiéru **25. 9. 1870**. Po Prodané nevěstě skladatel vytvořil do nástupu své sluchové nemoci (1874) z oper ještě **Dalibora**, **Libuši** a **Dvě vdovy**.

Mezitím, v roce **1866**, byl Smetana povolán na základě úspěchu oper **Braniboři v Čechách** a **Prodaná nevěsta**, jejichž premiéry sám řídil, na místo kapelníka **Prozatímního divadla**. Jeho mírná, dobrosrdečná, ale pečlivá a pro hudbu zapálená povaha, a samozřejmě i jeho nezpochybnitelná odborná kompetence, mu zjednaly přízeň operního ansámblu. To se odrazilo pozitivně na kvalitě následujících produkcí uváděných pod jeho vedením. Smetana navíc sledoval i dramaturgicky a umělecky pouze ty nejvyšší cíle: prvním operním představením, které v Prozatímním divadle oddirigoval, se stal 29. 9. 1866 Čarostřelec C. M. von Webera, po němž přišla na řadu Mozartova Kouzelná flétna. V příštích letech Smetana v Prozatímním divadle nastudoval a uvedl opery německé (často Mozartovy, také Beethovenova Fidelia), italské (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi), francouzské (Auber, Boieldieu, Meyerbeer, Halévy, Gounod), ruské (Glinka), polské (Moniuszko), ale i české ((Bendl, Blodek, A. Dvořák, Fibich ad.)). Smetanova operní dramaturgie provozu Prozatímního divadla velmi přispěla k vyšší úrovni pražského hudebního života.

V **srpnu 1874** přišla osudná **sluchová choroba**, kvůli které Smetana přestal slyšet a musel se vzdát místa kapelníka Prozatímního divadla. Tato krutá životní rána ho však nezlomila a on po ztrátě sluchu pokračoval v komponování, počátkem prací na své dnes světově nejproslulejší hudbě – cyklu symfonických básní **Má vlast**. Již po dokončení **Libuše**, v r. 1872, byla v tisku uveřejněna zpráva, že Smetana má v plánu napsat orchestrální skladby **Vyšehrad** a **Vltava**. Smetana se tehdy k jejich kompozici nedostal a začal je tvořit až v září 1874. První symfonická báseň šestidílného cyklu **Má vlast**, **Vyšehrad**, byla dokončena **18. 11. 1874**, a o necelý měsíc později (**8. 12. 1874**) byla hotova partitura **Vltavy**.

V roce 1876 se Smetana z Prahy přestěhoval k rodině lesního kontrolora **Josefa Schwarze**, od počátku r. 1874 manžela Smetanovy dcery **Žofie** z prvního manželství, na myslivnu do **Jabkenic** u Mladé Boleslavi. Spolu s ním u Schwarzů bydlela také jeho manželka **Betty** a jejich dvě dcerky **Zdeňka** a **Božena**. V Jabkenicích vytvořil B. Smetana důležité součásti svého hudebního díla, jímž se dnes řadí k nejlepším světovým hudebním romantikům. Po r. 1874 se zvětšovalo citové odcizování skladatele s manželkou Betty, která pro manžela neměla velké pochopení. Ale přesto, a nehledě na permanentní finanční potíže, zažíval tehdy Smetana kromě

tvůrčí práce v **Jabkenicích**, občasných návštěv přátel nebo výletů se zeťem Schwarzem po okolí, a uklidňován procházkami po jabkenické přírodě, také slavné společenské chvíle v nedaleké Praze. Bylo to na pražském koncertě na **Žofíně**, konaném **4. 1. 1880** na jeho počest a s jeho klavírním vystoupením, **5. 5. 1882** v [Novém českém divadle](#) (to byla provizorní dřevěná divadelní budova, postavená na přechodnou dobu v blízkosti dnešního Národního muzea) při oslavách **stého** uvedení **Prodané nevěsty**, nebo opět na **Žofíně**, dne **5. 11. 1882**, během prvního kompletního provedení **Mé vlasti** (dirigoval **A. Čech**), při prvním otevření **Národního divadla** s uvedením **Libuše** (**11. 6. 1881**) a při definitivním otevření téže operní budovy, opravené po požáru z podzimu 1881, opět s **Libuší** (**18. 11. 1883**). Po rapidním zhoršování svého zdravotního stavu během první poloviny roku **1884** byl B Smetana 22. 4. 1884 převezen do Prahy, kde o několik dní později, **12. května 1884**, zemřel. Na Smetanovu památku v tento den každoročně začíná v Praze mezinárodní hudební festival **Pražské jaro**.

Bedřich Smetana je pro českou hudbu mimořádně důležitý jako český **národní** hudební skladatel, který etabloval žánr moderní české **opery** a přispěl svou tvorbou významně do oboru **symfonické, komorní, klavírní a sborové** hudby. Byl to zároveň důležitý **dirigent** a **organizátor**, především v roli kapelníka **Prozatímního divadla**. Při své bohaté činnosti divadelního dirigenta Smetana navázal na svou dřívější myšlenku pražských abonentních symfonických koncertů, které uskutečnil poprvé v součinnosti s Uměleckou besedou v sezóně 1864–1865. Později, v roce 1869, se sice zatím ještě nepodařilo spojit orchestry Stavovského a Prozatímního divadla jako před 5 lety (to se povedlo až o rok později), ale díky výpomocem se nakonec mohla hrát na prvním koncertě na Žofíně **Beethovenova Eroica**, spolu s dalším programem. Abonentní koncerty dirigoval Smetana až do svého ohluchnutí, od r. 1873 se střídal s kapelníkem Stavovského divadla L. Slánským. Ve zpěvoherní dramaturgii **Prozatímního divadla** Smetana v době svého působení (1866–1874) postupoval uvážlivě cestou kompromisu mezi líbivostí, nutnou pro komerční úspěch podniku, a uměleckou kvalitou.

Smetanův význam hájil v první pol. 20. století až nekriticky muzikolog a historik **Zdeněk Nejedlý**, který Smetanu stavěl proti A. Dvořákovi. Toto neblahé soupeření významu a odkazu dvou nejvýznamnějších skladatelů české národní hudby je dnes již dávnou minulostí a považujeme ho za nesmyslné. Smetanovo zakladatelské prvenství při rozvoji romantické české hudby a jeho snaha o její povznesení na evropskou úroveň jsou dnes uznávány domácími a rovněž zahraničními odborníky, stvrzovány vděčnými posluchači po celém světě, a zůstávají trvalou zásluhou tohoto skladatele, který všechny své životní síly obětoval myšlence národní kulturní suverenity a rovnoprávnosti české hudby s hudbou ostatních vyspělých národů a zemí.

Bedřich Smetana je vlastním **zakladatelem** české národní hudby v romantickém smyslu slova „národní“, tzn., že jeho hudba tvoří hudební **identifikaci** a **charakteristiku** českého národa při jeho spolužití a hospodářském, kulturním a politickém soutěžení s ostatními národy. Smetanova hudební tvorba se stala od druhé poloviny 19. století v Rakousku (od r. 1867 Rakousku-

Uhersku) součástí snah česky hovořícího a cítícího obyvatelstva Čech, Moravy a rakouského Slezska o své zrovnoprávnění s Rakušany a Maďary. Od roku 1918 byla spolu s hudbou mnoha dalších domácích skladatelů jedním z výrazných znaků kulturní vyspělosti nového evropského státu – Československa. Tuto kulturní a reprezentativní funkci převzal hudební odkaz B. Smetany také v samostatné České republice.

Z hudebně-teoretického a hudebně-estetického hlediska je Smetanova hudba **novoromantická**, ale extravagance či velikášství ve stylu některých hudebních děl Berlioze, Liszta a Wagnera jsou v ní vzácné, protože je zmírňována typicky českou spontánní hudebností, která byla přirozenou součástí Smetanovy osobnosti. Živelná muzikalita a láska k hudbě byla v hudební Evropě známou vlastností Čechů a i ve Smetanově době se projevovala hudební praxí obyčejných českých muzikantů, kterou Smetana, i když sám byl salonním a koncertním klavíristou, z každodenního života dobře znal a bystře odpozoval. Jinými slovy, Smetanův hudební novoromantismus „nelétá v oblacích“, nelibuje si v planém filozofování, ale „chodí po zemi“, čímž se Smetana typově blíží Antonínu Dvořákovi.

V **Mé vlasti** dospěl Smetana k ideálnímu skloubení **novoromantismu** s principy ustálených hudebních forem, nakročil tak stylově někam doprostřed mezi programní novoromantismus a klasicko-romantickou syntézu, a učinil tímto šťastným počinem ze svého souboru šesti orchestrálních symfonických básní výkladní skříň české hudby pro světové publikum a jednu z jejích nejcennějších součástí pro domácí posluchače. České zabarvení velké části Smetanovy tvorby ji činilo až do konce druhé světové války součástí národnostně pojímaného česko-německého soutěžení, ale kvality této hudby v jejích nejlepších projevech jsou již dávno objektivně uznávány i mezinárodní hudební kritikou a publicistikou.

Dílo (výběr):

Opery

Bedřich Smetana je tvůrcem velmi hodnotné operní řady, kterou do české hudby plánovitě uváděl jednotlivé operní typy, jako základ dalšího vývoje těchto operních žánrů v českém prostředí: **Braniboři v Čechách** – historická opera, **Prodaná nevěsta** – komická opera typu italské buffy, původně vlastně opereta, **Dalibor** – tragická opera, **Libuše** – slavnostní opera, **Dvě vdovy** – konverzační opera francouzského stříhu, **Hubička** – lyrická opera s komickými prvky, **Tajemství** – opět komická opera, ovšem značně prokomponovaná, **Čertova stěna** – komicko-romantická opera.

B. Smetana nebyl prvním romantickým skladatelem, píšícím českou operu s původním českým textem. Jeho nejvýznamnějším předchůdcem se stal v tomto ohledu **František Škroup** (zpěvohry resp. opery **Dráteník**, **Oldřich a Božena**, **Libušin sňatek**). Smetana však byl prvním z českých skladatelů, který českou operu zpívanou v českém jazyce dovedl po kvalitativní stránce až na soudobou evropskou úroveň. Wagneriánství, Smetanovi v jeho době i později

některými kritiky vyčítané zejména u **Dalibora**, nebylo zcela planou výtkou. V **Daliborovi** se projevuje hlavně jistou komplikovaností a zahuštěním hudebního přediva, použitím leitmotivů, a větším zohledněním textu vůči hudbě, což trochu zpomaluje dramatický děj i spád hudby. Byla to ale pouze přirozená snaha vnímavého skladatele, hudebního dramatika a **novoromantika** Smetany (i když se silným vztahem k melodické, symetricky vyvážené a výrazově uměřené, elegantní hudbě Mozarta, raných romantiků a zejména Chopina), vyrovnat se s obřím a revolučním, znepokojivě vyzývavým zjevem **Richarda Wagnera**, největšího německého operního tvůrce všech dob. Jeho hudbu musel vzít každý ze seriózně komponujících Wagnerových současníků a následovníků tak či onak na vědomí a ve svých kompozicích zohlednit, ať již jejím přijetím nebo naopak odmítáním jejích principů. Smetana v **Daliborovi** tyto principy přijal, jako inspiraci a výzvu, a vyrovnal se s nimi na vysoké úrovni. Že to učinil jako první z českých skladatelů, který se tak v opeře zároveň výrazně odklonil od tradičního **bel canta** v zájmu větší pravdivosti hudebního dramatu, muselo v konzervativně laděném českém prostředí vyvolat nejenom uznání, ale také narazit na zaražené reakce nebo na přímou kritiku. To je ale v umění častým údělem novátorů a Smetana se novátorství nebál. **Zikmund Winter**, známý spisovatel historických románů, zanechal cennou vzpomínku ze svých vysokoškolských studií. Vyše zmíněný pražský muzikolog dr. Ambros, sám skladatel, kterého jistě nebylo možno podezřívát z toho, že by byl bezvýhradným Smetanovým propagátorem, navíc příslušník německého jazykového tábora v Praze, prý svým studentům na přednášce z dějin hudby po premiéře **Dalibora** řekl (jednotlivé věty byly prý od sebe odděleny zamyšlenými pauzami či plánovaným výkladem látky): „*Včera propadla v českém divadle opera Dalibor.*“ / „*A přece je každá nota perlou.*“ / „*Ten Smetana je tu velrybou v rybníku.*“ [1]

Smetana od počátků své symfonické a operní tvorby tvořil osobitě a vytvářel si postupně svou typickou hudební mluvu, která v pozdější tvorbě často naznačuje jeho „češství“. To dnes bývá v hudbě **B. Smetany**, **A. Dvořáka**, **J. B. Foerster**, **B. Martinů** a našich dalších skladatelů spatřováno v jisté **vroucnosti**, **zpěvnosti**, **lyričnosti**, popř. v **jasné, nevyumělkované a prosté hudební myšlence** (jako nejznámější příklady záměrné lidovosti lze vybrat hudbu **Prodané nevěsty** s jejími názvuky českého folklóru a jadrným dramatickým spádem nebo hlavní motiv **Vltavy** ve stejnojmenné Smetanově symfonické básni, nápadně připomínající známou českou lidovou píseň *Kočka leze dírou*). Jindy ale Smetana naopak využívá rafinované umělecké prostředky hudebního vyjadřování, včetně odvážných inovací Berlioze, Liszta a Wagnera (takové postupy můžeme u Smetany slyšet např. na počátku symfonické básně **Šárka** nebo v jeho **symfonických básních** komponovaných ve **Švédsku**). Když Jaroslav Jiránek srovnával ve 20. století přístupy **Františka Škroupa** a **Bedřicha Smetany** v navazování na domácí hudební tradice a lidovou píseň při jejich pokusech o vytvoření umělecky náročné české opery, vyzdvihl právě Smetanovu schopnost přetavit domácí hudební podněty osobní stylizací v „objektivizovaný projev národní“ a zdůraznil nejen jeho hudební, ale také dramatické nadání. [2]

Jednotlivé opery:

- **Braniboři v Čechách** – libreto **Karel Sabina**, historický námět z dob německé okupace

Čech po smrti Přemysla Otakara II. Opera dokončena již v r. 1863, ale premiéra se uskutečnila teprve **5. 1. 1866** v **Prozatímním divadle** za řízení autora. Dílo mělo mezi českými vlastenci obrovský úspěch, jeho uvedení vyznačilo počátek novodobé české operní tvorby mezinárodní úrovně.

- **Prodaná nevěsta** – nejpopulárnější hudebně-dramatická kompozice B. Smetany. Typově opera **buffa**, tzn. **komická** opera. Libreto opět od **K. Sabiny**, premiéra **30. 5. 1866** v Prozatímním divadle pod Smetanovou taktovkou. Původně měla dvě jednání a mluvené dialogy, později Smetana přidal recitativy, další čísla a opera doznala rozšíření na tři dějství. Smetana chtěl Prodanou nevěstou dokázat, že se umí pohybovat také v lehčím hudebním žánru (původně vlastně zamýšlel složit operetu).
- **Dalibor** – německé libreto napsal **J. Wenzig** [vencik], pražský Němec, sympatizující s Čechy, český překlad pořídil **E. Špindler**. Hrdinská tragédie na historický námět. Premiéra se za Smetanova řízení uskutečnila v **Novoměstském divadle** (to byla dřevěná budova stojící v místech dnešní Státní opery Praha) dne **16. 5. 1868** a byla vyvrcholením velkého kulturního svátku Čechů, protože ve stejný den byly položeny **základní kameny Národního divadla**. Přes relativní úspěch prvního uvedení později dílo bojovalo s nepřízní kritiky a jí ovlivněného publika (výtky proti údajnému wagneriánství). Opera však patří ke skladatelovým nejlepším opusům, jak tehdy uznal i Smetanovi jinak málo nakloněný pražský hudební historik evropského věhlasu **Ambros** (viz pozn. 1).
- **Libuše** – slavnostní opera, dokončena již v r. **1872**. Původně zamýšlená jako korunovační, ale po zklamání nadějí Čechů na své politické uznání vídeňskou vládou ji Smetana určil k otevření **Národního divadla**. Dnes je opera uváděna při slavnostních příležitostech. Má opět německé libreto **J. Wenziga** a český překlad **E. Špindlera**. Premiéra byla **11. 6. 1881** při předběžném otevření Národního divadla (12. srpna téhož roku budova vyhořela), dirigentem této premiéry byl **Adolf Čech**.
- **Dvě vdovy** – libreto napsal podle francouzské divadelní hry *Les deux veuves* J. P. F. Mallefilla **E. Züngel**. Úspěšná premiéra zazněla **27. 3. 1874** v **Prozatímním divadle**. Jejím dirigentem byl Smetana, který později nahradil původní prózu recitativy a přidal postavy Toníka a Lidky. Opera vyniká skvělými ansámby sólistů, hezkými sbory a celkově duchaplným hudebním řešením.
- **Hubička** – libreto napsala **Eliška Krásnohorská**, námětem je prstonárodní příběh z Podkrkonoší. Premiéru řídil **7. 11. 1876** v **Prozatímním divadle A. Čech**. Byla to první opera složená Smetanou v hluchotě a přesto byla přijata s nadšením. Dodnes je jednou z nejúspěšnějších Smetanových oper. Zvláště jímavě v ní vyznívá lidová ukolébavka **Hajej, můj andílku** a umělá píseň **Letěla bělouňka holubička**.
- **Tajemství** – libreto dodala opět **Eliška Krásnohorská**, premiéra proběhla v **Novém českém divadle** (dir. **A. Čech**) dne **18. 9. 1878**. Děj opery se odehrává v 18. století v kraji pod Bezdězem.
- **Čertova stěna** – libreto **Eliška Krásnohorská**, premiéra **8. 10. 1882** (**Nové české divadlo**), dir. **A. Čech**. Premiéra nebyla příliš úspěšná z důvodů slabého jevištního vybavení a nastudování, hudba byla přijata poměrně kladně.

- **Viola** – operní torzo (přes 300 taktů, započatých již v letech 1874–75, doplňovaných v r. 1883 během vrcholící mozkové nemoci skladatele), libreto napsala **Eliška Krásnohorská** podle W. Shakespeara (Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete) již v r. 1871.

Orchestrální skladby

Přede hry:

- **Slavnostní ouvertura D dur** (1848–1849)
- **Slavnostní ouvertura C dur** (1868)

Symfonie:

- **Triumfální symfonie E dur** (1853–54) – byla Smetanou dedikována císařskému dvoru. Skladba má nešťastný osud; obsahuje totiž citace někdejší **rakouské** státní hymny, jejíž melodii složil původně **J. Haydn** (1797). Tento nápěv později převzala **německá** hymna, proto byla **symfonie E dur** nežádoucí jak pro české národní obrození, tak pro pozdější Československo.

Symfonické básně: 9 jednovětých programních orchestrálních skladeb s vnitřním strukturálním členěním

a) komponované ve **Švédsku** v letech 1856–1861 a inspirované **Lisztem**. Jsou poměrně málo hrané a známé, zastíněny **Mou vlastí**, ale neprávem.

- **Richard III.** (1857–1858) – podle stejnojmenné **Shakespeareovy** tragédie. Je to teprve třetí Smetanova orchestrální skladba, ale hudebně a dramaturgicky skvělá. Zpočátku líčí psychologicky složitou Richardovu osobnost, ve střední části vzestup jeho moci a v závěru konečnou bitvu a Richardův konec.
- **Valdštýnův tábor** (1858–1859) – zobrazuje hudebně první část dramatické trilogie **F. Schillera** o závěrečné fázi života slavného vojevůdce třicetileté války Albrechta z Valdštejna. Skladba je pohybově kontrastní a zvukově barevná, dělí se vnitřně do čtyř částí s faktickým formálním půdorysem malé symfonie. Nemá vypjatý dramatický děj, maluje hudbou zvukomalebné obrazy vojenského ležení a pestrého života v něm. Jen ve druhé části se skladatel prostřednictvím recitativního motivu v trombonech přidržuje pevněji Schillerovy předlohy (jde o kázání kapucínského mnicha proti bezbožnému životu vojáků a jejich pustošení země). Smetana chtěl složit ještě pokračování **Valdštýnova tábora** s názvem „Valdštýnova smrt“ (u Schillera je to třetí část divadelní trilogie), k tomu už ale nedošlo.
- **Hakon Jarl** (1860–1861) – inspirací ke kompozici byla hrdinská osobnost pohanského válečníka Hakona Jarla, vládce nad Norskem, bojujícího s křesťanským králem Olafem. Hakon Jarl, který vystupuje ve stejnojmenném dramatu romantického dánského

národního básníka **A. G. Öhlenschlägera** [öelenšlégr], hyne v jeho závěru násilnou smrtí. Smetana Öhlenschlägerovu hru několikrát s největším zaujetím na jevišti sledoval a rozhodl se její děj přenést do hudby jako „*skromný dárek obecenstvu norských zemí*“.

[3] Hudba **Hakona Jarla** je pro posluchače méně přehledná než u dvou předchozích Smetanových symfonických básní a je poněkud problematické v ní sledovat konkrétní obsah její literární předlohy. Dělí se na tři části. Skladba je ale opět velmi zajímavá. Ze všech tří Smetanových symfonických básní komponovaných v Göteborgu asi nejvíce odpovídá **Lisztově** pojetí tohoto hudebního útvaru, protože je výrazově nejuvolněnější.

b) komponované v **Čechách**. Je to cyklus 6 symfonických básní nazvaný **Má vlast**. Tvorba ideové koncepce a příprava hudebního materiálu cyklu probíhaly od r. 1872, vlastní kompozice započala až po Smetanově ohluchnutí na podzim 1874. Hudební **strukturu** jednotlivých symf. básní **Mé vlasti** Smetana provázal s **klasickými** hudebními formami, aniž by tím v kompozicích narušil svobodu vývoje programních hudebních myšlenek a obrazů. Spojil tak částečně **programní** hudbu se zákonitostmi hudby **absolutní**, což se ukázalo být šťastným tahem. Smetana tím obešel nebezpečí hudební bezobsažnosti, které čistě instrumentální programní hudbě vždy hrozí, a kterému se v některých svých symfonických básních nevyhнул ani F. Liszt. Sám Smetana podle V. V. Zeleného řekl, že **forma** symfonických básní v **Mé vlasti** je **zvláštní**, jeho vlastní, a že tyto skladby jsou symfonické básně jenom podle jména, na rozdíl od těch **švédských**, které skládal po příkladu **Liszta**. K symfonickým básním **Mé vlasti** existuje několik verzí jejich mimohudebních programů, jako nejvýstižnější se však jeví Smetanův „*Krátký nástin obsahu symfonických básní*“ z května 1879, který bude dále uveden u každé skladby cyklu. [4]

- **Vyšehrad (září–listopad 1874)**. Začíná slavnými akordy doprovázenými akordickými rozklady v podání dvou harf. Úvodní akordy se staly 28. 10. 1933 znělkou rozhlasové stanice Praha. Vyšehrad je komponován s využitím prvků sonátové formy.

Program: „*I. Vyšehrad. Harfy věštců začnou; zpěv věštcův o dějích na Vyšehradě, o slávě, lesku, turnajích, bojích, až konečně úpadku a zříceninách. Skladba končí v elegickém tónu.*“



Bedřich Smetana (1824–1884) – [Má vlast – Vyšehrad](#) [celé, 14:45]

- **Vltava (listopad–prosinec 1874)**. Světově nejznámější Smetanova kompozice je vystavěna na půdorysu ronda, s odchylkami od jeho klasického tvaru. Partitura Vltavy [online](#) (Indiana University Bloomington, USA).

Program: „*II. Vltava. Skladba líčí běh Vltavy, začínaje od prvních obou praménků, chladná*“

a teplá Vltava, spojení obou potůčků do jednoho proudu, pak tok Vltavy v hájích a po lučinách, kde zrovna se slaví veselé hody; při noční záři luny rej rusalek; na blízkých skalách vypínají se pyšně hrady, zámky a zříceniny; Vltava víří v proudech Svatojánských; teče v širokém toku dále ku Praze, Vyšehrad se objeví, konečně mizí v dálce v majestátním toku svém v Labi."



Bedřich Smetana (1824–1884) – [Má vlast – Vltava](#) [celé, 12:00]

- **Šárka (dokončena v únoru 1875)**. V této skladbě se Smetana věnuje hlavně líčení lidských vášní, citového života člověka.

Program: III. Šárka. „V této skladbě se nemíní krajina, nýbrž děj, bajka o dívce Šárce. Skladba počne líčením rozzuřené dívky, jež pomstu přísahá za nevěrnost milence svého celému mužskému pokolení. Zdáli je slyšet příchod Ctirada s jeho zbrojnoši, který táhne na pokoření a potrestání dívek. Už zdáli zaslechnou nářek (ač Istivý) přivázané dívky u stromu – při pohledu na ni obdivuje Ctirad krásu její – zahoří milostnými city pro ni, osvobodí ji, ona připraveným nápojem obveselí a opojí jak Ctirada tak zbrojnoše až k spánku. – Na dané znamení lesním rohem, které v dálce ukryté dívky zodpoví, vyhrnou se tyto ku krvavému činu: – hrůza všeobecného vraždění, vzteklost nasycené pomsty Šárky – toť konec skladby.“



Bedřich Smetana (1824–1884) – [Má vlast – Šárka](#) [celé, 9:20]

- **Z českých luhů a hájů** (komponováno již v Jabkenicích, **hotovo v říjnu 1875**). Oslava české krajiny a lidí v ní. V symfonické básni zaznívá fuga, zobrazující švitoření ptactva v hustém lese za pravého poledne, krásná lyrická melodie, symbolizující českou krajinu, a polkový rytmus, připomínající radovánky vesničanů.

Program: IV. Z českých luhů a hájů. [5] „Toť všeobecné kreslení citů při pohledu na českou zem. Ze všech stran tu zazní zpěv plný vroucnosti, jak veselý, tak melancholický, z hájů a luhů. Lesní kraje – v sólech cornistů – a veselé úrodné nížiny labské a jiné a jiné, vše se tu opěvuje. Každý může ze skladby té si vykreslit, co mu libo – básník má volnou cestu před sebou, arciť musí skladbu v jednotlivostech sledovat.“



Bedřich Smetana (1824–1884) – [Má vlast – Z českých luhů a hájů](#) [celé, 12:40]

- **Tábor (1878)** se věnuje oslavě **husitství**, jeho zásadovosti, neústupnosti a rozhodnosti. Struktura skladby odkazuje na příbuznost se sonátovou formou. Stavební dominantou

kompozice je husitský chorál **Ktož jsú boží bojovníci**, který ji svým tvrdošijným rytmem prostupuje a s nímž Smetana rozmanitě skladebně pracuje. **Tábor** tvoří ideovou jednotu s následujícím **Blaníkem** a teprve **Blaník** přidává svým závěrečným vítězným pochodem optimistické vyznění tomu, co **Tábor** myšlenkově a hudebně uvedl a vykreslil.

Program: V. *Tábor. „Motto: Kdož jste boží bojovníci! Z této velebné písně pozůstává celá stavba skladby. V sídle hlavním – v Táboře – zazněl tento zpěv zajisté nejmohutněji a nejčastěji. Skladba líčí též pevnou vůli, vítězné boje a vytrvalost, a tvrdošijnou neústupnost, kterou skladba též také končí. Do detailu se nedá rozdrobit, nýbrž zahrne všeobecnou slávu a chválu husitských bojů a nezlomnost povahy husitů.“*



Bedřich Smetana (1824–1884) – [Má vlast – Tábor](#) [celé, 13:20]

- **Blaník** (**dokončen v březnu 1879**). Smetana zde opět pracuje s husitským chorálem **Ktož jsú boží bojovníci**, ale již jen náznakem. Závěrečný pochod **Blaníku**, tvořící finále kompozice, používá v hlavě (začátku) svého tématu závěrečnou melodii chorálu **Ktož jsú boží bojovníci**, podloženou slovy „*že konečně s ním vždycky zvítězíte*“. Smetana tak spojuje pověst o blanických rytířích, kteří mají vyjít z Blaníku, až bude českému národu nejhůře, s husity jako s příkladem statečnosti, již je třeba při boji za vlastní svobodu projevit. Mimo to jsou ve skladbě přítomny také lyrické zvukomalebné pasáže pastorálního charakteru. Na konci skladby zaznívá společně chorál **Ktož jsú boží bojovníci** (trubky, trombóny, tuba) s motivem **Vyšehradu** (zbytek orchestru), o něco později jsou to zase žestě, které motiv **Vyšehradu** připomenou. Tímto tematickým propojením **Vyšehradu** a **Blaníku** Smetana svůj cyklus symfonických básní **Má vlast** dokonale stmelil a uzavřel.

Program: VI. *Blaník. „Jest pokračování předešlé skladby Tábor. Po přemožení reků husitských skryli se tito v Blaníku a čekají v těžkém spánku na okamžik, kdy vlasti mají přijít na pomoc. Tedy ty samé motivy, jako v Táboru, slouží v Blaníku za podklad stavby: Kdo jste boží bojovníci. Na podkladě této melodie (tohoto husitského principu) se vyvine vzkříšení národa českého, budoucí štěstí a sláva!, kterýmžto vítězným hymnem v podobě pochodu skončí skladba a tak celá řada symf. básní Vlast'. Co malé intermezzo zazní v této skladbě též kratinká idyla, kresba polohy Blaníku, malý pastucha si huláká a hraje (Schalmey) a ozvěna mu odpovídá.“*



Bedřich Smetana (1824–1884) – [Má vlast – Blaník](#) [celé, 13:55]

Komorní hudba

- **Z domoviny** (2 dua pro housle a klavír)

- **Trio g moll** (napsáno pod dojmem smrti dcerky Bedřišky)
- **Smyčcový kvartet č. 1 e moll „Z mého života“** (1876, programní, autobiografický)
- **Smyčcový kvartet č. 2 d moll** (1882–83, psán ve stavu krajního vyčerpání vlivem postupující nemoci)

Skladby pro klavír

- **polky** (Bettina, Lousina, Jiřinková, Ze studentského života, Vzpomínka na Plzeň, několik polkových cyklů)
- **Mackbeth a čarodějnice** (velmi odvážná klavírní skica podle Shakespeara)
- **Na břehu mořském** (virtuozní koncertní etuda)
- klavírní cykly **Bagatelles et Impromptus** [bagatel e empromptü], **Lístky do památníku** (celkem 3 sbírky), **Six morceaux caractéristiques** [sis morsó karakterisik] (Šest charakteristických kusů), **Črty**, **Fantazie na české národní písně**, **Sny** (Rêves) [rév], **České tance** (v nich 4 polky a 10 lidových tanců, všechny technicky obtížné, jako většina Smetanovy klavírní tvorby)

Písně a sbory

- **Večerní písně** – písňový cyklus
- trojhlasé ženské sbory (**Má hvězda**, **Přiletěly vlaštovičky**, **Západ slunce**)
- mužské sbory (**Píseň na moři**, **Tři jezdcí**, **Odrodilec**, **Věno**, **Modlitba**, **Rolnická** ad.)
- kantáta **Česká píseň** pro smíšený sbor s klavírem (1868), také s orch. (1878)

[1] „*Gestern ist im böhmischen Theater die Oper Dalibor durchgefallen!*“ „*Und doch ist jede Note eine Perle.*“ „*Ist dieser Smetana hier ein Wallfisch in einem Teich!*“ (PRAŽÁK, 1948, sv. 2, s. 53–54).

[2] JIRÁNEK, 1984, s. 36.

[3] ZICH, 1949, s. 77.

[4] Smetanův program **Mé vlasti** je v kurzu citován podle SMOLKA, 1984, s. 137–146. Smolka otiskl opravený a zmodernizovaný text, nikoli přesný přepis Smetanova rukopisu, patrně kvůli velkému množství archaismů a gramatických chyb, které Smetanův program obsahuje. Při českém popisu Vyšehradu si Smetana dokonce vypomohl německými slovy, byť uvedenými v závorkách: „[...] zpěv věštcův (*Bardengesang*) o dějích [...]“; „*Skladba končí v elegickém tónu (Nachgesang der Barden).*“. Faksimile toho programu psaného Smetanovou rukou bylo otištěno např. v BARTOŠ, 1954, s. 216–218.

[5] Smetana píše ve svém programu: „Z českých hájů a luhů.“



[Kontrolní test](#) k 5. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- *Briefe Richard Wagners an Otto Wesendonck: 1852-1870*. Dritte Auflage. Berlin: Alexander Duncker, 1905. Dostupné také online z: archive.org
- *Correspondence of Wagner and Liszt: Volume 1* [online]. Dostupné z: gutenberg.org
- *Correspondence of Wagner and Liszt: Volume 2* [online]. Dostupné z: gutenberg.org
- ELLIS, William Ashton (ed.). *Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*. New York: Charles Scribner's sons, 1905. Dostupné také online z: archive.org
- GLASENAPP, Carl Friedrich. *Life of Richard Wagner*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1900–1908. 6 sv. Dostupné také online z: archive.org ([1. sv.](#), [2. sv.](#), [3. sv.](#), [4. sv.](#), [5. sv.](#), [6. sv.](#)).
- GLASENAPP, Carl Friedrich. *Das Leben Richard Wagners*. 4., neu bearbeitete Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. 6 sv. Dostupné také online z: zeno.org
- GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner: Sein Leben: Sein Werk: Sein Jahrhundert*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984.
- HOSTINSKÝ, Otokar. *Richard Wagner: Nástin životopisný*. Praha: Tiskem J. S. Skrejšovského. – Nákladem majit. "Hud. listů.", 1871. Dostupné také online z: kramerius.nkp.cz
- KAPP, Julius. *Richard Wagner und Franz Liszt: Eine Freundschaft*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 1908. Dostupné také online z: archive.org
- KAPP, Julius. *Richard Wagner: Eine Biographie*. Erste bis vierte Auflage. Berlin: Schuster & Loeffler, 1910. Dostupné také online z: archive.org
- KAPP, Julius. *Der junge Wagner: Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe: 1832-1849*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 1910. Dostupné také online z: archive.org
- KAPP, Julius a Emerich KASTNER. *Richard Wagners gesammelte Briefe: Erster Band: Lehr- und Wanderjahre 1830-1843*. Leipzig: Hesse & Becker, 1914. Dostupné také online z: archive.org
- KAPP, Julius a Emerich KASTNER. *Richard Wagners gesammelte Briefe: Zweiter Band: 1843-1850*. Leipzig: Hesse & Becker, 1914. Dostupné také online z: archive.org
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Richard Wagner: Zrození romantika*. Praha: Státní hudební

vydavatelství, 1961.

- REITTEREROVÁ, Vlasta. *Richard Wagner na pražském jevišti* [online]. Dostupné z: www.richardwagner.cz/files/pdf/Richard_Wagner_na_prazskem_jevisti.pdf
 - *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck: Tagebuchblätter und Briefe: 1853-1871*. Neunte Auflage. Berlin: Alexander Duncker, 1904. Dostupné také online z: archive.org
 - ROLLAND, Romain. Wagner: Na okraj Siegfrieda. Wagner: Tristan. In: *Hudebníci nedávné doby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 64–80 (Wagner: Na okraj Siegfrieda), s. 81–85 (Wagner: Tristan).
 - **The Wagner Library** – Wagnerovy spisy a statě, korespondence, noty, články o Wagnerovi, angl. [online]. Dostupné z: users.belgacom.net/wagnerlibrary/
 - WAGNER, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand, 1850. Dostupné také online z: deutschestextarchiv.de
 - WAGNER, Richard. *Oper und Drama*. Leipzig: Weber, 1852. Dostupné také online z: gutenberg.spiegel.de
 - WAGNER, Richard. *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber, 1869. Dostupné také online z: de.wikisource.org
 - WAGNER, Richard. *Mein Leben: Erster Band / Zweiter Band*. München: F. Bruckmann, 1911. 2 sv. Dostupné také online z: archive.org ([1. sv.](#), [2. sv.](#)).
 - WAGNER, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volks-Ausgabe. Sechste Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann), [1911]. 12 sv. Dostupné také online z: archive.org (svazek [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#)).
 - WAGNER, Richard. *Putování k Beethovenovi*. Praha: Václav Čechák, 1939.
 - WAGNER, Richard. *O hudbě a o umění*. Praha: SNKLHU, 1959. Obsahuje také esej Umění a revoluce (s. 235–262).
 - WAGNER, Richard. *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. [Gütersloh]: Bertelsmann Lesering, [1961]. Kleine Lesering-Bibliothek, Band 58. Dostupné také online z: archive.org
 - WAGNER, Richard. *Opera a drama*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2002.
 - WAGNER, Richard. *Můj život*. Praha: Národní divadlo, 2007.
 - WAGNER, Richard. *My Life: Volume 1 / Volume 2* [online]. Dostupné z: gutenberg.org ([Volume 1](#) / [Volume 2](#)).
 - WAGNER, Richard. Operní libreta R. Wagnera na webu **Společnosti R. Wagnera Praha**, německý a český text [online]. Dostupné z: www.richardwagner.cz/libreta
-
- BALTHASAR, Vladimír. *Bedřich Smetana: Část I.: Studie osobnosti a díla Mistra s hlediska psychologického a psychopathologického: Část: II.: Dopisy B. Smetany na J. Srba-Debrnova: Vydání souborné*. Praha: M. Urbánek, 1924.
 - BARTOŠ, František (ed.). *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: SNKLHU, 1954.
 - BARTOŠ, Josef (ed.). *Z deníků Bedřicha Smetany*. Praha: Vilém Pospíšil [soukromý tisk], 1938. Zabírá období let 1866–1874.
 - BĚLOHLÁVEK, Miloslav. *Bedřich Smetana: Plzeň 1840–1843*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1974.

- ČAPKOVÁ, Běla. *Z jabkenické myslivny*. Praha: Supraphon, 1982.
- ČERNÝ, František a Eva KOLÁROVÁ. *Sto let Národního divadla*. Praha: Albatros, 1983.
- DOLANSKÝ, Ladislav. *Hudební paměti*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.
- HELFERT, Vladimír. *O Smetanovi: Soubor statí a článků*. Praha: Hudební matice, 1950.
- HELFERT, Vladimír. *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany*. Praha: SNKLHU, 1953.
- HELFERT, Vladimír. *Smetanovské kapitoly*. Praha: SNKLHU, 1954.
- HELFERT, Vladimír. Česká moderní hudba. In: *Vybrané studie I.: O hudební tvořivosti*. Praha: Supraphon, 1970, s. 163–312.
- HOFFMEISTER, Karel. *Bedřich Smetana*. Praha: S.V.U. Mánes, 1915. Dostupné také online z: archive.org
- HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984.
- HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu: (1860–1900)*. Praha: TOGGA, 2012.
- HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu: (1900–1939)*. Praha: TOGGA, 2013.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu: Vzpomínky a úvahy*. Praha: Jan Laichter, 1941. Dostupné také online z: archive.org (vydání z r. 1901): a) [kopie 1](#) b) [kopie 2](#)
- JANEČEK, Karel. *Smetanova komorní hudba: Kompoziční výklad*. Praha: Editio Supraphon, 1978. Ediční řada Dílo a život Bedřicha Smetany, svazek 1.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Smetanova operní tvorba: I: Od Braniborů v Čechách k Libuši*. Praha: Editio Supraphon, 1984. Ediční řada Dílo a život Bedřicha Smetany, svazek 3.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Smetanova operní tvorba: II: Od Dvou vdov k Viole*. Praha: Editio Supraphon, 1989. Ediční řada Dílo a život Bedřicha Smetany, svazek 4.
- JIRÁNEK, Josef. *O Smetanových klavírních skladbách a jeho klavírní hře*. Praha: Nákladem Společnosti Bedřicha Smetany, 1932.
- JIRÁNEK, Josef. *Smetanův žák vzpomíná*. Praha: F. Topič, 1941.
- JIRÁNEK, Josef. *Vzpomínky a korespondence s B. Smetanou: Umělecký a lidský portrét ve vzpomínkách, korespondenci a současné kritice*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. Kniha zužitkovává mj. informace z publikací JIRÁNEK, 1932 a 1941.
- KONEČNÁ, Hana a kol. *Čtení o národním divadle: Útržky dějin a osudů*. Praha: Odeon, 1983.
- LÖWENBACH, Jan (ed.). *Bedřich Smetana a dr. Lud. Procházka: Vzájemná korespondence*. Praha: Umělecká beseda, 1914. Dostupné také online z: archive.org
- LUDVOVÁ, Jitka a kolektiv. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Academia, 2006, s. 488–502. Projekt Česká divadelní encyklopedie.
- MAHLER, Zdeněk. *Nekamenujte proroky: Kapitoly ze života Bedřicha Smetany*. Praha: Albatros, 1989.
- MALÝ, Miloslav. *Jabkenická léta Bedřicha Smetany: Příroda a život umělce*. Praha: Panton, 1968.
- MOJŽÍŠOVÁ Olga a Milan POSPÍŠIL. *Bedřich Smetana: a jeho korespondence: and his correspondence*. Praha: Národní divadlo, 2011.

- *Národní divadlo a jeho předchůdci: Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního.* Praha: Academia, 1988.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana.* 2. vyd. Praha: Orbis, 1950–1954. 7 sv. Podrobný životopis Bedřicha Smetany, který zůstal nedokončen; zabírá dobu Smetanova dětství a mládí, končí maturitou v Plzni a odchodem devatenáctiletého B. Smetany do Prahy.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Smetaniana: I.* Praha: Melantrich, 1922. Soubor časopiseckých článků, kritik a referátů Z. Nejedlého.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana.* Praha: Orbis, 1924. Krátká esejistická studie.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zpěvohry Smetanovy.* 2. vyd. Praha: Melantrich, 1949.
- PLAVEC, Josef. *Smetanova tvorba sborová.* Praha: SNKLHU, 1954.
- PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry.* Praha: Za svobodu, 1948. 4 sv.
- OČADLÍK, Mirko (ed.). *Rok Bedřicha Smetany v datech, obrazech, zápisech a poznámkách.* Praha: Melantrich, 1950.
- OČADLÍK, Mirko (ed.). *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana: Vzájemná korespondence.* Praha: Topičova edice, 1940.
- OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. *Bedřich Smetana a jeho doba: Vybrané studie.* Praha: NLN, 1997.
- PROCHÁZKA, Ludevít. *Slavná doba české hudby: Výbor z kritik a článků.* Praha: SNKLHU, 1958.
- RACEK, Jan. *Motiv Vltavy: Genese hlavního motivu Smetanovy symfonické básně.* Olomouc: Velehrad, 1944.
- SÉQUARDOVÁ, Hana. *Konstanty a proměny ve Smetanově tvorbě: příspěvek ke studiu hudebně myšlenkových souvislostí.* Praha: Panton, 1978.
- SÉQUARDOVÁ, Hana. *Bedřich Smetana.* Praha: Editio Supraphon, 1988.
- SMOLKA, Jaroslav. *Smetanova vokální tvorba: Písně, sbory, kantáta.* Praha: Editio Supraphon, 1980. Ediční řada Dílo a život Bedřicha Smetany, svazek 2.
- SMOLKA, Jaroslav. *Smetanova symfonická tvorba.* Praha: Editio Supraphon, 1984. Ediční řada Dílo a život Bedřicha Smetany, svazek 5.
- SMOLKA, Jaroslav. *Osudové lásky Bedřicha Smetany.* Praha: Media Bohemica, 1998.
- STECKER, Karel. *K otázce smetanismu a wagnerianismu: Odpověď na článek dra VI. Helferta v hudebním listě „Smetana“ (ročník I., číslo 11.–13.): Zvláštní otisk z „Hudební revue“, roč. 4. čís. 5.* Praha: vlastním nákladem, v komisi Fr. A. Urbánek, 1911.
- SRB-DEBRNOV, Josef (ed.). *Z denníků Bedřicha Smetany.* Praha: M. Urbánek, 1902.
- ŠOUREK, Otakar. *Komorní skladby Bedřicha Smetany: Rozbory.* Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.
- ŠTĚPÁN, Václav a Markéta TRÁVNÍČKOVÁ. *Prozatímní divadlo: 1862–1883.* Praha: Academia, Národní divadlo, 2006. 2 sv.
- TEIGE, Karel (ed.). *Příspěvky k životopisu a umělecké činnosti Mistra Bedřicha Smetany: I: Skladby Smetanovy: Kommentovaný katalog všech skladeb Mistrových v chronologickém postupu: se životopisnou črtou a podobiznou Smetanovou z mládí.* Praha, Fr. A. Urbánek, 1893. Dostupné také online z: kramerius.nkp.cz
- ŠUBERT, František Adolf. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900: S některými*

paměťmi, vzpomínkami a doklady. Praha: Česká grafická akciová společnost UNIE, 1908. Dostupné také online z: kramerius.mlp.cz/kramerius/

- TEIGE, Karel (ed.). *Příspěvky k životopisu a umělecké činnosti Mistra Bedřicha Smetany: II: Dopisy Smetanovy: Kommentovaný výbor šedesáti čtyř Mistrových dopisů*. Praha, Fr. A. Urbánek, 1896. Dostupné také online z: a) kramerius.nkp.cz b) archive.org
 - TEICHMANN, Josef. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Orbis, 1944.
 - VLČEK, Emanuel. *Bedřich Smetana: fyzická osobnost a hluchota*. Praha: Vesmír, 2001.
 - ZICH, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy: Hudebně estetický rozbor: S notovými příklady a nárysy hudebních forem*. 2. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.
 - ŽLÁBEK, František. *Krátké uvedení do zpěvoher Smetanových: Obsahy s notovými příklady*. Brno: Hudební Budeč Filharmonické Besedy, 1924.
-
- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
 - **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.

Úvod 1 2 3 4 **5** 6 7 8 9 10 11 12 13

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 5 **6** 7 8 9 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 6

Klasicko-romantická syntéza (Brahms, Franck)



Cíl: pochopení podstaty tzv. **klasicko-romantické syntézy** a seznámení se s jejími předními představiteli **Johannem Brahmem** a **Césarem Franckem**.



Anotace: **Klasicko-romantická syntéza** je pomocný název post-novoromantického období evropského hudebního romantismu, během něhož bylo ve druhé polovině 19. století dovoleno instrumentální hudbě opět využívat naplno její základní schopnost předávat své obsahy posluchačům pouze zvukem, bez slovního nebo obrazového komentáře, doprovodu, námětu. Prostředkem k dosažení tohoto cíle byl především návrat k osvědčeným hudebním formám (**forma písňová, sonátová, rondo, variace** ad.), které po celá předchozí staletí koordinovaly spojování a řazení hudebních myšlenek v hudebních kompozicích. Byla to spontánní odpověď hudebních tvůrců na strukturálně a významově často nejasnou **programní** hudbu novoromantiků. Požadavek **klasicko-romantické syntézy** zněl: zachovat dosažený romantický výraz, ale rehabilitovat hudbu bez programu, tzn. vrátit se k **absolutní** hudbě. Šestá kapitola kurzu dějin romantické hudby se věnuje podrobněji vysvětlení obsahu pojmů **klasicko-romantická syntéza, programní** a **absolutní** hudba, a skladatelům **J. Brahmovi** a **C. Franckovi**.



Klíčová slova: **klasicko-romantická syntéza, novoromantismus, programní** a **absolutní** hudba, **hudební forma, Johannes Brahms, César Franck**



Přibližný **čas** potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **100 minut**

Novoromantismus od prvopočátku budil pochybnosti, zda neupírá hudbě její původní smysl, když ji ponižil na pouhou „poštovní doručovatelku“ mimohudebního poselství (Berliozova **Fantastická symfonie**). Za účelem vyjádření mimohudebních obsahů byly novoromantiky rozvolněny dosud poměrně pevné hudební formy do té míry, že posluchači někdy přestávali programní hudbě bez předchozího výkladu rozumět a ta pro ně potom ztrácela na zajímavosti. To je případ řady Berliozových orchestrálních skladeb nebo jejich částí, některých Lisztových symfonických básní, klavírních a varhanních skladeb, a také do jisté míry některých Wagnerových oper, které místy působí rozvlekle a zdlouhavě, neboť skladatel v tu chvíli patrně příliš protěžuje slovo (ve formě dramatického textu) na úkor hudby. Proto došlo k nevyhnutelné reakci, již byl návrat k tradičním hudebním formám, byť s modifikacemi a inovacemi (změnami a novými postupy). Tradiční formy byly v **klasicko-romantické syntéze** propojeny s hudebními výdobytky pokročilého romantismu, především v **harmonii, rytmu a instrumentaci**. V tom tkví podstata hudební **klasicko-romantické syntézy** romantického období – vzít si to nejlepší z minulosti a současnosti a naopak ponechat stranou to, co se neosvědčilo nebo budí rozpaky. **Klasicko-romantická syntéza** byla faktickým odmítnutím tzv. **hudby budoucnosti** (*Zukunftsmusik*), kterou se nejčastěji mínila orchestrální hudba **F. Liszta** a jeho školy, potažmo **Berlioze** a **Wagnera** (Wagner ale nechtěl být s výrazem *Zukunftsmusik* spojován).

Námět k zamyšlení: hudba je specifickým druhem **lidské komunikace**, stejně jako řeč. Všichni kolem sebe známe lidi, kteří umí hovořit zajímavě a květnatě nebo naopak nudně a suše. Víme o takových, kteří se vyjadřují jasně a srozumitelně, ale slyšíme též mluvčí mlhavé a rozvleklé. Všechny tyto žádoucí i nežádoucí varianty slovního projevu souvisí s uspořádáním jeho **obsahu** a **formy** a kvalitou jejich vzájemného vztahu. Tyto jevy a procesy zkoumá a řeší u slovního projevu **rétorika**, která se v minulých staletích vyučovala a pěstovala mnohem více než dnes, kdy se s ní seznamuje jen nepatrný zlomek populace. Umění vyjádřit se jasně a přitom zajímavě je přitom důležité i pro studenty pedagogických fakult, neboť je jednou z hlavních předností dobrého učitele. Vztah formy a obsahu je zásadní i u čehokoli dalšího, co má být výsledkem lidského jednání a následně předmětem lidského zájmu a hodnocení. Může pak rozhodovat třeba o prodejnosti aut nebo obytných domů, stejně jako knížek, kalhot či různých modelů mobilních telefonů. Může být také např. zásadním faktorem v tom, jestli uchazeč bude nebo nebude vybrán v konkurzu na volné pracovní místo. Rovněž v **hudbě** je vztah formy a obsahu základem jejího úspěchu či neúspěchu, je podstatou její srozumitelnosti nebo případné nesrozumitelnosti. Zkuste si uvědomit, v čem byste mohli zlepšit kvalitu **obsahu** a **formy** a jejich vzájemného vztahu sami u sebe. Nejčastějším příkladem řešení této problematiky na vysoké škole je tvorba bakalářské a diplomové práce. Téma šesté kapitoly našeho kurzu má tak širší dosah než jen ten hudební. Uvědomíme-li si obecný aspekt (úhel pohledu) poměru **formy** a **obsahu**, pochopíme lépe i ten hudební, v našem případě se týkající tzv. **klasicko-romantické syntézy** v romantické hudbě.



Obsah:

- 6.1 [Charakter a podstata klasicko-romantické syntézy](#)
- 6.2 [Povaha programní a absolutní hudby](#)
- 6.2.1 [Vědecká diskuse o programní hudbě \(Hanslick, Hostinský, Ambros\)](#)
- 6.3 [Johannes Brahms](#)
- 6.4 [César Franck](#)

[Kontrolní test](#) k 6. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) k 6. kapitole

[Seznam poslechoých ukázek](#)

6.1 Charakter a podstata klasicko-romantické syntézy

Dějiny evropského hudebního romantismu jsou plné průniků skladebného stylu do dosud neprobádaných oblastí a jeho následných návratů do bezpečných hranic, které jsou již známé a osvědčené. Takové návraty přitom nebyly a nemohou být doslovným opakováním předešlého stavu, protože to vylučuje sama povaha člověka, jenž se ve svých dějinách neustále zaměstnává úsilím poznat nebo vymyslet něco „nového“. Po dobrodružství se zavedením novoromantické **programní hudby**, jež je řízena více mimohudební ideou (programem) skladatele nežli vzájemnými vztahy svých hudebních součástí, muselo zákonitě přijít v dějinách hudebního vývoje další období, které se vrátilo k hudbě tradiční, neřízené mimohudební vizí, k tzv. **hudbě absolutní**. Za její klasické autory devatenácté století považovalo především klasicistní skladatele **J. Haydna** a **W. A. Mozarta**. Protože však při tomto návratu nešlo o zavržení všech dosavadních vymožeností hudby programní, nazývá se vývojové stadium, které novoromantismus v dějinách evropské hudby vystřídalo, **klasicko-romantická syntéza**. Je jakýmsi spojením nebo prolnutím **hudebních forem**, užívaných skladateli klasicismu a starší generace raného romantismu, a **hudební řeči** rozvinutého romantismu, který tvořila mladší generace raného romantismu a novoromantismu.

V **klasicko-romantické syntéze** jde tedy o spojení **hudební řeči** romantismu s tradičními **hudebními formami** vídeňského klasicismu, občas dokonce i baroka. Ve střední Evropě se stali vedoucími reprezentanty **klasicko-romantické syntézy** dva významní skladatelé a současně dobří přátelé, jež svedla dohromady kosmopolitní Vídeň. Ta se pro jednoho z nich stala jeho trvalým domovem a působištěm (**Johannes Brahms**), pro druhého byla hlavním městem státního útvaru (Rakouska), ve kterém se narodil a ve kterém žil (**Antonín Dvořák**). Ve Francii se svou tvorbou do tábora **klasicko-romantické syntézy** přihlásili komponující varhaník **César Franck** a poněkud ekletický, nicméně noblesní **Camille Saint-Saëns**, v Rusku zase citově založený **Petr Iljič Čajkovskij**.

Z uvedených skladatelů je **P. I. Čajkovskij** možná nejoblíbenějším skladatelem evropského hudebního romantismu, protože si z něho osvojil nejtypičtější znaky a spojil je s přehledností předromantické hudební tradice a jejího raně romantického zúročení. Čajkovského hudba obsahuje většinu typických atributů (náležitostí, znaků) romantické hudby, které se objevily během 19. století až do jeho smrti v r. 1893. Jeho hudební řeč je v jednotlivých skladbách

- **srozumitelná** (patří do klasicko-romantické syntézy)
- **dramatická** a někdy **programní**. Čajkovskij se nezřídka **symfonické básně** (své skladby tohoto typu ale

pojmenovává jinak, např. **Předehra-fantazie Romeo a Julie**) ani dalších zajímavých výdobytků novoromantiků, podobně jako to dělá Dvořák nebo Franck.

- citová až sentimentální, vyjadřuje (bez výslovného popisu) duševní život lidí, jejich konflikty, sny a představy, radosti a smutky, lásku apod.
- poetická, zvláště při zvukomalbě přírodní scenérie ruské krajiny (např. v první **symfonii g moll**, „Zimní sny“)
- monumentální a patetická (**Slavnostní předehra 1812**)

To vše Čajkovskému umožnil do jeho tvorby pojmout pracovní postup v duchu **klasicko-romantické syntézy**, která shrnula dosavadní hudební vývoj a vybírala z něj to, co bylo zajímavé a přitažlivé pro široké publikum. Následující **pozdní romantismus** (cca 1890–1920) byl již posluchačsky opět méně srozumitelný (tak jako byl po **raném romantismu** méně srozumitelný **novoromantismus**), více komplikovaný, rozkládal pomalu, ale jistě dosavadní, dosud ještě poměrně přehledný tonální systém, a připravoval příchod disonantních hudebních směrů 20. století. Těmi se staly v relativně krátké době po r. 1900 **expresionismus** (A. Schönberg) a **neofolklorismus** L. Janáčka a I. Stravinského – viz Stravinského balet **Svěcení jara** z r. 1913, základní dílo moderny 20. století.

S **Brahmsem, Dvořákem, Franckem, Saint-Saënem** a **Čajkovským** sdílelo v jejich době podobně srozumitelnou a přitom ne triviální hudební mluvu více skladatelů. Mezi nimi zaujali z hudebníků tradičních hudebních velmocí přední místo **G. Bizet, Ch. Gounod**, vklínil se mezi ně Nor **E. Grieg**, mohli bychom s nimi jmenovat italského romantického operního skladatele **G. Verdiho**, ale také např. vídeňského „krále valčíků“ **Johanna Strausse mladšího**, a dlouhou plejádu jiných, větších i menších hudebních tvůrců druhé poloviny 19. století.

6.2 Povaha programní a absolutní hudby

Úskalí **programní** hudby svým muzikantským citem a pronikavým intelektem vyzoroval již jeden z jejích nejnadšenějších propagátorů a velký obdivovatel Franze Liszta – **Bedřich Smetana**. Nebezpečí ryze instrumentálních hudebních kompozic, které vznikají s primární myšlenkou představit posluchači v tónech nějaký mimohudební obraz, děj nebo jakýkoli jiný význam, odvozený z reálného nebo smyšleného světa, spočívá v oslabení vnitřních vazeb mezi jednotlivými prvky a částmi takové hudební skladby. Ta, jde-li o tzv. **absolutní**, čili neprogramní hudbu (např. Haydnův smyčcový kvartet nebo jeho klavírní sonáta či symfonie), sděluje posluchači hudební myšlenky, které většinou nemají jiný cíl než své obecenstvo pobavit, potěšit, třeba i dojmout nebo duševně posílit, ale to pouze samotnou hudbou, která se přitom spoléhá hlavně sama na sebe, na sílu své **hudební podstaty** (sem v rozšířeném slova smyslu patří i skladby se zpívanou hudbou, protože slovo je v nich součástí hudby a neodvídá od ní posluchačovu pozornost, nenarušuje vlastní hudební strukturu, pouze ji doplňuje artikulovaným vokálním projevem, který s sebou samozřejmě nese nějaké významové, pojmové sdělení). Onou **hudební podstatou** je soustava či organizace jednotlivých skladebných kamének hudby, které známe z hudební teorie. Jsou to **tóny, motivy, témata, dvojtaktí, trojtaktí, akordy, modulace** atd., které skladatel řadí k sobě, **skládá** (proto se mu říká **skladatel**) do větších celků, opakuje, variuje, také dělí, krátí nebo naopak rozšiřuje, kombinuje s jinými prvky atd.).

Hudební téma (**věta**) se často dělí na dvě části, z nichž jedna mívá charakter otázky a druhá odpovědi na ni. Těmto dvěma částem hudební myšlenky (**věty**) se v hudební terminologii říká **předvětí** a **závětí**, jejich celek pak dohromady tvoří tzv. **periodu**. Dvě periody zařazené za sebou tvoří **dvojperiodu**.

Pěkným příkladem **dvojperiody** je hudební téma **Ódy na radost** z **Deváté symfonie L. van Beethovena** (viz obrázek níže). Melodii v symfonii poprvé přináší violoncella a kontrabasy. Je to dvojperioda o 16 taktech (od 17. taktu se melodie opakuje a toto opakování se podle nauky o hudebních formách do formálního útvaru dvojperiody nepočítá):

L. v. Beethoven – téma Ódy na radost z 9. symfonie

1. **předvětí** (4 takty) + 1. **závětí** (4 takty) = 1. **perioda** (8 taktů)

2. **předvětí** (4 takty) + 2. **závětí** (4 takty) = 2. **perioda** (8 taktů)

1. **perioda** + 2. **perioda** = **dvojperioda** (16 taktů)

Beethoven poté se svým hudebním nápadem vynalézavě pracuje a všelijak ho přetváří, aby ve skladbě vznikaly nápadné změny a kontrasty a aby hudba nebyla jednotvárná. V této symfonii se k výše uvedenému hudebnímu tématu přidávají později ještě zpívaná slova, což je pro orchestrální symfonii v Beethovenově době revoluční a průkopnický čin, vedoucí stylově přímo k novoromantikovi Berliozovi (premiéry Beethovenovy Deváté a Berliozovy Fantastické symfonie dělilo pouze 6 a půl roku!). Tím vlastně Beethoven do původně absolutní hudby **Deváté symfonie** fakticky v jejím závěru vložil mimohudební program. Ale přesto to pořád ještě **není programní hudba** v novoromantickém pojetí, proti které se vymezila **klasicko-romantická syntéza**, protože hudba **Deváté symfonie** se ani tehdy, kdy v ní zaznívá Óda na radost, neocitá v područí textu, ale spojuje se s ním jako rovná s rovným k ještě většímu celkovému hudebnímu a mravnímu účinku na posluchače.

Vraťme se ale k tématu z notového příkladu. Dokud se u něj neobjeví zpívaná slova a pracují s ním pouze nástroje symfonického orchestru, jde pořád o **absolutní hudbu** toho nejčistšího typu. Beethoven má při jejím vymýšlení na mysli především hudební zákonitosti kompoziční práce. Po připojení slov se již situace trochu mění, ale protože hudba zůstává pořád hlavní složkou kompozice, nepřestává být ani zde **hudbou absolutní**, byť již ne v té původní čistě instrumentální podobě. Beethoven musí ovšem od této chvíle přihlížet také k textu a přizpůsobovat mu řazení a podobu hudebních frází. Ty ale zůstávají i nadále hlavní složkou symfonie a Schillerův text, přestože připoutává oživenou pozornost publika, je doplňkem symfonie, stává se součástí její gradace a mocně napomáhá konečnému triumfálnímu a zároveň dojemnému vyznění Beethovenova humanistického hudebního díla.

Zkusme si představit, jak až do Berliozova nástupu skladatelé postupovali např. při kompozici mše nebo oratoria. Měli před sebou při práci slova mešního nebo oratorního textu, která museli zhudebnit, ale hudba pro ně přitom byla stále hlavní složkou jejich úvah, protože ona tvořila základní organismus skladby,

ona a nikoli text. Ten dával svými slovy najevo hlavní představu celkového smyslu a účelu kompozice, ale nezatačoval přitom hudbu do pozadí. Hudba byla stavbou a text byl jejím vývěsním štítem. Církevní hudba často obsahovala zpívané fugy. I při jejich kompozici se skladatelé museli primárně věnovat pravidlům a náležitostem tvorby hudební formy fugy, a teprve potom, třeba jen sekundu poté, ale přece jenom potom, hudebnímu vyjádření daného místa textu. Pochopitelně museli k textu ustavičně a pozorně přihlížet, promýšlet jeho nejvhodnější zapojení do hudby, a do určité míry mu hudební dění podřizovat. Ale právě jenom do určité míry, nikoli zcela. Zpívaný text v **Deváté symfonii** nebo v mešní části, např. v oné vokální fuze, navíc není rozsáhlým vyprávěním dlouhého příběhu, tvoří ho většinou jenom několik málo veršů (Óda na radost) nebo slov či dokonce slovo jediné (typicky závěrečné vokální fugy na **Amen** v církevní hudbě). Proto taková vokální fuga nebo čtvrtá věta Beethovenovy deváté symfonie působí na posluchače mnohem nejsilněji svou **hudební strukturou**, a text k tomu vydatně pomáhá, není však tím hlavním elementem kompozice (u zhudebněné mše je text samozřejmě ideovým základem skladby, ale hudba je přitom slovům partnerkou, nikoli služkou).

Někdo by mohl s klidným svědomím prohlásit, že mešní text je pro hudbu mimohudebním programem. V podstatě tomu tak skutečně je, ale text mešního officia je stále stejný a posluchači ho většinou znali tak dobře, že už pro ně nebyl žádným překvapením, na rozdíl od hudby, která byla u každé nové hudební mše neznámá, nová a proto s napětím očekávaná. V běžné hudební praxi si proto sousloví **mimohudební program** rezervujeme pro hudbu **novoromantiků**, protože oni ho začali povyšovat nad vlastní hudbu, která teprve jím měla být „zdokonalena“ a konečně ztratit svou dosavadní bezobsažnost. Beethoven takto s hudbou nezacházel, v jeho **9. symfonii** je ve 4. větě hudba stále svrchovanou vládkyní nad celou kompozicí a naším vnímáním a zůstává rozhodujícím nositelem všeho dění, které se v ní odehrává. Schillerova slova jsou skvělá, ale i bez nich by Beethovenova hudba zůstávala hlavním významovým sdělením **Deváté symfonie** (je doloženo, že Beethoven si dokonce ještě po její premiéře nebyl jistý, nemá-li z ní vokální složku vyloučit a ponechat ji v čistě instrumentálním znění). Slovům nadto nemusí posluchač rozumět, buď proto, že neovládá řeč, ve které jsou zpívána, nebo proto, že zanikají ve zvuku orchestru a pěveckého sboru. Zato hudbě, jakožto univerzálnímu jazyku nezávislému na slovech, rozumí každý, pokud ji skladatel při kompozici nepodřídil zcela a úplně mimohudebnímu ději, který ale z jejího pouhého poslechu nelze odvodit. A právě to se často stávalo **novoromantikům**, především **Berliozovi** a **Lisztovi** (**Wagner** byl oproti nim ve snazší pozici, protože svou většinu své hudby spojil se slovy).

Bedřich Smetana byl sice zaníceným stoupencem **programní hudby** novoromantismu, která v jeho době představovala to nejprogresivnější, co evropská hudba nabízela, na druhé straně však byl při hře na klavír vychováván na skladbách klasicismu a raného romantismu, které ke své stavbě ještě plně využívaly bohatství tradičních hudebních forem. Smetana navíc musel v mládí za svých studiích u Josefa Proksche v Praze psát pilně příklady právě v těchto tradičních hudebních formách, včetně fugy. Proto si byl později, jako vyspělý samostatný skladatel, dobře vědom toho, že pro programní hudbu by bylo nebezpečné, kdyby kvůli sledování mimohudebního programu ztratila ze zřetele hledisko svého logického hudebního členění a vývoje. Ocitla by se v tom případě v izolaci od představivosti a vnímání posluchače, který by bez předchozí vysvětlující informace o mimohudebním programu poslouchané skladby nebyl schopen její průběh s porozuměním a požitkem sledovat. (Naprostou jinou situaci je při poslouchání scénické nebo filmové hudby, kdy nám sledovaný děj dává poměrně jasnou informaci o tom, co chce hudba vyjádřit).

Porozumění u hudebního posluchače nastává, pokud se skladatel nezřekne osvědčených pravidel a metod utváření a vzájemné kombinace hudebních myšlenek, ověřených hudebním vývojem a hudební praxí. Ty byly pro přehlednost vtěleny do nauky o hudebních formách, která učí, jak jsou utvářeny např. variace, suita, fuga, rondo, ciacona a passacaglia, instrumentální koncert, písňová forma, sonáta, sonátový cyklus apod. Bedřich Smetana při komponování svých devíti symfonických básní

dával přirozeně pozor na to, aby jeho skladby v hlavních rysech odpovídaly své příslušné literární, dramatické nebo jiné předloze, která se stala jejich mimohudebním ideovým programem, odrážejícím se také v jejich názvu. Ale mimoto komponoval tak, aby mohl posluchač sledovat hudební dění v jeho skladbách i tehdy, když jejich mimohudební program nezná. Proto jsou Smetanovy symfonické básně komponované ve Švédsku a v Čechách spojeny tak či onak s principy hudebních forem (např. sonátové formy, variací, ronda, fugy), a proto jsou dodnes zajímavé a životné. V případě *Mé vlasti* dokonce v popularitě předstihují (přínejmenším v případě *Vltavy*) i řadu symfonických básní F. Liszta a jiných renomovaných světových autorů. Nakonec se totiž ukázalo, že přestože **programní hudba** novoromantismu znamenala v hudebním vývoji zásadní zlom, hudba jako taková nepřestala být svébytným komunikačním jazykem mezi tvůrcem a posluchačem, jehož **základem a hlavní součástí** je **tón, hudební zvuk, hudební složka**, a nikoli případná složka nehudební, resp. mimohudební. Koneckonců i na operu, která musí mít vždy mimohudební program, nechodí lidé zpravidla primárně kvůli tomuto programu, ale především kvůli hudbě. Kdyby tomu bylo naopak, mohli by zůstat sedět doma a přečíst si příslušné libreto. Jestliže si v Mozartově době Pražané zpívali či pískali na ulici árie z jeho oper *Figarova svatba* a *Don Giovanni*, bylo to kvůli jejich přitažlivým melodiím, nikoli slovům (ta byla navíc italská).

6.2.1 Vědecká diskuse o programní hudbě (Hanslick, Hostinský, Ambros)

O tom, zda hudba je nebo není schopna vyjadřovat mimohudební obsahy, se vedla ve druhé polovině 19. století vědecká diskuse. Spustil ji významný vídeňský hudební kritik a estetik **Eduard Hanslick**, narozený a vyrůstající v Praze, Tomáškův klavírní žák, od r. 1861 profesor pro estetiku a hudební dějiny na vídeňské univerzitě. Hanslick, přestože byl v mládí wagneriánem, později platil za advokáta absolutní hudby, stojícího na straně Brahmsa a Dvořáka a horlícího proti programní hudbě a především proti R. Wagnerovi. Ve svém slavném spise *Vom Musikalisch-Schönen* z r. 1854 (**O hudebním krásnu**) došel k názoru, že „*Hudba není schopna vlastními prostředky zobrazit obsahově určitý cit nebo afekt.*“ (1973, s. 42). Ale také tam napsal, že „*Naproti tomu může hudba svými nejvlastnějšími prostředky dobře vyjadřovat jistý okruh idejí.*“ (tamtéž, s. 43). Smysl hudby je však podle něj jenom v ní samé, v jejích tónech, které jsou již samy o sobě cílem a účelem a nikoli teprve prostředkem k zobrazování něčeho dalšího. Jako odstrašující příklad uvádí Hanslick **Wagnera**, cituje z jeho spisu **Opera a drama** větu „*Chyba opery jako uměleckého žánru spočívá v tom, že činí prostředek (hudbu) účelem a účel (drama) prostředkem.*“, a nazývá takovou operu „hudebním nesmyslem“ (v originále *musikalisches Unding*, v českém překladu v HANSLICK, 1973, s. 58, uvedeno jako „hudební stvůrou“). Velkou proslulost získala v Hanslickově spisu věta „*Hudba sestává z tónových řad, z tónových forem, které nemají žádný jiný obsah kromě sebe samých.*“ (tamtéž, s. 113). Byl a je v tom spatřován vrchol Hanslickova chladného a formálního estetického přístupu k hudbě, přestože jeho studie **O hudebním krásnu** obsahuje také mnoho myšlenek o hudbě, se kterými musíme chtít nechtě souhlasit, a ve svých detailech i jako celek je brilantním uměnovědným esejem, dokládajícím udivující výši Hanslickova intelektu a vzdělání.

K Hanslickovým hlavním tezím se později přiklonil český estetik **Otakar Hostinský** v německy psané hudebně-estetické studii *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik* (**Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky**), vydaném v Lipsku v r. 1877 (jeho český překlad vyšel v knize HOSTINSKÝ, Otakar: *O hudbě*. Praha: SHV, 1961).

Naopak do částečné opozice k Hanslickovi se postavil další Pražan, hudební historik **A. W. Ambros**

(mluvili jsme o něm v páté kapitole v souvislosti se Smetanou), synovec hudebního historika R. G. Kiesewettera, který ve své knize *Die Grenzen der Musik und Poesie* (**Hranice hudby a poezie**), vydané r. 1856 v Praze jako odpověď na Hanslickovo popírání poetických obsahů v hudbě, prolínající celým jeho spisem **O hudebním krásnu**, schopnost poetického vyjadřování hudbě do jisté míry přiznával a považoval ji za přirozenou, pokud se hudba nesnaží zobrazovat něco, co již leží mimo hranice jejích vlastních možností a k jehož pochopení je zapotřebí cizorodého prostředku, kterým sama hudba nedisponuje (Ambros tím naráží na literární mimohudební programy hudebních kompozic). V samém závěru knihy Ambros nechává padnout své dosavadní zábrany, díky nimž se až do té chvíle vyjadřoval při vši kritice Hanslickových tezí nebo s nimi související problematiky dosti kompromisně, a mluví otevřeně o těch, kteří popírají obsah v hudbě a zdůrazňují jenom její formu jako **o hudebně-estetických materialistech** (narážka na Hanslicka je tak zjevná, že Ambrosovi už nestálo za to ho v těchto místech přímo jmenovat). A nakonec Ambros ve svých zcela posledních větách varuje před tím, aby lidstvo materialismu podleгло, protože by to podle něj znamenalo jeho zánik. Jak prorocká slova k nám zde doléhají z poloviny předminulého století!.

6.3 Johannes Brahms

J. Brahms



Johannes Brahms (1833–1897) pocházel ze

severoněmeckého přístavního města Hamburku. Když Brahmsův

otec, kontrabasista v místním divadle, viděl chlapcovo nadšení a mimořádné schopnosti pro klavírní hru, nebránil mu v ní, i když si původně představoval, že také jeho syn bude jednou hrát jako profesionální hudebník na některý z nástrojů v orchestru. Malý Brahms navštěvoval od svých sedmi let soukromé hudební školy, kde měl dobré klavírní učitele. Ti jeho talent nepokazili a naopak ho pomohli citlivě rozvíjet, takže budoucí slavný skladatel vystoupil již v deseti letech poprvé na veřejném koncertě a v Hamburku brzy platil za zázračné dítě. Rodina však byla nemajetná a mladý Brahms jí musel od mládí finančně pomáhat, např. hudebním vyučováním nebo hrou k tanci, později také hrou v divadle.

Jako dospívající mladík počal Brahms podnikat své první kompoziční pokusy a získal též zkušenosti při řízení mužského pěveckého sboru. V r. 1853 ho angažoval maďarský houslista E. Hoffmann, nazývaný Reményi, jako svého doprovázejícího pianistu na několikaměsíční koncertní cestu po Německu, na které došlo k osudovému setkání J. Brahmsa s dalším houslovým virtuosem – **J. Joachimem**. Ten si mladého pianistu velmi oblíbil a jejich přátelství, které zůstalo trvalé, bylo významné pro další Brahmsovu kariéru. Brahms poznal ve Výmaru také **Liszta** a na doporučení Joachima na podzim 1853 v Düsseldorfu **Kláru** a **Robertu Schumannovy**. O několik měsíců později, v únoru 1854, došlo k tragickému zatemnění Schumannova vědomí a k jeho pokusu o sebevraždu skokem do Rýna. Po Schumannově smrti o 2 roky později (1856) se J. Brahms sblížil s ovdovělou Klárou

Schumannovou a zamiloval se do ní. Přestože nedošlo k jejich trvalému soužití, přátelství s Klárou Schumannovou zůstalo po zbytek života Brahmovým nejintimnějším lidským poutem.

V následujících letech se J. Brahms intenzivně zabýval studiem starší hudby a jejích kompozičních technik, včetně kontrapunktu, zároveň působil (převážně v Hamburku a Detmoldu) jako pianista, dirigent a učitel a skládal (v r. 1858 dokončil např. klavírní koncert d moll). V r. 1862 podnikl cestu do **Vídně**, ve které se chtěl uplatnit především jako skladatel; usídlil se tam natrvalo od r. 1869. Kromě dvou časově ohraničených pracovních úvazků ve Vídni (byl tam sbormistrem Pěvecké akademie – *Singakademie*, a uměleckým ředitelem Společnosti přátel hudby – *Gesellschaft der Musikfreunde*) byla skladatelova vídeňská existence zajištěna především výnosy z jeho tvorby a koncertní činnosti pianisty a dirigenta. Brahms žil ve Vídni až do své smrti jako starý mládenec. J. Joachim o něm prohlásil: *frei, aber einsam* (svobodný, ale osamělý). Brahmovi se tato charakteristika natolik zalíbila, že její počáteční písmena F-A-E použil jako hudební jinotaj ve svých skladbách. Zimní měsíce věnoval převážně koncertům, zatímco v létě komponoval, často na venkově, v posledních dvou desetiletích života v prostředí rakouských nebo švýcarských Alp.



Johannes Brahms (1833–1897) – [Symfonie č. 4, e moll, 1. věta](#) [úvodní část, 4:00]

Brahmsova hudba tvoří ve druhé polovině 19. století nápadný **protipól** k hudbě zakladatelů novoromantismu (Berlioz, Liszt, Wagner) a jejich následovníků (např. H. Wolf nebo A. Bruckner, později zejména G. Mahler a R. Strauss). Je klasicky **uměřená**, zvukově **střídmá**, myšlenkově **hluboká**, odvrací se od okázalých efektů a míří k soustředěné **kontemplaci** (vnitřnímu soustředění). Není tak spontánní a živelná jako např. hudba A. Dvořáka, převažuje v ní vždy prvek konstrukce, je velmi promyšlená a kompozičně propracovaná. V harmonii se Brahms oproti novoromantikům omezuje v použití chromatiky, přestože se jí pochopitelně nechce ani nemůže zcela vyhýbat. Nápadný posun zpět k diatonice spolu s vědomých navazováním na Beethovena přimělo slavného pianistu a dirigenta H. von Bülowa, prvního manžela Lisztovy dcery Cosimy, k výroku, že Brahmsova 1. symfonie (c moll) je vlastně Beethovenova desátá. [\[1\]](#)

Brahms nenapsal žádné symfonické básně ani opery. Platí za strážce a garanta klasické hudební čistoty absolutní hudby po její předchozí „inseminaci“ mimohudebními složkami hudby programní. Brahms spolu se svým přítelem a obhájcem, hudebním estetikem a publicistou E. Hanslickem, rozhodujícím způsobem přispěl k tomu, že Vídeň, bašta tzv. „vídeňského klasicismu“, se během druhé pol. 19. století stala v evropském hudebním světě známou jako hlavní město „antiwagneriánské“ opozice. Sám Brahms však na polemikách mezi přívrženci a odpůrci programní hudby neměl žádný zvláštní zájem a byl nad ně povznesen. Všichni, kdo ho znali, oceňovali jeho korektní, upřímnou a ušlechtilou povahu, jejíž odraz lze najít v jeho kompozicích.



Johannes Brahms (1833–1897) – [Symfonie č. 4, e moll, 2. věta](#) [úvodní část, 5:00]

Samostatnou kapitolou je Brahmsovo **přátelství** k mladšímu kolegovi **A. Dvořákov**i, jemuž dopomohl k rakouskému státnímu stipendiu a ke kontaktům s berlínským nakladatelem Simrockem. To Dvořákovu usnadnilo jeho pozdější světový úspěch. Brahms přitom prokázal nevšední velkorysost, protože v době silícího nacionalismu v Čechách druhé poloviny 19. století jako Němec nabídl nezištně pomocnou ruku Čechovi, navíc svému potenciálnímu budoucímu konkurentovi v oboru hudební kompozice.



Dílo (výběr):

Orchestrální skladby

Symfonie:

- **1. symfonie c moll, op. 68** (premiéra 1876), nazývaná někdy „bojovná“, již naprosto vyžralá, navazující na Beethovenův styl, ozvláštňený Brahmovou vážností, jeho typickými triolovými motivy a lyrickými polohami. Ve čtvrté větě přichází již zmíněné téma ve tvaru **dvojperiody**, formou, charakterem a funkcí nápadně podobné tématu Beethovenovy **Ódy na radost** a dávající hudbě stejně jako u Beethovena hymnické vyznění:

J. Brahms – téma ze 4. věty 1. symfonie

Allegro non troppo, ma con brio

Violin 1

Vln. 1

Vln. 1

Vln. 1

- **2. symfonie D dur, op. 73**, s neoficiálním přívlastkem „pastorální“ (první uvedení 1877), má krásnou, i když melancholickou 2. volnou větu
- **3. symfonie F dur, op. 90** („heroická“). Premiéra (Vídeň, 2. 12. 1883) byla rušena syčením příznivců moderní hudby Wagnera a Brucknera, symfonie rozdělila obecnost Evropy na dva tábory příznivců absolutní hudby Brahmsa a programní hudby tzv. novoněmecké školy. Jedním z prvních zastánců Brahmsovy 3. symfonie byl A. Dvořák, skladbu pochválila také Klára Schumannová.
- **4. symfonie e moll, op. 98**, „elegická“, premiéra 1885. Symfonie je prostoupená jakýmsi smutkem, stínem, jistou melancholií, ale také vroucí lyrikou (zvláště ve 2. větě symfonie). To Brahmsa na dálku spojuje s jeho ruským současníkem P. I. Čajkovským, který se ve své poslední, 6. symfonii („Patetické“), rovněž projevil krajními polohami smutku a niterného vyznání. Navíc k sobě obě symfonie těchto dvou velkých skladatelů 19. století přibližuje jejich vnější rámcové řešení – poslední věty obou kompozic nejsou běžným finálním vyvrcholením čtyřvěté orchestrální symfonie v rychlém tempu, finální charakter mají naopak (a proto netradičně) jejich třetí věty. Brahms ve 4. větě své 4. symfonie používá barokní hudební formu **ciacony**, která

typicky probíhá ve třídobém taktu nad ostinátním basem jako variace vrchních doprovázejících hlasů. Brahms toto ustálené řešení barokní formy přebírá, ovšem aby svůj postup ozvláštnil, téma ciaocony při jeho prvním uvedení nenechává zaznít v basu, nýbrž na opačném konci zvukového orchestrálního spektra – v sopránu. Na následujícím obrázku je ciaoconové téma 4. věty Brahmsovy 4. symfonie schematicky zachyceno v klavírní redukci, jsou jím nejvyšší tóny akordů v pravé ruce. První akord navíc není u Brahmsa tónikou, ale nezvykle subdominantou základní tóniny:

J. Brahms – téma ze 4. věty 4. symfonie

Téma pro tuto ciaoconu Brahms zřejmě odvodil z basového partu závěrečného sboru kantáty *Nach dir, Herr, verlanget mich* J. S. Bacha (BWV 150), jejíž partitura vyšla v novodobém vydání právě uprostřed Brahmsovy práce na 4. symfonii. Na následujícím notovém příkladu je v partech basso continua a fagotu vidět téma Bachovy ciaocony z výše citované kantáty. Její podobnost s tématem Brahmsovy ciaocony v jeho čtvrté symfonii je přesvědčivá:

J. S. Bach – kantáta *Nach dir, Herr, verlanget mich* (BWV 150), závěrečná sborová ciaocona

CHOR.
Chacona.

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Mei - ne Ta - ge in - den

Mei - ne Ta - ge in - den

Mei - ne Ta - ge in - den

Mei - ne Ta - ge in - den



Johannes Brahms (1833–1897) – [Symfonie č. 4, e moll, 4. věta](#) [úvodní část, 3:02]

Orchestrální koncerty – u Brahmsa mají spíše povahu symfonií s koncertantním sólovým nástrojem, který má ovšem dostatek prostoru pro své uplatnění.

- 1. klavírní koncert d moll
- 2. klavírní koncert B dur
- Houslový koncert D dur
- Dvojkonzert a moll pro housle, violoncello a orchestr

Další orchestrální skladby

- Akademická slavnostní předehra
- Tragická předehra
- Serenády D dur a A dur, Variace na Haydnovo téma B dur, Uherské tance (orchestrální verze čtyřručních klavírních Uherských tanců č. 1, 3, 10, ostatní čísla instrumentovali jiní upravovatelé)

Komorní hudba

- smyčcové sextety (B dur, G dur), smyčcové kvintety (F dur, G dur)
- smyčcový kvintet s klarinetem h moll, klavírní kvintet f moll
- smyčcové kvartety, klavírní kvartety a tria
- sonáty pro housle a klavír, sonáty pro violoncello a klavír, sonáty pro klarinet a klavír

Hudba pro klávesové nástroje

Skladby pro klavír

- 3 sonáty
- Variace a fuga na Händelovo téma, Variace na Paganiniho téma
- 4 balady, 2 rapsodie, Sonáta f moll pro 2 klavíry
- Uherské tance pro 4 ruce

Varhanní skladby

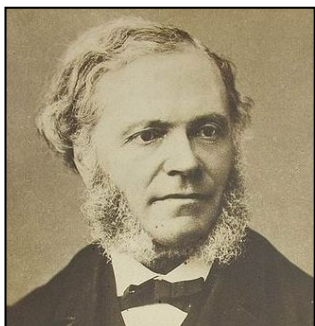
- 2 preludia a fugy, 11 chorálních předeher

Vokální a vokálně-instrumentální hudba

- **Německé requiem** (*Ein deutsches Requiem*) pro soprán, baryton, smíšený sbor, orchestr a varhany ad libitum, závažné dílo světové literatury, neliturgická skladba na biblické texty
- kolem 200 písní
- kantáta *Rinaldo*, sbory, moteta a další kompozice

6.3 César Franck

C. Franck



Skladatelem, který podobně jako ve Vídni Johannes Brahms spojil v Paříži romantickou citovost s ukázněnou soustředěnou motivicko-tématickou prací, polyfonií hudebního baroka a přehlednou formální výstavbou, založenou na hudebních formách klasicismu, byl zakladatel novodobé francouzské národní školy a geniální varhanní improvizátor César Franck (1822–1890). Narodil se v Belgii matce, pocházející z německých Cách (Aachen). Rodina se v roce 1835 přestěhovala z belgického Lutychu do Paříže. Chlapec měl tehdy za sebou jako zázračný talent již několik klavírních vystoupení a dokonce složil vlastní skladby. V Paříži se stal soukromým žákem proslulého profesora konzervatoře A. Rejchy, Čecha, který dal Franckovi nejenom základy kontrapunktu,

fugy a kompozice, ale ukázal mu také zřejmě svět německé hudby. Rejcha hned v následujícím roce (1836) sice zemřel, ale jeho promyšlené a systematické vyučování bylo pro budoucí Franckovo hudební myšlení nepochybně velmi významné. C. Franck poté vstoupil na pařížskou konzervatoř, kde studoval klavír, varhany (učitel F. Benoist) a kompozici. Po studiích se živil jako soukromý učitel hudby a byl rovněž postupně varhaníkem v pařížských chrámech Notre-Dame de Lorette (1848–1853), Saint-Jean-Saint-François (1851–1858) a u sv. Klotildy (Basilique Sainte-Clotilde), kde setrval od r. 1859 až do své smrti. Chrám sv. Klotildy byl dokončen teprve r. 1857 a byl to první pařížský kostel, postavený v neogotickém stylu. C. Franck se v něm mohl sžívat s vynikajícími varhanami fenomenálního francouzského romantického varhanáře Cavallé-Colla, jehož nástroje umožnily vznik francouzského varhanního symfonismu. Zakladatelem tohoto stylu varhanní hudby byl právě C. Franck, jehož hru na varhany u sv. Klotildy chválil také F. Liszt. V r. 1871 se stal Franck zakládajícím členem Národní hudební společnosti (Société Nationale de Musique), jejímž cílem bylo podporovat uvádění nové francouzské instrumentální hudby, a následujícího roku (1872) byl povolán na místo profesora varhan na pařížské konzervatoři, kde se jeho žáky stali mj. pozdější slavní skladatelé Vincent d'Indy a Ernest Chausson.

César Franck (1822–1890) – [Symfonie d moll, 1. věta](#) [úvodní část, 3:17]

César Franck byl svým okolím jako skladatel dlouho podceňován, širší veřejnosti zůstal v této úloze po celý svůj život prakticky neznámý. Jeho nejkvalitnější skladby začaly vznikat až kolem padesátého roku jeho života. Přestože ho můžeme zařadit mezi skladatele klasicko-romantické syntézy, nevyhýbal se na rozdíl od Brahmsa ani programním kompozicím. Kromě symfonické, varhanní, klavírní, komorní a církevní hudby psal také opery, oratoria, písně a sbory. Jeho hudba je často vážná, s působivými harmonickými modulacemi odvozenými z varhanních improvizací, dovede však být rovněž vášnivě dramatický a prozrazuje, že přes zaujetí Bachem a Beethovenem mu byl inspirací i Schumann, Berlioz, Liszt a Wagner. Franckův styl je obdivuhodnou směsicí německé harmonické důkladnosti a románského fantazijního espritu (ducha). V jeho kompoziční práci vystupuje do popředí tzv. cyklický princip, díky němuž se motivy a témata prezentované v jedné části skladby objevují na jiných místech kompozice opět, alev pozměněných úlohách, což zaručuje skladbám obsahovou sevřenost. Franckův hloubavý hudební styl obrodil francouzskou hudbu a ukázal jí cestu vedoucí od zábavnosti povrchních oper a operet k náročnějším hodnotám.

César Franck (1822–1890) – [Symfonie d moll, 2. věta](#) [úvodní část, 2:47]**Dílo (výběr):****Orchestrální skladby**

- [Symfonie d moll](#) – třívěťá, 1886–1888
- [Symfonické variace pro klavír a orchestr](#)

Symfonické básně:

- [Vánky](#) (*Les éolides*)
- [Prokletý lovec](#) (*Le chasseur maudit*)
- [Džinové](#) (*Les Djinns*, s klavírem)
- [Psyché](#) (se sborem)
- [Vykoupení](#) (*Rédemption*, s vokální účastí a deklamátorem)

Hudba pro klávesové nástroje**Klavírní skladby**

- [Preludium, chorál a fuga](#)
- [Preludium, árie a finále](#)

Varhanní skladby

- [6 kusů pro velké varhany](#), mezi nimi čtyřvětá varhanní symfonie s názvem *Grande pièce symphonique* (Velký symfonický kus) a slavný *Final*
- [3 chorály](#) (1889, E dur, h moll, a moll)
- [L'Organiste](#) (Varhaník) – 59 drobných skladeb pro harmonium nebo varhany

Komorní hudba

- **Sonáta A dur pro housle a klavír**, vynikající dílo plné vášně a citu
- **Tři koncertantní tria pro housle, violoncello a klavír**
- **Smyčcový kvartet D dur**

Oratoria

- **Sedm posledních slov Kristových na kříži** (*Les sept dernières paroles du Christ en croix*)
- **Blahoslavenství** (*Les béatitudes*)

Dále **duchovní hudba, opery, písně**.



César Franck (1822–1890) – [Symfonie d moll, 3. věta](#) [úvodní část, 1:50]

[1] Brahms ve čtvrté větě své 1. symfonie c moll skutečně uvádí – podobně jako Beethoven ve 4. větě Deváté symfonie – zpěvné téma v rozsahu dvouperiody. Hudba Bramsovy první symfonie prochází stejně jako u Beethovena povznášejícím vývojem od prvotních chmur k závěrečné katarzi.



[Kontrolní test](#) k 6. kapitole.



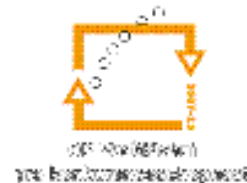
Rozšiřující literatura:

- AMBROS, August Wilhelm. *Die Grenzen der Musik und Poesie: Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*. Prag: Heinrich Mercy, 1856. Dostupné také online z: a) kramerius.nkp.cz b) books.google.cz [1](#)) (1856) [2](#)) (1872) c) digitale-sammlungen.de (1872) d) archive.org (anglicky, 1893) [1](#)), [2](#))
- BRAHMS, Johannes. *Briefe*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1983.
- CRASS, Eduard. *Johannes Brahms: Sein Leben in Bildern*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1957.
- DEMUTH, Norman. *César Franck*. New York: Philosophical Library, 1949. Dostupné také online z: archive.org
- D'INDY, Vincent. *César Franck*. Paris: Félix Alcan, 1906. Dostupné také online z: archive.org
- D'INDY, Vincent. *César Franck: A translation from the French of Vincent d'Indy with an introduction by Rosa Newmarch*. London: John Lane The Bodley Head, 1922. Dostupné také online z: archive.org
- ERHARDT, Ludwig. *Brahms*. Bratislava: OPUS, 1986.
- Fauquet, Joël-Marie. *César Franck*. [Paris]: Fayard, 1999.
- HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854. Dostupné také online z: a) digitale-sammlungen.de (1854) b) gutenberg.org (1822) c) koelnklavier.de (1854, předmluvy a poznámky k dalším vydáním)
- HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu*. Praha: Editio Supraphon, 1973.
- HOSTINSKÝ, Ottokar. *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877. Dostupné také online z: a) kramerius.mlp.cz/kramerius/ b) archive.org
- HOSTINSKÝ, Otakar: *O hudbě*. Praha: SHV, 1961. Obsahuje český překlad publikace HOSTINSKÝ, 1877.
- KLINDA, Ferdinand. Pater Seraphicus César Franck. In: *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava,

Hudobné ventrum, 2000.

- MAY, Florence. *The Life of Johannes Brahms*. London: Edward Arnold, 1905. 2 sv. Dostupné také online z archive.org: [sv. 1](#), [sv. 2](#).
- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
- **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.

Úvod 1 2 3 4 5 **6** 7 8 9 10 11 12 13



INVESTICE DO KVALITY VZDĚLÁVÁNÍ

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 5 6 **7** 8 9 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 7

Klasicko-romantická syntéza (Čajkovskij, Dvořák, Saint-Saëns)



Cíl: seznámení s dalšími skladateli klasicko-romantické syntézy – **Petrem Ijičem Čajkovským, Antonínem Dvořákem a Camillem Saint-Saënem.**



Anotace: **Klasicko-romantická syntéza** přinesla do evropské hudby druhé poloviny 19. století návrat k pevným hudebním formám a protiváhu k programní hudbě novoromantiků (**Berlioz, Liszt, Wagner**, částečně **Smetana** aj.). Oba kompoziční směry se v této době vyvíjely paralelně, doplňovány ještě hudbou realismu (**Bizet, Musorgskij**) a národních škol. V této kapitole bude bližší pozornost věnována dalším klíčovým postavám **klasicko-romantické syntézy**, kterými byli **P. I. Čajkovskij, A. Dvořák** a **C. Saint-Saëns.**



Klíčová slova: **klasicko-romantická syntéza, novoromantismus, programní a absolutní hudba, P. I. Čajkovskij, A. Dvořák, C. Saint-Saëns**



Přibližný **čas** potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **180 minut**

Ve třetí čtvrtině 19. století byla evropská hudba rozvrstvena na čtyři stylové linie: novoromantismus, klasicko-romantická syntéza, realismus a národní školy. Ty se mohly navzájem prostupovat a mísit a také k tomu u jednotlivých autorů docházelo. Paleta tvůrčích prostředků byla tedy obrovská a skladatelé jí náležitě využívali. Největšího ohlasu u publika dosáhli ti z nich, kteří ve své hudbě zkombinovali syntetické postupy s národními prvky (**Čajkovskij, Dvořák, Grieg**).

Námět k zamyšlení: pozorujte mnohost stylových směrů, které se hudebním tvůrcům ve 2. polovině 19. století otevřely a všimněte si, že ti z nich, kteří měli největší posluchačský ohlas – **A. Dvořák, P. I. Čajkovskij, E. Grieg**, ve své době ve Francii také **C. Saint-Saëns** – šli tzv. „zlatou střední cestou“. Nebyli ani zarytými novoromantiky ani ortodoxními tradicionalisty, a ani drsnými realisty nebo zapálenými folkloristy. Na jedné straně v sobě taková stylová všehochuť skrývala určité nebezpečí povrchnosti a průměrnosti či eklekticismu (tj. malé originality, nepůvodnosti), kterému se ani jeden z oněch tří autorů skutečně v některých svých skladbách nevyhnul (u Saint-Saënsa to platí na významnou část jeho tvorby). Na druhé straně se jim – především Čajkovskému a Dvořákovi v symfonické tvorbě – v nejlepších kompozicích povedlo ideální spojení zajímavých a hodnotných hudebních elementů všech jmenovaných směrů kromě realismu, což potom takové skladby katapultovalo do mezi nejoblíbenější světové hudební autory.



Obsah:

7.1 [Stylová pluralita v období rozkvětu klasicko-romantické syntézy](#)

7.2 [Petr Iljič Čajkovskij](#)

[Dílo](#)

7.3 [Antonín Dvořák](#)

[Dílo](#)

7.4 [Camille Saint-Saëns](#)

[Kontrolní test](#) k 7. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) k 7. kapitole

Seznam poslechových ukázek

7.1 Stylová pluralita v období rozkvětu klasicko-romantické syntézy

Ve třetí čtvrtině 19. století se počínala artifiční (umělecká) evropská hudební scéna neformálně, ale zřetelně dělit na čtyři kategorie různé obsahové a stylové orientace, které byly navzájem prostupné. Byla to **programní hudba**, **neprogramní (absolutní) hudba**, **hudební realismus** (byl zastoupen poměrně málo) a **národní školy**. K **národním školám** mohli náležet všichni skladatelé bez ohledu na svůj vyjadřovací způsob. **Národní školy** totiž nemůžeme dost dobře nazvat hudebním stylem, jelikož v jejich rámci a dosahu působili skladatelé rozličných stylových tendencí.

1. **programní hudba** – novoromantické **H. Berlioz**, **F. Liszt**, **R. Wagner**, **B. Smetana**, **A. Bruckner**, **H. Wolf**, částečně **Z. Fibich** a další
2. **neprogramní (absolutní) hudba** – na absolutní hudbu se specializoval především **J. Brahms**. Kromě něj se jí ale v jeho době věnovali mnozí další skladatelé, kteří se však na rozdíl od Brahmsa nevyhýbali ani hudbě programní. Ta však nepředstavovala hlavní stylové zaměření jejich tvorby. Patří mezi ně **P. I. Čajkovskij**, **C. Franck**, **A. Dvořák**, **C. Saint-Saëns**, **E. Grieg** a jiní. Hudební styl těchto „obojetných“ skladatelů tvoří jakýsi střední, kompromisní vývojový proud evropské hudby v této době, který našel u posluchačů velkou odezvu. Tento středový stylový proud je pro **klasicko-romantickou syntézu** nejpriznáčnější a nejtypičtější.
3. **hudební realismus** – odmítá tradiční skladatelskou práci, spočívající v nadnesené, umělecké hudební stylizaci, a chce místo toho vyjadřovat hudbou pravdivý život. Reprezentují ho především někteří skladatelé tzv. **Mocné hrstky** v Rusku, mezi nimi na prvním místě **M. P. Musorgskij**. Do této skupiny se operou **Carmen** začlenil rovněž Francouz **G. Bizet**. Bylo by sem možno zařadit také Moravana Leoše Janáčka (1854–1928), ten se však cestou hudebního realismu vydal až o několik desetiletí později, a i tehdy svou dobu výrazně předešel. Janáček svými hlavními kompozicemi spadá do moderny 20. století (výchozím hudebním stylem mladého Janáčka však byl romantismus a radikální obrat směrem k hudební moderně u něj nastal až kolem 50. roku jeho života, na přelomu 19. a 20. století). Hudební realismus si dále vyzkoušel Ital **G. Verdi**, zvláště operou **La Traviata**, která zpracovává příběh kurtizány, a také v opeře **Othello**. V ní Verdi své operní postavy vykresluje na základě skutečných lidských charakterů, věrohodně a psychologicky pravdivě. Z čistě hudebního (tedy nikoli hudebně-psychologického nebo námětového) hlediska však patří **Bizet** i **Verdi** do **klasicko-romantické syntézy**, kam je začleňuje jejich přehledná a symetricky stavěná melodie a celkově bezproblémová srozumitelnost pro široké posluchačské vrstvy.

4. **národní školy** – ty nejsou omezeny na některý z výše vyjmenovaných hudebních stylů či směrů. Hlediskem, určujícím příslušnost jednotlivých skladatelů k národním školám je spíše to, do jaké míry zohlednili **lidovou hudbu** národnostní skupiny, z níž vyšli nebo ke které se přimkli, ve svých kompozicích. Skladatelé, patřící k určité národní škole, mohli psát hudbu programní i neprogramní (absolutní), více stylizovanou i méně stylizovanou (realistickou). Do hudby **národních škol** řadíme stejně tak skladatele **Mocné hrstky**, kteří byli nacionálně značně vyhranění ve prospěch ruské národní hudby (budou podrobněji zmíněni v osmé kapitole), jako umírněného novoromantika **B. Smetanu** nebo ještě kompromisnější zástupce „zlaté střední cesty“ **A. Dvořáka**, **P. I. Čajkovského** a **E. Griega**, všechny tři excelentní reprezentanty **klasicko-romantické syntézy**.

7.2 Petr Iljič Čajkovskij

P. I. Čajkovskij



Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893) je vynikajícím zástupcem **klasicko-romantické syntézy**. Vstřebal do svých hudebních představ a zkušeností jak **evropský hudební vývoj** od renesance až po Beethovena a raný romantismus, tak následné experimenty novoromantiků s programní hudbou, a nezůstal stranou ani od snah skladatelů **Mocné hrstky** (Balakirev, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakov) o začlenění národní hudby ruského lidu do ruské hudby umělé. Čajkovskij však členem Mocné hrstky nikdy nebyl a nemůžeme ho k jejím skladatelům ani dodatečně přiřadit, na to je jeho hudba příliš „západnický“ laděná. Můžeme ho však s klidným svědomím počítat do ruské národní školy, protože se ve svých skladbách inspiroval ruskou lidovou hudbou a ruskými náměty.

P. I. Čajkovskij vyrůstal uprostřed ruské přírody, v malém městečku **Votkinsk** na západním **Uralu**, kde jeho otec řídil důlní podnik. Měl francouzskou guvernanku, učil se hrát na klavír, rodina však nechtěla, aby se stal profesionálním hudebníkem. Od r. 1850 studoval

v **Petrohradě** práva, v r. 1854 mu zemřela matka, což byl pro něj těžký životní úder. Hru na klavír Čajkovskij studoval soukromě. V r. 1859 skončil svá studia na právnické škole a nastoupil jako úředník na ministerstvo spravedlnosti, administrativní práce ho však nebavila. V r. 1861 zahájil v Petrohradě studium hudební teorie u polského skladatele **N. Zaremby** ve třídě **Ruské hudební společnosti**, a v r. 1862 vstoupil na právě založenou **petrohradskou konzervatoř**, k **N. Zarembovi** a **Antonu Rubinsteinovi**. V r. 1863 rezignoval na zaměstnání na ministerstvu.

V r. 1865 úspěšně ukončil svá studia na petrohradské konzervatoři a o rok později byl povolán **Nikolajem Rubinsteinem**, bratrem Antona Runinsteina, na nově založenou **konzervatoř v Moskvě** jako profesor hudební teorie. Během 11 let svého učitelského působení na moskevské konzervatoři tvořil Čajkovskij se střídavým úspěchem řadu svých velkých kompozic (např. první tři **symfonie**, **opery Pan vojevoda** a **Opričnik**, první a druhou verzi **Ouvertury-fantazie Romeo a Julie**, **balet Labutí jezero**), včetně dnes slavného **1. klavírního koncertu b moll**. V prosinci r. 1874 Čajkovskij tento klavírní koncert na klavíru předehrál svému příteli Nikolaji Rubinsteinovi, ten však dílo ostře zkritizoval a dokonce Čajkovskému řekl, že koncert je špatný, triviální, vulgární, málo původní a nejlepší by ho bylo až na několik míst úplně zničit nebo zcela přepsat. Jemný a citlivý Čajkovskij byl tak zničujícím soudem natolik poraněn, že to v něm vzbudilo rozhodný odpor. N. Rubinsteina neuposlechl, koncert nepřepsal a poslal ho do zahraničí proslulému německému pianistovi a dirigentovi **H. von Bülowovi**, který ho v říjnu 1874 v Bostonu jako klavírista úspěšně premiéroval. Jen o několik týdnů později následovalo první uvedení tohoto díla v Petrohradě a ještě tentýž rok v Moskvě, za řízení poraženého a Čajkovského skladbu nyní již uznávajícího Nikolaje Rubinsteina.

Od roku 1871 Čajkovskij uveřejňoval v tisku své hudební recenze, ve kterých často projevoval osobité názory. V létě 1876 zajel Čajkovskij do **Bayreuthu**, aby uslyšel Wagnerův **Prsten Nibelungův**, a setkal se tam kromě **Wagnera** rovněž s **Lisztem**. Rok 1877 měl pro Čajkovského dalekosáhlé důsledky, protože v něm jednak navázal kontakt s bohatou vdovou **Naděždou von Meck**, která ho od té doby výrazně finančně podporovala, jednak vstoupil do manželství s dvacetiosmiletou Antoninou Miljukovou, studentkou moskevské konzervatoře, kterou do té doby neznal a jež ho v dopise sama oslovila se žádostí o setkání. Skladatel patrně doufal, že by manželstvím, uzavíraným v létě 1877, mohl zakrýt svou homosexualitu, jíž se trápil. Přestože bylo mezi novomanžely domluveno, že manželství bude jenom „naoko“, ani tak nevydrželo déle než několik týdnů, protože plachý a psychicky nevyrovnaný Čajkovskij nebyl takového soužití schopen.

Skladatel nadále usilovně komponoval, a hned v příštím roce (1878) měla premiéru první z jeho tří posledních **symfonií** (**č. 4 f moll**), skupiny skladeb, které jsou dodnes trvalou a nadšeně přijímanou součástí koncertního světového repertoáru. Od 80. let se postupně zvětšovala Čajkovského domácí a zahraniční sláva, nyní již také jako dirigenta svých děl. Jeho cesty ho vedly nejenom do Evropy, kterou již dříve několikrát navštívil, ale dokonce do USA (1891). Třikrát byl oficiálním hostem v **Praze** (dvakrát v r. 1888, potřetí v r. 1892). Mimo jeho jiných skladeb tenkrát v Praze zazněly pod jeho taktovkou **opery Evžen Oněgin** (1888, druhá

návštěva) a **Piková dáma** (1892). Čajkovský zemřel za mysteriálních okolností 9 dnů poté, co 16. října 1893 oddirigoval v Petrohradě premiéru své **šesté symfonie**. 29. října **1893** byl v Petrohradě pohřben.



Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893) – [Symfonie č. 6, h moll, „Patetická“, 4. věta](#)
[úvodní část, 5:12]

Ačkoliv se z bohatého hudebního odkazu P. I. Čajkovského běžně hrává jenom jeho menší část, i ta tomuto velkému ruskému hudebnímu romantikovi stačila zajistit nesmrtelnost. V jeho skladbách obdivujeme bohatství podmanivých **hudebních nápadů**, krásné **melodické linie** a vynalézavou **harmonii**, zvroucněnou průtažnými tóny a oživanou zpěvnými kontrapunktami v doprovodných hlasech. Nálada hudby bývá často **melancholická**, ale také **jásavá** nebo **dramatická**, jindy **zasněná**, s proměnlivým **rytmem**, někdy **rázným** a **burcujícím**, pak zase **houpavým** a **uklidňujícím**. Proslulá je skladatelova skvělá **instrumentace**. Celkově při poslechu Čajkovského hudby posluchače nejvíce uchvacuje a dojíká její **citovost**, i když ji někdo může kritizovat jako přehnanou, a občas snad dokonce lacinou nebo povrchní. Čajkovskij nejednou přináší ve své hudbě **zvukomalebné obrazy** ruské krajiny s jejími břízkami a roubenými chaloupkami. Jeho hudební řeč je **poetická**, podobně jako jeho nejslavnější opera **Evžen Oněgin**, která vlastně ani není pravým hudebním dramatem, ale sledem lyrických scén.

Nesmírně oblíbené jsou Čajkovského **balety**, jejichž hudba je přehledná, melodická a rytmická, přitom však ne triviální. Z velkého množství Čajkovského **klavírní hudby** je populární zvláště cyklus 12 skladeb věnovaných 12 měsícům kalendářního roku – známé **Roční doby**. Někdy bývá pod širým nebem uváděna Čajkovského orchestrální **Slavnostní předehra 1812**, v jejímž závěru zaznívají výstřely z děla a zvony na oslavu ruského vítězství nad Napoleonem při jeho tažení Ruskem. Občas Čajkovskij zpracovává lidové melodie, např. v dynamické čtvrté větě **4. symfonie** (píseň **V poli břízka stála**). Hudba však i v takovém okamžiku zůstává stylizovaná v duchu západoevropské tradice. Svou **5. a 6. symfonií** Čajkovskij naplnil těmi nejvážnějšími, vpravdě existenciálními myšlenkami; jsou to vrcholné umělecké kreaace zralého, zkušeného mistra.



Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893) – [Symfonie č. 5, e moll, 1. věta](#) [úvodní část, 5:10]

Čajkovského hudba silně ovlivnila následující generace především ruských skladatelů – za přímého pokračovatele Čajkovského je považován pianista a skladatel **Sergej Rachmaninov** (převzal Čajkovského melancholii, citovost a melodický smysl), byl jím ovlivněn také **D. Šostakovič** a mnozí další. Čajkovskij se v Praze v r. **1888** seznámil s **Antonínem Dvořákem**. Jejich hudba má společné znaky v líbivé melodičnosti, stavebné přehlednosti a živém a emocionálně plném výrazu. Oba dva skladatelé se na rozdíl od mnoha jiných výborných hudebních tvůrců, které eviduje hudební historie, dožili světového uznání.

Dílo (výběr):

Orchestrální skladby

- 7 symfonií (4. f moll, 5. e moll, 6. h moll „Patetická“), programní symfonie Manfred
- Předehra-fantazie Romeo a Julie



Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893) – [Fantazie-předehra Romeo a Julie](#)
[celá, 18:08]

- symfonická fantazie Francesca da Rimini
- symfonická fantazie Bouře
- Italské capriccio
- Slavnostní předehra 1812



Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893) – [Slavnostní předehra 1812](#) [celá, 14:38]

- 4 suity

Orchestrální skladby se sólovým nástrojem

- 3 klavírní koncerty (1. b moll)
- Houslový koncert D dur
- Rokokové variace A dur pro violoncello a orchestr

Komorní hudba

- 3 smyčcové kvartety

Klavírní hudba

- 2 sonáty
- **Roční doby** – 12 skladeb s programními názvy, spojených s 12 měsíci kalendářního roku
- **Album pro mládež** – má sice instruktivní charakter, ale také značnou hudební hodnotu.
- velké množství dalších menších skladeb včetně kompozic s programními názvy.
Čajkovského klavírní skladby jsou vesměs technicky obtížné.

Vokální skladby

- sbory, písně (romansy), duety, kantáty

Opery

- [Pan Vojevoda](#) (1868)
- [Opričník](#) (1872)
- [Evžen Oněgin](#) (1878)
- [Panna Orleánská](#) (1879)
- [Mazepa](#) (1883)
- [Čarodějka](#) (1887)
- [Piková dáma](#) (1890)
- [Jolanta](#) (1891)

Balety

- [Labutí jezero](#) (1876)



Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893) – [Balet Labutí jezero, č. 1: Scéna – Allegro giusto](#) [celé, 3:02]



Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893) – [Balet Labutí jezero, č. 10: Scéna – Moderato](#) [celé, 3:22]

- [Šípková Růženka](#) (1889)
- [Louskáček](#) (1892)



Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893) – [Balet Louskáček – Pochod cínových vojáků](#) [celý, 2:08]

7.3 Antonín Dvořák

A. Dvořák

Antonín Dvořák (1841–1904) se narodil poblíž Prahy, v Nelahozevsi u Kralup nad Vltavou, v rodině řezníka. Malý Antonín se učil hrát na housle, jeho prvním hudebním pedagogem byl varhaník Josef Spitz, který zastával místo učitele v nelahozevské jednotřídní škole. Otec plánoval, že svému nejstaršímu synovi Antonínovi jednou předá svou živnost. Protože Nelahozeves se nacházela poblíž jazykové česko-německé hranice a němčina tehdy byla rozšířena také



v Praze a v celých Čechách, stejně jako na Moravě, byl mladý A. Dvořák v r. 1853 poslán k příbuzným do **Zlonic**, kde se měl naučit německy. Ve Zlonicích se stal jeho učitelem kantor **Anton Liehmann**, který měl kapelu složenou z místních hudebníků a mladého Dvořáka vzdělával ve hře na housle, violu, klavír, varhany a v generálbasu. Mezitím se do Zlonic za Antonínem přistěhoval zbytek rodiny a otec Dvořák si tam pronajal hostinec. Protože se mu zdálo, že Antonín v němčině příliš nepokročil, poslal ho v r. 1854 do **České Kamenice**, která navzdory svému jménu ležela již na převážně Němci obydleném území Čech nedaleko Děčína. Tam chlapec našel dalšího dobrého hudebního učitele, místního regenschoriho **F. Hankeho**.

V létě 1855 se A. Dvořák vrátil do Zlonic, kde se jeho rodině příliš nedařilo a zdálo se proto, že povolání řezníka chlapce nemine. Antonín ale mezitím opět docházel k Liehmannovi, zastupoval ho v kostele u varhan a hrával v jeho kapele. A právě A. Liehmann nakonec přesvědčil Dvořákova otce, spolu s Antonínovým strýcem Zdeňkem, aby svému hudebně nadanému potomku nebránil a umožnil mu odejít do **Prahy**, kde by mohl hudbu studovat pod odborným vedením. Tak se A. Dvořák v r. 1857 dostal na pražskou **varhanickou školu**, kde vyučovali např. **Fr. Blažek** hudební teorii, **Jos. Förster** (otec pozdějšího slavného skladatele Jos. Bohuslava Foerstra) hru na varhany a **Jos. Leopold Zvonař** zpěv. Při školních studiích A. Dvořák jednou týdně hrával na violu v orchestru Jednoty sv. Cecílie, kde poznal hudbu R. Schumanna a R. Wagnera, a díky svému spolužáku ze školy, **Karlu Bendlovi**, mohl u klavíru zkoumat orchestrální partitury pocházející z Bendlova hudebního archívu. Protože Dvořákův otec již nemohl syna finančně podporovat, musel si Dvořák syn přivydělávat na chudé živobytí soukromými hodinami. V r. 1859 ukončil varhanickou školu s výborným vysvědčením a připojená poznámka ředitele školy Josefa Krejčího dodává: „*Výborný, ale spíše praktický talent. Praktické vědomosti a znalosti zdají se býti jeho snahou. V teorii jest slabší.*“

V následujících letech bylo Dvořákovým hlavním zaměstnáním hraní na violu v kapele **Karla Komzáka**, jejíž repertoár se skládal z taneční a zábavné hudby, vedle toho také soukromě vyučoval hru na klavír. Jeho žačkami se staly i **sestry Čermákovy**, dcery úspěšného pražského zlatníka – starší **Josefína**, pozdější známá divadelní herečka, a mladší **Anna**, která výborně zpívala. Přestože se Dvořák nejprve zamiloval do Josefíny, nakonec se v r. 1873 oženil s **Annou**. **Josefína** se v r. 1877 vdala za pokrokového hraběte **Václava Roberta z Kounic**, který se tak stal Dvořákovým švagrem. [1] Na Kounicově zámečku ve **Vysoké u Příbrami** později Dvořákova rodina trávila své dny odpočinku a A. Dvořák tam rád komponoval. Skladatel od hraběte posléze odkoupil na Vysoké nemovitost a pořídil si tak na svém zamilovaném místě uprostřed přírody vlastní bydlení.

Od r. **1862** začala **Komzákova kapela** hostovat v nově otevřeném **Prozatímním divadle**, do

něhož později přešla. Kapelníkem orchestru Prozatímního divadla se stal v r. 1866 **Bedřich Smetana** a Dvořák hrál následujících 5 let jako operní violista pod jeho vedením. Účinkování v orchestru Prozatímního divadla Dvořák ukončil v r. 1871, aby se mohl naplno věnovat komponování. To sice zahájil již zhruba o deset let dříve, jako dvacetiletý, ale své skladby zatím veřejně neuváděl. Jejich tvorbou se zatím spíše zdokonaloval a připravoval na své příští skladatelské úkoly. Stylově se v onom období vyrovnával s novoromantismem F. Liszta a R. Wagnera. Mezi těmito ranými kompozičními pokusy byly **komorní skladby**, první dvě **symfonie**, **opera Alfréd** (byla psána na německé libreto básníka Th. Körnera a za Dvořákova života zůstala neprovedena), první verze **opery Král a uhlíř** (byla dokončena r. 1871, na podzim 1873 studována pod Smetanou v Prozatímním divadle, pro obtíže vokální složky ale odložena) a **písňový cyklus Cypřiše**, inspirovaný láskou k Josefíně Čermákové. Vedle komponování se A. Dvořák v letech 1874–1877 věnoval také **hře na varhany** v pražském **kostele sv. Vojtěcha**. V této době se na mladého českého skladatele Dvořáka neusmálo štěstí pouze v lásce, ale také ve hmotné oblasti, při udělení rakouského **státního stipendia** 400 zl., které Dvořák obdržel pětkrát za sebou, pro léta 1875–1879. Stalo se tak zásluhou komise, v níž zasedal v r. 1874 (při rozhodování o prvním stipendiu) mj. hudební kritik, estetik a publicista **E. Hanslick**, v r. 1875 již také **Johannes Brahms**.

Průlomovým skladatelským dílem Antonína Dvořáka se stala **kantáta Hymnus** pro smíšený sbor a orchestr, složená na text části básně **V. Hálek Dědicové Bílé hory** a poprvé uvedená **9. 3. 1873** v pražském **Novoměstském divadle**. Při premiéře zpívali a hráli členové pražského českého a německého divadla. Od tohoto okamžiku se datuje Dvořákův neustálý společenský a s tím související hmotný vzestup, vyvolaný vzrůstající kvalitou jeho neustále přibývajících kompozic a jejich veřejnými úspěchy. V prosinci **1877** zaslal **J. Brahms** dopis svému **nakladateli Simrockovi** do Berlína a doporučil mu Dvořákovy **Moravské dvojzpěvy**, které Dvořák předtím zaslal do Vídně jako přílohu ke své žádosti o státní stipendium a které vzbudily Brahmsův zájem. Tím byl položen základ k příští spolupráci Dvořáka a Simrocka a také k přátelství Dvořáka s Brahmsem. V letech 1875–1877 se manželům Dvořákovým narodily 3 děti, ale za různých okolností zakrátko zemřely. Tyto rodinné tragédie patrně Dvořáka vyprovokovaly k vypracování konečné orchestrální verze duchovního oratoria s latinským církevním textem **Stabat mater** (Stála matka), které pojednává o utrpení matky (Panny Marie), která vidí umírat své dítě (Ježíše na kříži). Dvořák orchestrální partituru **Stabat mater** dokončil v listopadu 1877 (již v r. 1876 vytvořil kratší verzi kompozice s klavírním doprovodem).

V roce **1884** se Dvořák vydal na svou první z celkově devíti cest do **Anglie**, aby v londýnském **Royal Albert Hall** dirigoval své **oratorium Stabat mater** (poprvé v Anglii zaznělo ve stejném koncertním domě již o velikonocích předchozího roku 1883). V roce **1885** Angličané uslyšeli na hudebním festivalu v **Birminghamu** Dvořákovu **kantátu Svatební košile** a v londýnské premiéře sedmou **Symfonii d moll**, psanou na zakázku **londýnské Filharmonické společnosti**, která v červnu 1884 jmenovala Dvořáka svým čestným členem. Další velké dílo, premiérované v Anglii, napsal Dvořák pro hudební festival v **Leedsu**, kde bylo v říjnu 1886 uvedeno za řízení skladatele **oratorium Svatá Ludmila** (Dvořák pak kompozici na témže zájezdu dirigoval ještě

dvakrát v Londýně). Rovněž v Anglii měla premiéru Dvořákova duchovní díla **Requiem** (1891 v Birminghamu za řízení skladatele) a **Mše D dur** (1893 v Londýně). Dvořákovy skladby se po anglických úspěších hrály i ve Vídni a v Německu s těmi nejlepšími dirigenty (H. v. Bülow, H. Richter, A. Nikisch). Dvořák byl zván a **jezdil** na různá místa v Čechách a na Moravě a také za hranice Rakouska-Uherska, mj. do Ruska (1889, Moskva a Petrohrad). V roce 1889 obdržel Dvořák vysoké rakouské vyznamenání (rytířský řád železné koruny třetí třídy) a v prosinci téhož roku byl na svou žádost o audienci přijat ve Vídni rakouským císařem.



Antonín Dvořák (1841–1904) – [Slovanské tance, op. 46, č. 1](#) [úvodní část, 1:52]

V r. **1890** přijal Dvořák po prvotním odmítnutí a následném několikaměsíčním váhání profesuru skladby na **pražské konzervatoři**, kde byl mezi jeho žáky jeho budoucí zeť **Josef Suk**, později také **Vítězslav Novák**. V témže roce se stal Dvořák řádným členem České akademie věd a umění, o rok později mu byly předány **čestné doktoráty** univerzit v Praze a Cambridge.

V letech **1892–1895** byl A. Dvořák **ředitelem konzervatoře** v **New Yorku**, a pod dojmem hudebnosti amerického prostředí byly skládány některé jeho nejznámější skladby – devátá a poslední Dvořákova **symfonie e moll „Z Nového světa“**, **smýčcový kvartet „Americký“**, **violoncellový koncert h moll**, **kantáta Te Deum**, **Biblické písně**. Hudba komponovaná v Americe (nebo pro Ameriku, což je případ kantáty **Te Deum**) má zvláštní ráz, ovlivněný Dvořákovou snahou o absorbování prvků severoamerické černošské a indiánské hudby. Výrazný je přitom podíl tzv. anhemitonické (tj. bezpůltónové) pentatoniky. Po definitivním návratu z USA Dvořák vyučoval opět na pražské konzervatoři, ve skladbě se začal překvapivě věnovat **programní hudbě** a vytvořil soubor čtyř **symfonických básní** podle **K. J. Erbena**. V posledním období Dvořákovy tvorby vznikly **opery Čert a Káča**, **Rusalka** a **Armida**. Antonín Dvořák zemřel po několikátýdenní nemoci dne **1. 5. 1904**.



Antonín Dvořák (1841–1904) – [Opera Rusalka – árie Rusalky „Měsíčku na nebi hlubokém“](#) [celá, 6:15]

Dvořákovo dílo pozvedlo českou hudbu na **mezinárodní úroveň** především v **symfonickém** žánru a v **duchovní**, také v **komorní** hudbě. A. Dvořák je spolu se Smetanou a Fibichem zakladatelem **české národní hudby**. Jeho síla je ve spontánní, bezprostřední hudebnosti a v bohaté invenci, srovnatelné s nápaditostí F. Schuberta. Bohatství Dvořákovy invence je ohromující, zarážející je také jeho odvaha, sebevědomí, mnohotvárnost myšlenek a instrumentační nápaditost, se kterými se projevuje již od svých prvních dochovaných skladeb, např. v první **symfonii c moll „Zlonické zvony“** (1865).

Dvořákova geniální schopnost rozepsat **orchestrální hlasy** tak, aby vznikl zvukově barevný

ohňostroj nebo krásná poetická malba, ho řadí po bok Berliozovi, Rimskému-Korsakovovi, R. Straussovi a G. Puccinimu, kteří prosluli jako skvělí evropští romantičtí skladatelé-instrumentátoři. Přestože část Dvořákových **oper** nedosahuje světové úrovně, na které stojí jeho nástrojová hudba, vše vynahrazuje vynikající **Rusalka**, **Jakobín** a **Čert a Káča**. Paradoxem zůstává **bouřlivé přijetí** Dvořáka v **Anglii** a **USA** a menší, i když také značný (zčásti anglickými úspěchy vynucený) ohlas v Rakousko-Uhersku a v Německu, do kterého se negativně promítl zostřující se národnostní zápas mezi Němci a Čechy v českých zemích ke konci 19. století.



Antonín Dvořák (1841–1904) – [Opera Rusalka – orchestrální Polonéza](#) [celá, 2:15]

A. Dvořák mnohokrát ve svém životě dokázal, že přes veškeré mezinárodní uznání, které získal, mu osud českého národa a jeho kultura nebyly nikdy cizí a cítil se být nikoli Rakušanem, ale Čechem. Ve 20. století však historik a muzikolog **Zdeněk Nejedlý**, s přitakáváním některých dalších osobností české hudební vědy (Otakar Zich, Josef Bartoš, kupodivu i skvělý Vladimír Helfert), u Smetany vynášel umění tvořit českou národní a přitom moderní hudbu, zatímco u Dvořáka kritizoval nedostatek těchto schopností. [\[2\]](#)

Smetana a Dvořák se ve skutečnosti svým hudebním dílem skvěle doplnili a dokázali spolu s Fibichem, Foersterem, Sukem a Novákem, vzápětí posílení Janáčkem, navrátit české hudbě nejvyšší kvalitu, která se z ní po slavné éře 18. století během následující první poloviny 19. stol. pomalu vytrácela. Antonín Dvořák jedinečným způsobem navázal na své předchůdce, hudebníky z českých zemí dřívějších staletí, kteří často hledali svůj chléb v cizině a byli jí pozitivně hodnoceni pro své plnokrevné hudební nadání, zápal pro hudbu a vysokou míru řemeslné hudební zdatnosti, ať již kompoziční nebo interpretační. Také Dvořák prorazil do světa hlavně díky ohlasům ze zahraničí, i když by i bez přímlyv z Vídně a potlesku v Anglii nebylo možno v Praze jeho mohutný skladatelský talent trvale ignorovat. Zatímco B. Smetana se dnes ve svých skladbách jeví jako uvážlivý hudební projektant, zastupuje A. Dvořák v české hudbě zemitého, přímočaře a prakticky myslícího umělce, jenž svou optimistickou a srozumitelnou hudbou dokázal promluvit k hudebním posluchačům celého světa. Zároveň je zapotřebí se zaposlouchat např. do Dvořákových symfonií, a to i těch raných, abychom zjistili, že ona často tak zdůrazňovaná Dvořákova hudební a lidská přímočarost a naivita jaksi nekořesponduje s touto dynamickou hudbou, plnou melodických nápadů, ale také komplikované harmonie a učných, působivých a překvapivých harmonických modulací, které prozrazují Dvořákovu dlouholetou varhanickou průpravu a praxi. Již tyto symfonie dělají Dvořáka světovým autorem. Díky jeho lidové katolické zbožnosti získal národ „husitských kacířů“, jak bývají Češi v podvědomí Evropanů dodnes občas vnímání (převažující ideové zaměření Československa bylo po celou dobu jeho trvání protikatolické až ateistické, zato prohusitské), důležitá romantická duchovní hudební díla, schopná se ctí obstát v mezinárodní konkurenci.

Dílo (výběr):

V tvůrčím vývoji Antonína Dvořáka bývají rozlišovány různé etapy podle inspirace, druhu a charakteru skladeb příslušného období:

- **60. a 70. léta 19. století, období přípravné** a kompozičně-technického dozrání, hledání vlastní hudební řeči, inspirací Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Wagner, Smetana. Patří sem **prvních 5 symfonií, rané opery** (Alfred, Král a uhlíř – 1. verze, Tvrdé palice, Wanda, Šelma sedlák), **kantáta Hymnus, oratorium Stabat mater, koncert pro klavír g moll** ad.
- **1875–1880, „moravské období“** (Moravské dvojzpěvy)
- **1878–1890, „slovanské období“**, vrcholné skladby – **symfonie č. 6, 7, 8, orchestrální přehra Můj domov, opery Dimitrij, Král a uhlíř** (2. verze), **Jakobín, Slovanské tance op. 46 a 72, orchestrální Slovanské rapsodie, kantáta Svatební košile, oratorium Svatá Ludmila, klavírní cykly pro 4 ruce Legendy a Ze Šumavy, houslový koncert a moll, komorní hudba** atd.
- **1892–1895, „americké období“**, charakteristické pentatonikou a zhutnělou, jasnou hudební řečí s výraznými melodickými obrysy a pevnou formální výstavbou – **9. symfonie „Z Nového světa“, violoncellový koncert h moll, smyčcový kvartet „Americký“, Biblické písně**. Patří sem i duchovní **kantáta Te Deum**, která sice vznikla v Čechách, byla však komponována pro Ameriku těsně před Dvořákovým odjezdem do New Yorku.
- **1896–1904, lyrické, pohádkové a impresionistické období**, zároveň završení Dvořákova hudebního vývoje – **4 symfonické básně** podle sbírky balad **Kytice K. J. Erbena**, pohádkové **opery Čert a Káča, Rusalka** a fantazijně exotická **opera Armida**

Orchestrální skladby

Symfonie – celkem 9, odborníky nejvíce ceněné Dvořákovy skladby

- **1. c moll, op. 3, „Zlonické zvony“, 1865**, byla dlouhá desetiletí považována za ztracenou, A. Dvořák ji nikdy neslyšel, protože její partituru zaslal po dokončení díla do Německa a ta už se mu zpět nevrátila. Partitura se objevila r. 1923 v Praze a symfonie poprvé zazněla v r. 1936 v Brně. Její partitura sice název „Zlonické zvony“ nenese, ale připomínal ho sám skladatel, když o ztracené symfonii hovořil. Zvony v její hudbě evokují orchestrální akordy v úvodu první věty.
- **5. F dur, op. 76** (podle Dvořákova značení op. 24, vysoké opusové číslo zavedl z komerčních důvodů Dvořákův nakladatel Simrock), **1875**, revize **1887** (tehdy věnována H. v. Bülowovi). Zakončuje řadu Dvořákových raných symfonií, je již značně vyspělá a kvalitativně srovnatelná se symfonickou produkcí významných skladatelových současníků (Čajkovskij, Brahms), především ve čtvrté větě
- **6. D dur, op. 60, 1880**, psána pro Vídeňské filharmoniky, ti ji však nakonec neuvedli a premiéru měla r. 1881 v Praze. Skladba proslavila Dvořáka na zahraničních pódíích.

- **7. d moll, op. 70 (1884–1885)**, premiéra 22. 4. 1885 v Londýně, dir. A. Dvořák). Zahajuje trojici Dvořákových nejlepších symfonií. Její hudba vznikala po vídeňské návštěvě Dvořáka u **Brahmse**, s myšlenkou na Brahmsovu 3. symfonii F dur. Hudba 7. symfonie je na Dvořáka nezvykle monumentální a zpočátku chmurná, neobsahuje slovanské názvuky a působí spíše jako kongeniální pokračování symfonického stylu Brahmsova. Důvodem bylo zcela jistě také Brahmsovo vybídnutí, aby Dvořák napsal po své 6. symfonii další dílo stejné formy, ale zcela jiného charakteru. Dvořák tedy vědomě složil symfonii, která se chtěla vyrovnat světové úrovni, konkrétně Brahmsovi, což je slyšet např. u obou témat první věty a tematické práci s nimi, podobně i v druhé větě, ale jenom chvilkově. Celkově ovšem v této vrcholné Dvořákově orchestrální skladbě suverénně vládne jeho originalita hýřící původními hudebními myšlenkami, které skladbu činí svěží a umělecky svébytnou. Dvořák možná Brahmsa dokonce překonává svým dynamickým skladebným pojetím, které přináší stále něco nového a zajímavého, a rovněž instrumentací, bohatstvím melodických nápadů a harmonického řešení.
- **8. G dur, op. 88 (1889)**, premiéra 2. 2. 1890 v Praze, dir. A. Dvořák), zvaná někdy „**Anglická**“, protože ji po Dvořákově nedorozumění se Simrockem ohledně výše honoráře vydalo britské nakladatelství **Novello**. Symfonie G dur je jedinečným vystupňováním Dvořákova umění, v hudební poetice ještě převyšujícím pozdější 9. symfonii e moll. Zdá se, jako by hudba symfonie G dur chtěla zvukově ilustrovat všechny krásy a odstíny české přírody a krajiny (skladatel psal symfonii od konce srpna do počátku listopadu 1889, převážně ve svém letním sídle na Vysoké u Příbrami). Zajímavé je v ní neustálé střídání pomalých a rychlých temp.
- **9. e moll, op. 95, „Z Nového světa“** (premiéra **15. 12. 1893** v **Carnegie Hall** v **New Yorku**, dir. A. Seidl). Symfonie se stala triumfálním úspěchem hned při svém prvním provedení. Nehledě na vynikající hudbu všech čtyř částí symfonie je zvláště oblíbená její pomalá druhá věta – **Largo**. V melodických motivech 9. symfonie se vyskytuje hojně **pentatonika**, jako výraz sounáležitosti hudby k severoamerickému kontinentu a k hudbě jeho původních obyvatel. Symfonie již nezní tak „česky“, jako předchozí 8. symfonie, zato je stylově univerzálnější a méně subjektivní, což jí zaručuje bezproblémové přijímání po celém světě. Přesto je to hudba s typickými rysy Dvořákova kompozičního stylu, který tradičně tvoří krásné melodie, bohatá harmonie, nápadité a variabilní metrické členění, kontrastní nálady, instrumentační mistrovství.



Antonín Dvořák (1841–1904) – [Symfonie č. 9, e moll, „Z nového světa“ – 1. věta](#) [úvodní část, 3:15]

Orchestrální předehry

- **Můj domov** (1882) – bývá běžně uváděna samostatně, tvoří však součást scénické hudby k divadelní hře Josef Kajetán Tyl F. F. Šamberka. Na dramatikovo přání je základem hudby píseň Kde domov můj. Dvořák se však úskalím takového svazujícího zadání mistrně

vyhnul a vytvořil orchestrální fantazii obsahující mistrovské variace a parafráze na melodii dnešní české hymny a motivy z ní odvozené.

- **Husitská** (1883) – zazněla poprvé v Národním divadle při jeho definitivním otevření v neděli 18. 11. 1883. Měla původně uvádět divadelní trilogii ředitele Národního divadla Šuberta, který ji ale nakonec nevytvořil a Dvořákova hudba tak zůstala čistě koncertním číslem. Zaznívají v ní části dvou písní: husitské Ktož jsou boží bojovníci a duchovní Svatý Václave. Úderný husitský motiv však skladbu zcela ovládá a udržuje v ní až do konce dramatické napětí.
- **cyklus tří předeher** s názvem **Příroda, Život a Láska** (1891–1892). Jednotlivé přede hry nesou pojmenování: 1. **V přírodě** 2. **Karneval** 3. **Othello**

Další orchestrální skladby

- **Slovanské tance, I. řada op. 46, II. řada op. 72** – 2 řady po 8 tancích, obě dvě řady byly původně napsány pro čtyřruční klavír. Komponovány v letech: klavírní verze – 1. řada 1878, 2. řada 1886. Orch. verze – 1. řada 1878, 2. řada 1886–1887.
- **Slovanské rapsodie** – D dur, g moll, As dur
- **serenády** – E dur, d moll
- **suity** – Česká suita, Suita A dur
- **Legendy** – 10 skladeb, původně pro čtyřruční klavír
- **4 symfonické básně** podle balad **Erbenovy Kytice**, premiéry v letech **1896** (Londýn – **Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat**) a **1898** (Brno, dir. L. Janáček – **Holoubek**)

Nástrojové koncerty a další skladby pro sólový nástroj s doprovodem orchestru

- **klavírní koncert g moll** (1876, premiéra 1878 v Praze)
- **houslový koncert a moll** (1879, 2. verze 1880, premiéra 1883 Praha)
- **2 violoncellové koncerty** – A dur (1865), **h moll** (z amerického období, 1894–1895, premiéra v r. 1896 v Londýně)
- **Mazurek pro housle a orchestr**
- **Romance f moll pro housle a orchestr** (původně pro housle a klavír)
- **Rondo g moll pro violoncello a malý orchestr** (pův. pro violoncello a klavír)

Komorní hudba

- **klavírní oktet, smyčcový sextet, smyčcové a klavírní kvintety, klavírní kvartety**
- **klavírní tria** (mezi nimi **Dumky**, 1890–1891)
- **smyčcové kvartety** (14)



Antonín Dvořák (1841–1904) – [Smyčcový kvartet F dur, op. 96, „Americký“, 1. věta](#) [celá, 8:45]

- **sonáty pro housle a klavír**, **Sonatina G dur pro housle a klavír** (1893, vynikající, velmi hraná)
- **sonáta pro violoncello a klavír** a další kompozice

Klavírní hudba

Skladby pro sólový klavír

- **cykly** – **Silhouety**, **Poetické nálady** (13 skladeb s programními názvy), **Humoresky**, **Valčíky**, **Mazurky**, **Eklogy**
- **polky**, **menuety** a další skladby

Skladby pro čtyřruční klavír

- **Slovanské tance op. 46 a 72** – velmi populární kompozice, 2 série po 8 tancích několika slovanských národů s převahou tanců českých (v 1. sérii je z cizích tanců jenom ukrajinská dumka). Jejich vznik podnítil nakladatel Simrock, vzorem mu byly Brahmsovy Uherské tance, Dvořák je však po všech stránkách překonal. Orchestrální verze Slovanských tanců dokazuje Dvořákovo zázračné instrumentační mistrovství.
- **Legendy** (10 skladeb)
- **Ze Šumavy** (6 skladeb s programními názvy)

Vokální a vokálně-instrumentální skladby

Písně

- **písňové cykly** **Cypřiše**, **Moravské dvojzpěvy**, **Cigánské melodie**, **Večerní písně**, **Biblické písně** (1894, 10 písní na slova biblických žalmů) ad.

Dueta a sbory

- **Moravské dvojzpěvy** (1875–1881), pro soprán a alt s doprovodem klavíru, zpívají se také sborově
- cyklus sborů **V přírodě** ad.

Kantáty

- **Hymnus „Dědicové Bílé hory“** (na slova V. Háalka), 1872 (1. verze, revidováno 1880 a 1884)
- **Svatební košile** (podle K. J. Erbena), 1884
- **Te Deum** (1892)

- **Americký prapor**, 1892–93
- **Slavnostní zpěv** (1900)

Oratoria

- **Stabat mater** (1876–77)
- **Svatá Ludmila** (1885–86)

Mše

- **D dur** (varhanní verze 1887, orchestrální verze 1992)
- **Requiem** (1890)

Opery

- **Alfred** (1870)
- **Král a uhlíř** (1871 první zhudebnění, za Dvořákova života neprovedeno, hráno až v r. 1929; druhé zhudebnění v první verzi uvedeno 1874 v Prozatímním divadle; přepracovaná verze druhého zhudebnění uvedena 1887 v Národním divadle)
- **Tvrdé palice** (1874)
- **Wanda** (1875)
- **Šelma sedlák** (1877)
- **Dimitrij** (1881–82 první verze, 1894 druhá verze)
- **Jakobín** (1887–88 první verze, 1897 druhá verze)
- **Čert a Káča** (1898–99)
- **Rusalka** (1900)
- **Armida** (1902–03)

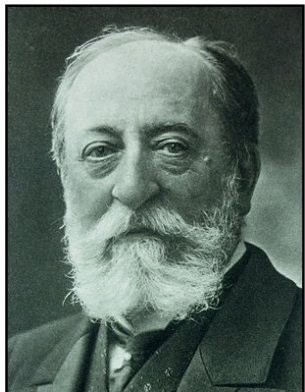


Antonín Dvořák (1841–1904) – [Symfonie č. 9, e moll, „Z nového světa“ – 2. věta](#) [úvodní část, 1:55]

7.4 Camille Saint-Saëns

C. Saint-Saëns

Mezi představitelé hudební klasicko-romantické syntézy 19. století patří dále francouzský skladatel (**Charles**) **Camille Saint-Saëns (1835–1921)** [šarl kamij sën-sán]. Ovládal skvěle hru na klavír a varhany, také dirigování, zajímal se o přírodní vědy, byl činný literárně. Ve svém kompozičním odkazu byl všestranný a zasáhl do všech druhů klasické



hudby, ve stáří dokonce napsal hudbu pro film. Jeho hudební myšlenky jsou klasicky vyvážené a ušlechtilé kultivované, bývají však poněkud nevýrazné.

Přestože Saint-Saëns vynikl kromě jiného také v komorní hudbě, pro dnešní dobu je významná hlavně jeho hudba orchestrální – **symfonie** (5), **nástrojové koncerty**, **symfonické básně** (4), z nichž má největší oblibu **Tanec mrtvých** (*Dance macabre*) [dáns makábr]. Na repertoáru divadel se objevuje Saint-Saënsova opera **Samson a Dalila**. Největší oblibu u široké posluchačské a hudebnické obce si však získalo dílo, které skladatel původně složil jako hudební žert pro sebe a pro své přátele: **suita pro malý orchestr a dva klavíry Karneval zvířat**, která v krátkých nápaditých skladbičkách charakterizuje nejenom různá domácí a divoká zvířata, ale formou jinotaje si dělá legraci rovněž z lidí, a navíc připomíná několik skladatelů a jejich skladby, včetně samotného Saint-Saënsa (ve 12. části Zkameněliny, přičemž názvem jsou míněni žertem právě skladatelé):

Camille Saint-Saëns (1835–1921) – Orchestrální suite **Karneval zvířat** (*Le carnaval des animaux*) [celá, 21:25]

1. [Úvod](#) (Introduction) [0:38]
2. [Královský pochod lva](#) (Marche royale du Lion) [1:35]
3. [Slepice a kohouti](#) (Poules et Coqs) [0:55]
4. [Divocí osli – rychlá zvířata](#) (Hémiones – animaux véloces) [0:38]
5. [Želvy](#) (Tortues) [1:55]
6. [Slon](#) (L'Éléphant) [1:32]
7. [Klokani](#) (Kangourous) [0:55]
8. [Akvárium](#) (Aquarium) [3:05]
9. [Osobnosti s dlouhýma ušima](#) (Personnages à longues oreilles) [0:44]
10. [Kukačka v hlubokém lese](#) (Le coucou au fond des bois) [3:05]
11. [Voliéra](#) (Volière) [1:13]
12. [Klavíristé](#) (Pianistes) [1:15]
13. [Zkameněliny](#) (Fossiles) [1:20]
14. [Labuť](#) (Le Cygne) [3:07]
15. [Finále](#) (Finale) [2:08]



C. Saint-Saëns navštívil v letech 1882 a 1886 **Prahu** (o tom referují podrobně publikace DOLANSKÝ 1949 a WENIG 1980).

[1] Hrabě Václav Robert Kounic v r. 1908 daroval českému vysokoškolskému studentstvu palác, který v Brně zakoupil v r. 1905. Dnes v této budově sídlí Rektorát Masarykovy univerzity. Z výnosů, které plynuly z provozu tohoto původně činžovního domu, byla financována pozdější výstavba brněnských Kounicových studentských kolejí.

[2] Ve svých Dějinách české hudby (1903), věnovaných „Památce Bedřicha Smetany a Zdeňka Fibicha“, Nejedlý Dvořáka často chválí (např. za Stabat mater, Biblické písně, výbornou instrumentaci či šťastnou rytmickou živelnost, kterou však prý Dvořák také někdy používá ve špatné chvíli), zároveň však na něj opakovaně útočí, třeba takto (s. 204–205): *“Přechod Dvořákův z tábora Smetanova v konservativní můžeme stopovat od r. 1875. Chudý varhaník od sv. Vojtěcha požádal o státní stipendium, jež skutečně dostal po několik roků. Mohl se tedy volně věnovat komposici. Tato šťastná událost měla svůj rub: k žádosti na ministerstvo vyučování musil přiložit některé své komposice, jež dány k posouzení dvěma náčelníkům reakcionářského tábora té doby: skladateli Brahmsovi a kritikovi Hanslickovi. Síla Dvořákovy originality nemohla na ně nepůsobit, avšak bystrý Hanslick poznal více: konservativnost Dvořákovy potence umělecké. A to rozhodlo. Dvořákovi dáno stipendium, Brahms vymohl u Simrocka v Berlíně vydání „Moravských dvojzpěvů“, jiný konservativní kritik Ehlert je nadšeně vychválil (ovšem právem), Simrock objednal si hned u Dvořáka „Slovanské tance“ (1878), jež v čtyřruční úpravě rozšířily rázem Dvořákovo jméno po Německu. Nakladatelé sami se ucházeli o jeho skladby, i ze starší doby jeho tvoření. Dvořák není pevný umělecký charakter, jež by vděčnost za taková dobrodiní nesvedla s pravé cesty. Oddal se úplně vedení svých vídeňských přátel. Úctou a oddaností k Brahmsovi veden byl k horlivé tvorbě na poli hudby absolutní (symfonie, komorní hudba), z vděčnosti k Hanslickovi zřekl se i dosavadních, třeba skrovných náběhů k přilnutí k reformě Wagnerově a vrhl se v reakci „velké opery“, čímž však dostal se i na umělecký protipól snažení Smetanova.”*

O něco dále je možno najít typický příklad Nejedlého lidské neomalenosti. Jako muzikolog sice v podstatě správně postihoval základní skutečnosti, zde konkrétně známý fakt, že Smetana byl spíše skladatelem konstruktivním, který své skladby při jejich kompozici usilovně promýšlel, zatímco u Dvořáka, přinejmenším v jeho mladším období, převažovala nad konstrukcí spontaneita (Dvořákova vrcholná díla, např. 9. symfonie „Novosvětská“, si už ale se stavebností Smetany v ničem nezapadají, dokonce ho v ní mohou předčit). Nejedlý však své postřehy o Dvořákovi rád formuloval zjednodušujícím a proto zkreslujícím způsobem, který mohl být dokonce nevkusný, ne-li hrubý, urážející Dvořákovu pověst: *„Dvořák svým temperamentem není umělec konservativní, ale nedostatek umělecké intelligence vyloučil ho předem z moderního ráje hudebního, na této intelligenci právě spočívajícího.”* (NEJEDLÝ 1903, s. 205). Tato věta přitom uvádí odstavec, ve kterém Nejedlý oceňuje Dvořákovo mistrovství v komorní hudbě: *„Dvořák jest mistrem komorní hudby.”* (tamtéž). Tomu ale zase předchází jiné Nejedlého zjištění: *„Proto Dvořák dokázal v komorní hudbě více než v symfonii.”* (tamtéž). A ještě alespoň jedna ukáзка Nejedlého jízlivých poznámek na Dvořákovu adresu, tentokrát na stránce 239 jeho Dějin české

hudby z r. 1903 (obzvláště zaráží, že Nejedlý se nestyděl světově proslulého a váženého Dvořáka napadat ještě za jeho života, Dvořák zemřel v r. 1904): „*Absolutní, a z té opět komorní hudba jest jediná půda, na níž se Dvořák pohybuje se zdarem. Ovšem pokoušel se ve všech oborech hudební tvorby, ale v tom všestrannost nespočívá, nýbrž v dokonalosti, s níž umělec se kteréhokoli oboru chápe. Mimo to vše vadí Dvořákovi nedostatek vlastností [sic!], již byli Smetana a Fibich »fenomenální« : Dvořák jest pověstný svou nedostatečnou pamětí i hudební, což ho vystavuje nebezpečnosti cizích vlivů velmi mocně i po stránce čistě hudební.*”

O Nejedlého propagaci Smetany, ale také Fibicha, Foerster a Ostrčila, a jeho kritice Dvořáka a Dvořákových žáků Suka a Nováka, dokonce i L. Janáčka, se lze dozvědět např. v publikaci HONS 2013 nebo rychleji v [Českém hudebním slovníku osob a institucí](#).



[Kontrolní test](#) k 7. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- BERBEROVÁ, Nina. *Čajkovskij*. Praha: Humanitarian technologies a Klub přátel ruské písemnosti, 2000.
 - ČAJKOVSKIJ, Petr Iljič. *Dopisy*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
 - GEE, John a Elliott SELBY. *The Triumph Of Tchaikovsky: A Biography*. New York: The Vanguard Press, 1960. Dostupné také online z: archive.org
 - KUNA, Milan. *Čajkovskij a Praha*. Praha: Supraphon, 1980.
 - LAPŠIN, Ivan. Petr Iljič Čajkovskij. In: *Ruská hudba: Profily skladatelů*. Praha: Za svobodu, 1947, s. 247–281.
 - PRIBEGINA, Galina Aleksejevna. *P. I. Čajkovskij*. Bratislava: OPUS, 1990,
 - TCHAIKOVSKY, Modeste. *The Life & Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*. London: John Lane the Bodley Head, New York: John Lane Company, 1906. Dostupné také online z: archive.org
Anglický překlad knihy, kterou napsal Čajkovského bratr Modest.
 - TSCHAIKOWSKI, Peter I. *Erinnerungen und Musikkritiken*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1974.
 - WENIG, Jan. *Byli v Praze*. Praha: Editio Supraphon, 1980.
 - [Tchaikovsky Research](#) – webové stránky o Čajkovském (anglicky)
 - [Композитор Пётр Ильич Чайковский](#) – webové stránky o Čajkovském (rusky)
-
- *Antonín Dvořák: Bibliografický katalog*. Praha: Městská knihovna, 1991.
 - BERKOVEC, Jiří. *Antonín Dvořák*. Praha: Editio Supraphon, 1969.
 - BERKOVEC, Jiří. *Život plný hudby: Vyprávění o Antonínu Dvořákovi*. 2. vyd. Praha: Academia,

1996.

- BURGHAUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák*. Praha: Horizont, 1985.
- BURGHAUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák: Thematický katalog. 2.*, rev. a doplněné vyd. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996. [1. vyd. 1960].
- DÖGE, Klaus. *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*. Praha: Vyšehrad, 2013.
- DOLANSKÝ, Ladislav. *Hudební paměti*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.
- DVOŘÁK, Otakar. *Můj otec Antonín Dvořák*. Příbram: Knihovna Jana Drdy, 2004.
- HELFERT, Vladimír. Česká moderní hudba. In: *Vybrané studie I.: O hudební tvořivosti*. Praha: Supraphon, 1970, s. 163–312.
- HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu: (1860–1900)*. Praha: TOGGA, 2012.
- HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu: (1900–1939)*. Praha: TOGGA, 2013.
- KUNA, Milan a kol. *Antonín Dvořák: Korespondence a dokumenty: 1–10*. Praha: Bärenreiter, 1987–2004. 10 sv.
- KVĚT, J. M. *Mládí Antonína Dvořáka*. Praha: Orbis, 1943.
- LUDVOVÁ, Jitka a kolektiv. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Academia, 2006, s. 119–128. Projekt Česká divadelní encyklopedie.
- MAHLER, Zdeněk. *Spirituál bílého muže aneb Dvořák v Americe*. Praha: Primus, 1998.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny české hudby*. Praha: Hejda & Tuček, [1903].
- PEČMAN, Rudolf. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno: FF MU, 1992.
- RACEK, Jan. *Antonín Dvořák a Morava: Vzpomínková črta k stému výročí Mistrova narození*. Praha: Topičova edice, 1941.
- SLAVÍKOVÁ, Jitka. *Dvořák a Anglie: aneb země, které mnoho dlužím*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1994.
- SLAVÍKOVÁ, Jitka. *Antonín Dvořák a Vysoká*. Vysoká, Památník Antonína Dvořáka, 2007.
- ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka. 2. vyd.* Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922-1930. 2 sv.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*. Šesté rozmnožené vydání. Praha: Topičova edice, 1941.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy symfonie: Charakteristika a rozbor*. 2., doplněné vydání s 8 přílohami. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby komorní: Charakteristika a rozbor*. S devíti přílohami. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby orchestrální: Charakteristika a rozbor*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby orchestrální: Druhý díl: Charakteristika a rozbor*. S devíti přílohami. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1946.
- [Antonín Dvořák: komplexní zdroj informací o skladateli](#) – web s cennou faktografií o A. Dvořákovi a jeho skladbách.
- ROLLAND, Romain. Camille Saint-Saëns. In: *Hudebníci nedávné doby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 86–97.

- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: <http://imslp.org>
Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
- **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/> Jen online.

Úvod 1 2 3 4 5 6 **7** 8 9 10 11 12 13



INVESTICE DO KVALITY Vzdělávání

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 5 6 7 **8** 9 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 8

Národní školy



Cíl: ozřejmit pojem národní školy v kontextu hudby 19. století, vytvořit základní přehled o nich a jejich nejvýraznějších představitelích.



Anotace: V hudbě 19. století hrají značnou roli tzv. národní školy. Je to souhrnné označení pro hudbu skladatelů, kteří se rozhodli, že se ve svých skladbách nechají inspirovat lidovou hudbou. Národní školy procházely hudbou romantismu od jeho počátků až do jeho vyznění ve 20. století. Mezi výrazné evropské národní školy patří česká, ruská a severská národní škola. Artificiální hudba s národními prvky se však během 19. století počala postupně tvořit prakticky v celé Evropě.



Klíčová slova: národní školy, Zdeněk Fibich, Michail Ivanovič Glinka, Mocná hrstka, Modest Petrovič Musorgskij, Edvard Grieg.



Přibližný čas potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **180 minut**

Národní školy představují v hudbě 19. století fenomén, který nelze oddělit od celospolečenského vývoje v Evropě a v jejích jednotlivých zemích. Při vzniku hudebních národních škol hrálo roli několik faktorů, z nichž nejdůležitější byl v prvopočátku nástup osvícenství v průběhu 18. století a Francouzská revoluce v jeho závěru. V jednotlivých zemích počal sílit zájem o lidovou kulturu a jejich vlastní historii. Po r. 1800 byla skloňována slova národ, národní a národnost stále častěji. Tyto pojmy se stávaly důležité v životě evropských národních komunit, spojených zejména sdíleným jazykem, společnou historií, kulturou a pocitem sounáležitosti. Zvláště silné byly podobné tendence u těch národních společenství, která žila pod cizí nadvládou a toužila po svém osamostatnění (např. Češi a Italové se sjednocovali na základě svého odporu k nadvládě Rakušanů, Rusové, Rakušané, Němci a Španělé činili totéž vůči Francouzům během okupace svých území francouzskými vojsky za napoleonských válek). V národních školách 19. století se umělá hudba, která měla v klasicismu univerzální, nadnárodní povahu, začala obohacovat lidovými hudebními prvky a tím dostávala národní zabarvení (kolorit).

Námět k zamyšlení: Historie českých zemí bývá po roce 1800 spojována často s pojmy **národní obrození, český jazyk, česká literatura, česká kultura, český národ**. Součástí tohoto procesu se stala i **česká hudba** v podobě tzv. **české národní školy**, pod kterou si vybavujeme především tvorbu **B. Smetany, A. Dvořáka** a **Z. Fibicha** s jejich národně orientovanou hudbou. U Fibicha je tato národní orientace slabší než u Smetany a Dvořáka, ale přesto zůstává dostatečně průkazná. Češi své národní obrození zakončili r. 1918 vytvořením samostatného státu, Československa. Protože však národnostní princip, na jehož základě byl tento stát vytvořen, během první a druhé poloviny 20. století v podstatě selhal, Československo už dnes neexistuje a na jeho bývalém území se dokonce již nenachází několik miliónů jeho bývalých obyvatel české, německé a židovské národnosti, které doplatily na – národním principem zdůvodněnou a vyvolanou – 2. světovou válku a její důsledky. Po roce 1990 jsme mohli sledovat hrůzné důsledky národní emancipace prováděné se zbraní v ruce na území bývalé Jugoslávie. Tyto příklady by dnes mohly vztyčit otazník u čehokoli, co je spojováno s pojmem národ, tedy i u romantické národní hudby a národních škol. Jenom proto však není potřeba národní školy zatracovat. Je to s nimi stejné jako se vším v lidském životě: různé věci, myšlenky nebo pojmy mohou být užitečné nebo také škodlivé, podle toho, jak rozumně nebo hloupě se použijí. Národní hudba 19. století nechtěla být původně žádným šovinistickým nástrojem, jaký vytvořil např. německý nacismus po r. 1933 z operního díla R. Wagnera (je však pravda, že Wagner tomu svým antisemitským postojem mocně napomohl) a F. Liszta (fanfáry z Lizstovy symfonické básně Preludia ohlašovaly pravidelná válečná zpravodajství nacistického rozhlasu). Proto se o ni dnes můžeme zajímat bez ideologických předsudků a je nám dovoleno se z ní těšit, aniž bychom jejím studiem či poslechem ten nebo onen národ povyšovali nebo ponižovali. Podmínkou a předpokladem k takovému přístupu je ale uznání zásady, že všechny národy jsou si rovny a žádný nemá právo utlačovat jiný. Národní školy v 19. století hudbu obohatily a přinesly do ní nové impulsy. Tím, že prostřednictvím univerzálního jazyka hudby přinášely poznání o jednotlivých národech do mezinárodního povědomí, tak vlastně již v 19. století přispívaly ke globalizaci světa, která je dnes jeho hlavní charakteristikou.



Obsah:

- 8.1 [Vznik, příklady a představitelé národních škol](#)
- 8.2 [Česká národní škola – Zdeněk Fibich](#)
- 8.3 [Ruská národní škola \(Glinka, Dargomyžskij, Mocná hrstka\)](#)
 - 8.3.1 [Milij Alexejevič Balakirev](#)
 - 8.3.2 [Alexandr Porfirjevič Borodin](#)
 - 8.3.3 [César Antonovič Cui](#)
 - 8.3.4 [Modest Petrovič Musorgskij](#)
 - 8.3.5 [Nikolaj Rimskij Korsakov](#)
- 8.4 [Severská národní škola \(Gade, Svendsen, Grieg, Sinding, Sibelius\)](#)

[Kontrolní test](#) k 8. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) k 8. kapitole

[Seznam poslechových ukázek](#)

8.1 Vznik, příklady a představitelé národních škol

Národní školy byly důležitou součástí evropské hudby romantismu. Tvořili je hudební skladatelé, jejichž hudba zužitkovala nebo jako inspirační zdroj přijímala lidovou hudbu či jiné podněty národa, z něhož tyto tvůrci vzešli a/nebo se kterým se vnitřně a umělecky ztotožnili či ke kterému se ideově a citově přimkli, a to i tehdy, když v dané zemi trvale nežili a nepůsobili. Vztah mezi hudební tvorbou romantického skladatele a určitou zemí s jejím národem a jeho lidovou hudbou a celou kulturou mohl nabírat podobu vazby velmi těsné a pevné (Smetana a Čechy) nebo značně rozvolněné a spíše symbolické (Liszt a Maďarsko). Zvláštním typem představitelů **národních škol** byli hudebníci, kteří ve svých skladbách dospěli k univerzální **syntéze** lokálních a evropských (hlavně italských, německých a francouzských) vlivů – např. **Chopin, Dvořák, Grieg, Čajkovskij**.

Hudební romantismus se sice obecně inspiroval především **fantazií** a **city** člověka, **přírodou**, středověkou či bájnou **historií** a **náboženstvím**, od svých raných fází však měl (byť u různých skladatelů v různém rozsahu) při hledání svých námětů na zřeteli také prostý **lid** a jeho slovesnou a hudební **kulturu**. Tento vývoj nelze oddělit od vzepětí národního a občanského uvědomění v evropských zemích během Francouzské revoluce a následných válečných událostí až do definitivní porážky Napoleona Bonaparta (1789–1815). Zatímco „návrat k přírodě“ propagoval ve Francii v 18. století svérázný filozof a hudebník **J. J. Rousseau**, soustředění pozornosti evropských intelektuálů k uměleckým projevům prostého lidu podnítil zejména německý romantismus. Mohutným impulsem k tomu bylo dílo **Johanna Gottfrieda Herdera** (1844–1803), jednoho z duchovních „otců“ německého romantismu, zvláště jeho sbírka lidových a umělých písňových textů z celé Evropy z let 1778–1779 s názvem *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken*, tj. Lidové písně spolu s dalšími přidanými texty (ve druhém vydání z r. 1807 s pozměněným názvem *Stimmen der Völker in Liedern*, tj. Hlasy národů v písních).

Pod Herderovým vlivem sbírali a vydávali v Německu v 1. pol. 19. století **bratři** Jacob (1785–1863) a Wilhelm (1786–1859) **Grimmové** pohádky a pověsti, původně je však k tomu vybídl **Clemens**

Brentano (1778–1842). **Brentano** a **Achim von Arnim** (1781–1831) shromažďovali od r. 1805 materiál pro svou sbírku německé lidové poezie, která vyšla do r. 1808 ve třech dílech pod názvem *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder* (Chlapcův kouzelný roh: Staré německé písně). Navzdory slovu „písně“ v jejím názvu obsahuje Brentanova a Arnimova sbírka pouze texty, nikoli nápěvy; jde tedy o chápání slova „píseň“ v jeho literárním významu, „píseň“ jakožto útvar slovesné poezie.

Bez nápěvů bylo vydáno rovněž obdobné dílo pocházející z českých zemí, jehož autorem byl **Karel Jaromír Erben** (1811–1870). Byly to jeho proslulé [Pjsně národnj w Čechách](#), 3 sv., 1842–1845, 2. vyd. 1852 (1. svazek) a 1856 (2. svazek). Erbenův písňový soubor však nakonec nezůstal bez nápěvů, protože ty k němu byly jako doplněk postupně vydávány v jednoduché, ale vkusně stylizované klavírní harmonizaci (1842–1870, celkem 5 svazků po 100 písních), již pořizoval strahovský varhaník Jan Pavel Michael **Martinovský** (1808–1873). Teprve v 60. letech 19. století K. J. Erben svou sbírku vydal jako [Prostonárodní písně a říkadla](#) (1864), již předcházela notová příloha s nápěvy písní, vydaná Erbenem již o dva roky dříve (1862) s názvem **Nápěvy prostonárodních písní českých**. Ještě dříve než Erben, v r. 1835, však vydal lidové písně s českým textem sběratel z Moravy, katolický duchovní **František Sušil** (1804–1868), s názvem [Morawské národnj Pjsně](#). V r. 1840 následovala další Sušilova sbírka, [Morawské národnj Pjsně: Sbjrka nowá](#). Obě sbírky byly doplněny v přílohách nápěvy. Sušil své sběratelské úsilí završil v r. 1859, kdy vyšla poslední část sbírky **Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými**, kterou vydával po sešitech od r. 1853 (2. vyd. 1860, 3. vyd. 1872). Texty Sušilovy [sbírky](#) byly předlohou pro Dvořákovy Moravské dvojzpěvy, později je využívali také další skladatelé.

Zájem o lidovou píseň však byl v Čechách a na Moravě pozoruhodný již dlouho před prvním vydáním Erbenových a Sušilových sbírek. Rukopisné soubory lidových písní u nás vznikaly v 18. století (podobně tomu bylo na Slovensku), na počátku 19. století české lidové písně schraňovali např. Václav Hanka, Josef Dobrovský, hudební skladatel Václav Jan Tomášek, **František Ladislav Čelakovský** (ten je vydal jako součást svého souboru **Slovanské národní písně** (1822, 1852, 1827) ad. V r. 1819 přišel nečekaný impuls přímo z vládních míst ve Vídni, protože jimi byl nařízen sběr lidových písní (nápěvy a texty), melodií tanců a kostelních písní v historických zemích Rakouska, včetně Čech, Moravy a rakouského Slezska. Z materiálu této tzv. **guberniální sbírky** byla v r. **1825** v Praze vydána publikace [České národní písně](#), obsahující písně české a německé včetně jejich nápěvů, a také melodie několika desítek tanců (tzv. Rittersberkova sbírka). Na Moravě prosluli v 19. století jako sběratelé lidových písní kromě Františka Sušila také František Bartoš, Leoš Janáček, Martin Zeman a další. Sbírkou lidových písní, zejména Erbenova ve své klavírní verzi a třetí sbírka Sušilova, působily jako mocný katalyzátor českého národního obrození a rozvoje české hudby. Po svém návratu ze Švédska svedl v Praze začínající operní skladatel Bedřich Smetana názorový střet se zastánci citací českých lidových písní v umělé národní hudbě, za což si vysloužil nepřítel mocného a vlivného obrozeneckého politika F. L. Riegera (1818–1903). Rieger se oženil s dcerou historika Fr. Palackého, byl hlavním autorem první české encyklopedie, slavného Slovníku naučného, a později se stal poslancem vídeňského parlamentu. Smetana však svou hudbou prokázal, že správná byla jeho koncepce inspirace lidovou písní, nikoliv jejího doslovného citování.

Slovní spojení **národní škola** má v hudbě příbuzný obsah s pojmem **národní styl**. Národní styly nepřicházely do evropského hudebního vývoje teprve v 19. století, ale byly jeho součástí již v předchozích staletích. Kolem roku 1700 spolu soupeřily o prvenství v hudbě zejména dva evropské národy, Italové a Francouzi. Paradoxem hudebních dějin je fakt, že skladatel Jean-Baptiste Lully (1632–1687), který na dvoře „krále Slunce“ Ludvíka XIV. ve Versailles vytvořil styl francouzské dvorní opery, baletu a instrumentální hudby, jenž platil za typicky francouzský, byl původem Ital z Florencie. I když si Francie nechtěla italský styl nechat vnutit, nakonec k tomu ve druhé polovině 18. století přece jenom došlo, ale jinak, než si možná Itálie představovala. Stalo se tak prostřednictvím hudby vídeňského klasicismu (Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven a jejich současníci), která je výsledkem spojení vlivů zvláště

italské a německé artificiální hudby, ale také lidové hudby Italů, Němců a Rakušanů, Čechů a Poláků, Chorvatů a dalších národů střední, jihovýchodní a východní Evropy. Všechny tyto podněty ve svých skladbách v polovině 18. století geniálně přetavil J. Haydn (opírající se ovšem o celou generaci skladatelů tvořících před ním hudbu v tzv. galantním stylu) a položil tak základy vrcholného klasicismu. Na nich vyrostl W. A. Mozart (1756–1791) a Ludwig van Beethoven (1770–1827), kteří se potom stali východiskem a vzorem pro velkou část skladatelů nového hudebního stylu – romantismu.

Národní školy hudebního romantismu mívaly v některých zemích více či méně skrytý protestní potenciál. Právě tak se ve světové odborné literatuře mnohdy popisuje romantická hudba **Čechů**, kteří se v 19. století stále více snažili vymanit ze sféry německo-rakouského vlivu a usilovali nejprve o federativní uspořádání Rakouska, později o vlastní samostatný stát, což se jim nakonec podařilo v r. 1918, když Rakousko-Uhersko s Německem prohrály 1. sv. válku. Hudba českých skladatelů během tohoto jednoho století zápasu o českou národní identitu a státnost sehrála v české společnosti významnou sjednocovací úlohu, podobně jako v Itálii tvorba operního skladatele G. Verdiho (Itálie začala po r. 1815 usilovat o své politické sjednocení na principu společného jazyka a národa – bylo to tzv. risorgimento, obdoba českého národního obrození).

V **Rusku** souzněle vznik národního směru v hudbě se vzepětím pocitu vlastenectví a hrdosti na vlastní velikost a sílu, který se jeho obyvatel zmocnil po zahnání Napoleonovy armády v r. 1812.

Severská (skandinávská) **národní škola** neměla podobné politické požitko. Její svéráz byl určován spíše odlehlostí severkých zemí od velkých evropských center a zádumčivostí severské přírody, méně zalidněné a zasažené průmyslem než v Německu, na něž byly skandinávské země v hudbě převážně orientovány. V zásadě by se dalo konstatovat, že národní prvky byly v romantické hudbě jednotlivých států a zemí o to výraznější, o co méně se tyto územní celky a oblasti do té doby skladatelsky podílely na hlavních stylových proudech evropské hudby a o co menší byla jejich dosavadní politická nezávislost a hospodářská vyspělost. Tím je možno vysvětlit, proč národní školy v romantismu nehrály zvláště důležitou úlohu v hudebních velmocích **Francii, Anglii a Německu**. Ale i v nich bylo možno najít skladatele, píšící hudbu v „národním tónu“. V r. 1908 popsal Romain Rolland, co je podle něj typicky francouzské v hudbě Saint-Saëns: *„Naproti frenetickému přivalu Richarda Strausse, unášejícímu ve směsi bahno, trosky i génia, tyčí se románské umění Saint-Saënsovo, ironické a božsky jasné. Jeho jemný dotek, jeho bohatá střízlivost, jeho upřímný půvab, který proniká do duše a tam probíhá po cestičkách, působí požitkem z mluvy i myšlenky, jež jsou krásné, jasné a poctivé; ta přesnost písma i smyslu okouzluje jako ctnost. V nervózním a ztýraném dnešním umění je to hudba nápadná svým klidem, svými pokojnými harmoniemi, svými hebkými modulacemi, svou křišťálovou čistotou, svým plyným, nenásilným slohem, jakýmsi aticismem. Ba i její klasický chlad působí dobře bezděčnou reakcí proti přemrštnostem, třebas i upřímným, nového umění.“* [1]

Zvláštním případem mezi hudebními velmocemi byla v 19. století **Itálie**. Jednalo se stále o zemi hudebně příliš významnou, než aby si musela po roce 1800 zřizovat národní skladatelskou školu. Během období romantismu se Itálie soustředila na operu, zatímco její význam v instrumentální hudbě oproti minulým staletím značně poklesl. A v opeře se prosazovalo to, co bylo specificky italské, samo od sebe – italská zpěvnost a italský temperament. Tyto dvě složky ostatně dávali Italové do své hudby odedávna, a ony se již v baroku spolu s novými hudebními formami (sonáta, concerto grosso, kantáta, oratorium, opera, sólový koncert) z Itálie šířily do celé Evropy. V každé evropské zemi tak dříve nebo později tamní hudba (alespoň zčásti) přijala určité italské prvky, dokonce i ve Francii, jak již bylo vysvětleno výše. Verdiho opery měly v risorgimentu 19. století sice úlohu politicky motivační, sjednocující, vlasteneckou, ale jejich autor jimi nevytvořil národní skladatelskou školu. Spíše svým velkým porozuměním pro hudební drama a geniálním smyslem pro vynalézání působivých melodií a hudebních gradací upevnil dosavadní italskou nadvládu v operním zpěvu a rozmnožoval tak skvělým způsobem nejlepší tradice italského *bel canto*, jako dědic Rossiniho, Belliniho a Donizettiho. Ve svém pozdějším operním období Verdi ještě italské *bel canto* propojil s bohatě prokomponovanou orchestrální složkou jako adekvátní odpověď

na drtivý nástup progresivního R. Wagnera a jeho propracovaného operního Gesamtkunstwerku.

V některých zemích vystoupili výrazní skladatelé národních škol až v závěru 19. století a ve 20. století (B. Bartók v **Maďarsku**, L. Janáček s nápěvky moravských dialektů v **českých zemích**, J. Sibelius ve **Finsku**; Bartók s Janáčkem přitom náleží již moderní hudbě 20. století, Sibelius v zásadě ještě hudbě pozdně romantické).

Příslušnost k určité **národní škole** může být v širším slova smyslu vyvozována také z využívání **ideových**, resp. **inspiračních** národních zdrojů, což je případ námětů z **germánské mytologie** nebo **německé historie**, které si vybíral pro své opery **R. Wagner** (opery **Tannhäuser**, **Lohengrin**, **Prsten Nibelungův** ad.). Dalším příkladem podobného zařazení skladatele do určitého národního okruhu je používání harmonicky **hutného**, často **polyfonního** stylu u **německých** autorů, což je poznávacím znakem německé hudby, zejména severoněmecké, popř. nizozemské, již od pozdní renesance a v baroku (Sweelinck, Praetorius, Schein, Schütz, Buxtehude, Jihoněmec Froberger ad.), v romantismu např. Schumann, Wagner, Brahms ad.

Naopak **francouzští** skladatelé neměli rádi německou hudební těžkopádnost a již od barokních časů usilovali o formální čistotu, jasnost, eleganci a přehlednost (Couperin, Rameau, v romantismu Saint-Saëns, Franck, Fauré).

V případě uvedených specifických kompozičních způsobů a rozdílů mezi hudbou německou a francouzskou bychom ale patrně raději hovořili o národním stylu nežli národní škole. Pojem **národní škola** by měl proto zůstat rezervován pro spojení umělé hudby s **lidovou hudbou** nebo **národní kulturou** (písemnictvím, historií, mytologií, pohádkami, folklorem, krajinou resp. přírodou, stavebními památkami dané země atd.) během období hudebního romantismu (1800–1920). Na druhé straně bývá leckdy obtížné formulovat „národní“ znaky v romantické hudbě, pokud jsou překryty obecně rozšířenými stylovými prvky, ustálenými v širokém tvůrčím okruhu. Tak např. hudba novoromantiků ovlivnila generaci nastupujících skladatelů klasicko-romantické syntézy a symfonické básně Smetanovy a Dvořákovy mají sice české náměty, ale používají hudební prvky programní hudby zavedené Berliozem, Lisztem a Wagnerem. Osmá symfonie (G dur) A. Dvořáka nám při poslechu připadá více „česká“ nežli jeho symfonie sedmá (d moll), která je inspirována hudbou J. Brahmse, či jeho symfonie devátá (e moll, „Z Nového světa“), kde Dvořák používá pentatoniku a poněkud úsečnější, stručnější tvarování hudebních myšlenek, než jaké u něj bylo do té doby zvykem. U Dvořákovy deváté symfonie je patrný vliv pragmatického anglosaského světa a jeho snahy o racionalitu, které se vnímavý Dvořák pružně přizpůsobil. Ale přesto si symfonie „Z Nového světa“ ponechává jisté typické „dvořákovské“ rysy. Ovšem při pokusu o jejich analytický odborný popis by byla dobře patrná potíž, spojená s exaktním a terminologicky korektním vymezením a popsáním „národních“ a naopak „univerzálních“ prvků v umělé hudbě. Při všech takových snahách se dostaneme pouze k určité hranici, za kterou začíná těžko vědecky postižitelná oblast tvůrčí geniality a jejího spojování různorodých elementů hudební řeči do jednoduššího, logicky přesvědčivého a emocionálně strhujícího uměleckého tvaru. Přesto lze jisté závěry v tomto smyslu učinit. „Českost“ Dvořákovy osmé symfonie bychom asi nejlépe postihli jejím pozitivně laděným lyrismem, korunovaným posléze ve čtvrté větě bujarým až divokým závěrem. Lyrismus je možná skutečně typickou součástí české národní povahy (viz poetický a vroucný charakter české státní hymny Kde domov můj), zatímco jí je asi poněkud vzdáleno složité filozofování německého ražení, které u Dvořáka překvapivě (ale zajímavě a působivě) zaznívá na mnoha místech jeho sedmé symfonie. Český naturel je nejenom lyrický, ale také velmi praktický, pragmatický. Proto mu snad více než složitá Dvořáková sedmá symfonie vyhovuje „hranatější“, stručnější tvar hudebních vět pozitivní energií nabitá symfonie „Z Nového světa“, která nadto ve své druhé větě přináší opět ten prostý a proto odzbrojující, hluboký lyrismus. Hudební lyrismus a jeho protějšek – rázný a přehledný hudební tvar, to by mohly být typické hudební prvky české hudby. Skutečnost je však složitější, protože vrcholné skladby – dejme tomu – Novákovy nebo

Sukovy mají ke stručnosti a přehlednosti daleko, zato lyrismu je v nich mnoho. Národní prvky v hudbě se proto nejsnadněji určují tehdy, je-li v hudbě použit nebo nějakým způsobem obsažen snadno popsatelný prvek národní (lidové) hudby, kultury, historie, část přírody dané země (hora, řeka), dílo lidských rukou (hrad, město) atd. Národní prvek skladby může mít tedy hudební i nehudební charakter (např. lidová píseň, náboženská melodie, národní pověst, historická událost, národně inspirované dílo spisovatele, básníka nebo dramatika apod.).

Významné **národní školy** hudebního romantismu a jejich význační skladatelé (skladatelé německého kulturního okruhu jsou zmíněni poněkud zevrubněji, protože jejich místo mezi skladateli evropských **národních škol** je vzhledem k zásadnímu přínosu německé a rakouské hudby celému hudebnímu romantismu specifické).

- **Čechy, Morava, rakouské Slezsko** – F. Škroup (1801–1862), P. Křížkovský (1820–1885), B. Smetana (1824–1884), A. Dvořák (1841–1904), Z. Fibich (1850–1900), částečně L. Janáček (1854–1928, ten většinou své tvorby opouští hudební romantismus a patří již do hudby 20. století), J. B. Foerster (1859–1851), J. Suk (1874–1935), V. Novák (1870–1949). Tři naposledy jmenovaní skladatelé patří do 19. století svými mladšími díly, ve 20. století svoji hudební řeč zmodernizovali (v prvním desetiletí 20. století částečně ve stylu hudebního impresionismu).
- **Slovensko** – Ján Levoslav Bella (1843–1936), Mikuláš Moyzes (1872–1944), Mikuláš Schneider-Trnavský (1881–1958)
- **Rusko** – M. I. Glinka (1804–1857), A. S. Dargomyžskij (1813–1869), P. I. Čajkovskij, skladatelé **Mocné hrstky** – M. A. Balakirev (1837–1910), C. A. Kjuj (1835–1918), A. P. Borodin (1833–1887), M. P. Musorgskij (1839–1881), N. Rimskij-Korsakov (1844–1908)
- **Dánsko** – N. W. Gade, (1817–1890), Johann Severin Svendsen (1840–1911)
- **Norsko** – Johann Severin Svendsen (1840–1911), E. Grieg, (1843–1907), Christian August Sinding (1856–1941)
- **Finsko** – J. Sibelius (1865–1957)
- **Polsko** – F. Chopin (1810–1849), S. Moniuszko (1819–1872), H. Wieniawski (1835–1880)
- **Maďarsko** – F. Liszt (1811–1886), F. Erkel (1810–1893)
- **Anglie** – E. Elgar (1857–1934), G. Holst (1874–1934)
- **Francie** – Ch. Gounod (1818–1893), C. Franck (1822–1890), C. Saint-Saëns (1835–1921), G. Bizet (1838–1875), G. Fauré (1845–1924)
- **Německo a Rakousko** – neměly v 19. století svou vlastní **národní školu** v běžně užívaném slova smyslu, byly svou hudbou vzorem ostatním evropským národům. Lze jmenovat jejich význačné skladatele, kteří během rozkvětu hudebního romantismu tvořili německou a rakouskou hudbu s jejími typickými znaky (v melodii syntéza románské spontánní zpěvnosti a německého logického konstruktivismu, harmonická hutnost, formální vytříbenost s množstvím promyšlené motivicko-tematické práce, nástrojová obtížnost a brilance, tendence k hudebnímu filozofování):
 - L. van Beethoven (1770–1827) byl sice skladatelem klasicismu, ale předznamenal romantismus svými odvážnými hudebními výboji a romantismus hudebně uvedl do života (např. v 6. symfonii „Pastorální“, v 9. symfonii s „Ódou na radost“, v některých klavírních sonátách, smyčcových kvartetech, v Misse solemnis). Byl pro romantiky celého 19. století východiskem a vzorem.
 - C. M. Weber (1786–1826), zakladatel německé romantické opery
 - F. Schubert (1797–1828), tvůrce německé romantické písně, v nástrojové hudbě zužitkoval třídobý jihoněmecký lidový tanec *ländler*
 - R. Schumann (1810–1856) byl důležitý pro vytvoření německého romantického klavírního stylu a německé hudební publicistiky, psal písně na slova německých básníků
 - R. Wagner (1813–1883) námětově zpracovával germánskou mytologii a německou historii
 - J. Brahms (1833–1897) navazoval na staleté tradice německé hudby, včetně J. S. Bacha, a rozvíjel je

v romantickém stylu

- o E. Humperdinck (1854–1921) napsal oblíbenou operu Perníková chaloupka podle pohádky Jeníček a Mařenka [něm. *Hänsel und Gretel*] ze sbírky německých pohádek bratří Grimmů
- o Johann Strauss otec (1804–1849) a syn (1825–1899) zpopularizovali v Evropě vídeňský valčík
- o R. Strauss (1864–1949) přejal Lisztův a Wagnerův novoromantický odkaz a pokračoval v německé tradici vynalézavé, komplikované harmonie a brilantní orchestrální hry, jeho dvě nejpopulárnější instrumentální skladby mají náměty z německé historie (symfonická báseň Enšpiglova šibalství) a přírody (programní Alpská symfonie)
- o G. Mahler (1860–1911) má ve svých skladbách názvuky rakouské lidové hudby, inspiroval se také několikrát texty raně romantické sbírky německé lidové poezie *Des Knaben Wunderhorn* (Chlapcův kouzelný roh)

Dále můžeme do německé národní hudby 19. století v širším kontextu a ve volnějším významovém spojení zahrnout tzv. **novoněmeckou školu**, kterou tvořili skladatelé seskupení kolem F. Liszta, ze kterých vynikli P. Cornelius (1824–1875) a J. Raff (1822–1882), **lipskou školu**, navazující na Mendelssohna a Schumanna – C. Reinecke (1824–1910), F. Hiller (1811–1885), a **berlínskou školu**, jejíž hlavní postavou byl Max Bruch (1838–1920), proslavený svým houslovým koncertem g moll.

- **Itálie** – byla v romantismu zaměřena na operu a v ní na rozvíjení národního pokladu italské hudby – *bel canta*. V 19. století italskou hudební scénu reprezentují především skladatelé G. Rossini (1792–1868), V. Bellini (1801–1835), G. Donizetti (1797–1848), G. Verdi (1813–1901), R. Leoncavallo (1858–1919), P. Mascagni (1863–1945), G. Puccini (1858–1924).

Odhlédneme-li od hudby tradičně vyspělých hudebních velmocí (Itálie, Německo s Rakouskem, Francie a Anglie, která však právě v romantismu prožívala své slabší hudební období), vzešly ze skupiny menších nebo méně rozvinutých evropských zemí 3 nejvýraznější romantické **národní školy**: **česká**, **ruská** a **severská**.

8.2 Česká národní škola – Zdeněk Fibich

Z. Fibich



Důstojným partnerem **B. Smetany** a **A. Dvořáka** v **zakladatelské generaci české národní hudby** byl jejich mladší kolega **Zdeněk Fibich (1850–1900)**.

Tento **baladický romantik** hlubokého vzdělání a širokého kulturního rozhledu tvořil velmi snadno a rychle, nerad však svá díla opravoval nebo důkladněji přepracovával (většinou takovou skladbu nebo její část škrtl a napsal znovu), proto se ve srovnání se Smetanou, který mu byl vzorem, jeví jeho tvorba po stavebné stránce slabší. Inspiroval se německým romantismem (Schumann, Wagner), věnoval se však také tvůrčím způsobem českému národnímu programu. Přesto vůči jeho osobě za jeho života existovala silná domácí opozice, která ho obviňovala z nedostatečného češství a z přílišného obdivu k Wagnerovi.

Fibich byl mistrem **klavírní miniatury**, nadaným **symfonikem**, proslavil se také jako tvůrce **scénického** a **koncertního melodramu** a **oper** na světové a domácí náměty. Za svého života nedošel v Praze náležitého uznání ani nezískal na delší dobu existenčně významné místo na konzervatoři či v jiné důležité instituci, podstatnou část jeho příjmů tvořilo soukromé vyučování. Pohoršení úzkoprsé pražské měšťanské společnosti vzbudil v posledním desetiletí jeho života rozchod s jeho druhou ženou Betty, operní zpěvačkou (první manželka Růžena Hanušová, sestra Betty, zemřela v r. 1774, krátce předtím a zanedlouho potom zemřely obě malé děti novomanželů Fibichových) a milostný vztah, který Fibich navázal se svou o 18 let mladší žačkou, kultivovanou a moderní **Anežkou Schulzovou** (1868–1905). Ta mu psala operní libreta a stála mu po boku lidsky i umělecky.

Fibichova hudba si až dodnes nezískala v koncertních síních ani na jevištích místo odpovídající její kvalitě a v rámci české národní hudby stojí ve stínu skladeb Smetany, Dvořáka, Suka, Nováka, Janáčka a Martinů. Nesporný je ale přinejmenším její velký význam pro kulturní emancipaci a uznání Čechů v Rakousku-Uhersku v závěrečné etapě českého národního obrození a pro jejich mezinárodní uznání jako kulturně vyspělého, i když zatím nesamostatného národa. Velmi důležitý je Fibichův přínos české hudbě v **melodramech**, které spojují slovo a hudbu. Hudba v nich zaznívá mezi deklamací i během ní, tak jak to dnes známe z televize a filmu. Naproti tomu v melodramech českého klasicistního skladatele **Jiřího Antonína Bendy** (1722–1795), působícího v Německu, zaznívá hudba s deklamací střídavě.

7.2.1 Dílo (výběr):

Opery

- **Bukovín** (1871, libreto K. Sabina)
- **Blaník** (1877, libreto E. Krásnohorská), věnován B. Smetanovi, vlastenecká koncepce
- **Nevěsta messinská** (1883, libreto O. Hostinský podle F. Schillera), tragická opera
- **Bouře** (1894, libreto J. Vrchlický podle W. Shakespeara)
- **Hedy** (1896, libreto A. Schulzová podle lorda Byrona)
- **Šárka** (1897, libreto A. Schulzová) – nejúspěšnější Fibichova opera na motivy staročeské pověsti, komponována pro soutěž Družstva Národního divadla (vyhrála opera Psohlavci K. Kovařovice). V září 1897 se Fibich odstěhoval od své rodiny a prožíval těžkou citovou krizi.
- **Pád Arkuna** (1898, libreto A. Schulzová) – dvojdílný celek, první část tvoří jednoaktová **Helga**, druhou část tříaktový **Dargun**, středověký námět ze života polabských Slovanů, náročná výprava, bohatá orchestrální složka

Melodramy

Scénické melodramy (spojení mluvené řeči a hudby)

- trilogie **Hippodamie – Námluvy Pelopovy** (prem. 1890), **Smír Tantalův** (prem. 1891), **Smrt Hippodamie** (prem. 1891)

Koncertní melodramy (s klavírem, některé s orchestrem)

- **Štědrý den** (s klav. i orch.), **Pomsta květin** (s klav.), **Věčnost** (s klav.), **Vodník** (s klav. i orch.), **Královna Emma** (s klav.), **Hakon** (s klav. i orch.)

Orchestrální skladby

- 3 symfonie
- **předehry** **Noc na Karlštejně**, **Komenský**, **Veseloherní ouvertura**, **scénická hudba** (kolem 20 titulů)
- **symfonické básně** – **Othello** (1873), **Záboj**, **Slavoj a Luděk** (1873), **Toman a lesní panna** (1875), **Bouře** (1880),

Vesna (1881)

- symfonická selanka **V podvečer**, v ní kdysi populární **Poem**

Klavírní hudba

- **Maličkosti** pro klavír na 4 ruce
- **Nálady, dojmy a upomínky** – rozsáhlý soubor krátkých i delších klavírních skladeb z 90. let, inspirovaný láskou k Anežce Schulzové a obdivem k ní, a tvořící Fibichův hudební „milostný deník“
- cyklus **Maližské studie**
- **Velká teoreticko-praktická škola pro klavír** (s J. Malátem)

Dále **komorní hudba, písně**, mužské, ženské a smíšené **sbory**, kantáta **Jarní romance**, **Kantáta na památku pětistého výročí úmrtí Karla IV.**, **Missa brevis F dur** a jiné skladby.

8.3 Ruská národní škola (Glinka, Dargomyžskij, Mocná hrstka)

Ruská umělá (artificiální) hudba se v 18. století řídila především vkusem carského dvora v Petrohradě, kde se střídaly italské operní společnosti a italští hudebníci slavných jmen (Galuppi, Paisiello, Cimarosa ad.) jako na běžícím pásu. Ti přinášeli do Ruska evropskou hudební kulturu a konfrontovali ji s ruskou, která byla ovlivněna pravoslavným církevním zpěvem. Z domácích skladatelů, kteří napodobovali západní vzory, ale projevili také vlastní originalitu, vynikl v církevní hudbě a v opeře Ukrajinec **D. S. Bortňanskij** (1751–1825), který pozvedl úroveň hudby na carském dvoře a byl nazýván ruským Palestrinou, a dále **A. N. Verstovskij** (1799–1862) působící v Moskvě, autor několika oper. Na počátku 19. století pobývali v Petrohradě pianisté-virtuozové M. Clementi a jeho žák **John Field**, důležitý vzor F. Chopina. Zatímco Clementi z Ruska opět odcestoval, Field si ho vybral jako svou hlavní rezidenci (od r. 1822 až do své smrti v r. 1837 žil v Moskvě, odkud podnikal koncertní cesty po Evropě). Oblíbeným typem ruské hudby byl v té době **romans** – umělá píseň s klavírním doprovodem.

M. I. Glinka



Po vítězství nad Napoleonem (1812) ožilo v Rusku národní sebevědomí a vytvořily se příhodné podmínky pro vznik ruské národní hudby. Jejím zakladatelem se stal **Michail Ivanovič Glinka (1804–1857)**. Byl mj. krátce žákem Fielda, cestoval po Evropě, několik let žil v Itálii a ve Španělsku. Ve svých skladbách spojil západní vlivy s ruskými a orientálními a dal jako první ruský skladatel ruské hudbě prvotřídní kvalitu a mistrovství srovnatelné s vrcholnou dobou evropskou produkci. Zásadní význam mají obě dvě Glinkovy **opery** – historický epos **Život za cara** (s alternativním názvem **Ivan Susanin**) a pohádková opera **Ruslan a Ludmila** podle A. S. Puškina. Sborové scény z Ivana Susanina se staly příkladné pro

další generace ruských skladatelů, orientalismy v **Ruslanovi** zase předznamenaly obdobné hudební postupy skladatelů **Mocné hrstky**. Z dalšího díla Glinky jsou pozoruhodné především tři **orchestrální přehledy**: **Aragonská jota** (Jota Aragonesa), **Vzpomínka na letní noc v Madridě** a **Kamarinskaja** (orchestrální fantazie na ruské lidové melodie). Glinka napsal dále několik menších **orch. skladeb**, početné **romansy**, skladby **klavírní, komorní, sborové** a capella i s orchestrem, **scénickou hudbu**. Pro ruskou hudbu má Glinka srovnatelný význam jako B. Smetana pro hudbu českou.

A. S. Dargomyžskij Následovníkem a osobním přítelem Glinky byl samouk **Alexandr Sergejevič Dargomyžskij (1813–1869)**. Podobně jako Glinka pocházel ze zámožné rodiny. Napsal skladby **klavírní, sborové** a capella, kolem 100 **romansů** pro sólový hlas



a klavír, **písně** pro 2 a 3 hlasy s doprovodem klavíru, **orchestrální kompozici** Bolero a **orchestrální fantazie** *Baba Jaga aneb Od Volgy do Rigy*, *Maloruský kozáček* a *Čuchonská fantazie*. Pro evropskou hudbu jsou nejvýznamnější Dargomyžského **opery**: ani ne tak prvotina *Esmeralda* nebo baletní opera *Bakchova slavnost*, jako *Rusalka* (na námět Puškina) a *Kamenný host* (psána přímo na originální Puškinovy verše), kterou dokončili C. Kjuj a N. Rimskij-Korsakov. V obou posledních operách skladatel rozvíjel důsledným respektováním deklamačního spádu ruštiny operní recitativ do ariózní podoby, podobně jako se o to ve svých operách snažil R. Wagner

s němčinou. Dargomyžskij ale Wagnera nekopíroval a postupoval nezávisle na něm, bez vytváření jednolitého symfonického proudu s příznačnými motivy po Wagnerově vzoru. Orchester ruského skladatele se soustřeďuje na to, aby dramatizoval a psychologizoval jevištní děj a vytvořil zpěvákům, přednášejícím ariózní recitativy, hudební podklad. Vzniká tak hudebně-divadelní tvar, který dnes známe jako **komorní operu**.

Dargomyžskij se stýkal v Petrohradě se skladateli seskupenými kolem geniálního samorostlého pianisty, dirigenta a skladatele **Milije A. Balakireva** (1837–1910). Skupinka později dostala označení **Mocná hrstka** (Могучая кучка, Mogučaja kučka). Kritikem a literárním zástupcem Balakirevova kroužku byl **Vladimír V. Stasov** (1824–1906). Hudebníci Mocné hrstky byli hudební amatéři a velmi si na tom zakládali. Měli ostře kritický vztah k hudbě evropského Západu a usilovali o vytvoření ruské národní hudby po vzoru Glinky a Dargomyžského. Přestože vedoucím Mocné hrstky byl Balakirev, který byl skvělým pianistou a přehrával se svými druhy při jejich setkáních světovou hudební literaturu na klavíru, nejoriginálnějším skladatelem skupiny byl **Modest P. Musorgskij** (1839–1881). Dalšími členy kroužku byli kromě Balakireva a kritika Stasova skladatelé **Alexandr P. Borodin** (1833–1887), **Nikolaj A. Rimskij-Korsakov** (1844–1908) a **Cézar A. Cui** (Kjuj, 1835–1918).

8.3.1 Milij Alexejevič Balakirev

M. A. Balakirev



Milij Alexejevič Balakirev (1837–1910) byl skvělý pianista a dirigent, jako skladatel se však na koncertních pódii příliš neprosadil, protože komponoval nesoustavně a mnoho svých skladeb dokončil až po letech, kdy již jejich styl vyšel z módy. Jeho největší zásluhou tak zůstává podpora, inspirace a vyučování svých druhů z **Mocné hrstky**, které uváděl do kompozice. V r. **1862** založil v Petrohradě **Bezplatnou hudební školu**, pořádající koncerty moderní hudby (uváděli Schumanna, Berlioze, Liszta, ruské skladatele).

V lednu a únoru 1867 dirigoval Balakirev pohostinsky v **Praze** v Prozatímním divadle představení Glinkových oper *Ruslan a Ludmila* a *Život za cara* (*Ruslana a Ludmilu* v premiéře a na několika reprízách, *Život za cara*, který už byl na repertoáru Prozatímního divadla před jeho příjezdem do Prahy, jenom jednou). Jak připomíná Rimskij-Korsakov ve svých pamětech (*Letopis mého hudebního života*, Praha 1958, s. 69), v Praze musel Balakirev bojovat s intrikami, do nichž byl pravděpodobně zapleten

také B. Smetana, od 13. 9. 1866 novořečený kapelník Prozatímního divadla. Balakirev měl patrně jiný názor na způsob provedení Glinkových oper než Smetana, který se prý měl o Glinkově hudbě navíc nepříznivě vyjádřit. Na dovršení všeho se Balakirevovi před premiérou záhadně „ztratila“ partitura, ze které měl dirigovat. Rimskij-Korsakov uvádí, že Balakirev se nedal zastrašit a dirigoval z paměti. Toto nedorozumění se Smetanou zřejmě stálo za pozdější nepříznivou ruskou recenzí Smetanovy Prodané nevěsty po jejím uvedení v Petrohradu v lednu 1871.

Balakirev byl sběratelem lidových písní, v letech 1883–1894 vedl carskou pěveckou kapelu. Z díla: 2 **symfonie**, 2 **klavírní koncerty**, symfonické básně **Tamara**, **V Čechách**, **Rus**, kromě jiných klavírních kompozic má virtuózní klavírní fantazii **Islamej** (1869, jedno z technicky nejtěžších děl klavírní literatury), psal **romansy**.

8.3.2 Alexandr Porfirjevič Borodin

A. P. Borodin



Alexandr Porfirjevič Borodin (1833–1887) byl původním povoláním lékař a profesor chemie, a pro svou časovou zaneprázdněnost mohl komponovat jenom příležitostně. Jeho hudební talent byl ovšem obrovský. Dnes si na jeho hudbě ceníme zejména její melodickou nápaditost a orientální kolorit.

Borodin je významný svou **operou Kníže Igor**, jejíž součástí jsou slavné **Polovecké tance**. Operu **Kníže Igor** Borodin nedokončil, to za něj udělali A. Glazunov a N. Rimskij Korsakov. Často se hrává Borodinův symfonický obraz **Ve stepích střední Asie**. Z dalších skladeb: 2 **symfonie** (druhá symfonie má přívlastek „Bohatýrská“, třetí symfonii dokončil A. Glazunov), **komorní a klavírní hudba**, **písně**.

8.3.3 César Antonovič Cui (Kjuj)

C. A. Cui



César Antonovič Cui (Kjuj, 1835–1918) – po otci, který byl vojákem Napoleonovy armády v r. 1812 a zůstal v Rusku, poloviční Francouz. Povoláním vojenský inženýr

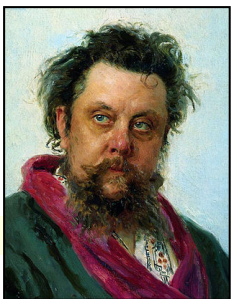
pro opevňování, důstojník a profesor na vojenské akademii, patřil zpočátku ideově do Mocné hrstky a zastával její pozice, později se od ní ale odpoutal a v korespondenci se dokonce přiznal, že jako syn Litevky a Francouze nemá pro ruskou národní hudbu dostatek smyslu. Přesto se stal nejdéle žijícím členem Mocné hrstky a jako takový měl svou vážnost.

Jeho dílo je značně rozsáhlé, ale dnes je opomíjeno kvůli svému epigonskému charakteru. Patří do něho mj: 15 **oper** (mezi nimi **Kavkazský zajatec**, 1857–1882), **orchestrální suity**, **komorní hudba** (3 **smyčcové kvartety**, **houslová sonáta**), **klavírní hudba**, **sbory** a **písně**. Kjuj byl také literárně činný; byl dlouholetým hudebním kritikem, vedle odborných prací z oblasti vojenství zanechal i publikace hudební, z nichž má největší význam kniha *La musique en Russie* (Hudba v Rusku, Paříž 1880, francouzsky).

8.3.4 Modest Petrovič Musorgskij

M. P. Musorgskij

Modest Petrovič Musorgskij (1839–1881) – neoriginálnější člen **Mocné hrstky**, byl impulsivním, spontánním hudebním talentem, původně vojenským důstojníkem. Dopracoval se postupně k **hudebnímu realismu**, který se důrazem na nepřikrašlování skutečnosti a zájmem o obyčejné lidi vlastně obrátil proti původním estetickým a ideovým východiskům hudebního romantismu, který zpočátku preferoval snivost, neskutečnost a fantazii, spolu s harmonií přírody. V hudební oblasti navazoval Musorgskij kromě Glinky a Dargomyžského zejména na novoromantiky Berlioze a Liszta.



7.2.1 Dílo (výběr):

Opery

- **Salammbô** (1863–1866, podle G. Flauberta), nedokončená
- **Boris Godunov** (1868–1869, prolog a 4 dějství). Musorgského konečná verze díla uvedena v r. 1874 v Petrohradě, další úpravy opery pořídili později N. Rimskij-Korsakov a D. Šostakovič. Námět, který si skladatel literárně sám upravil, je odvozen z ruské historie na počátku novověku podle předloh A. Puškina (Komedie o bolesti státu moskevského, caru Borisovi a říškoví Otrepěvovi) a N. Karamzina (Dějiny ruské říše). Opera vyniká ostrou psychologickou hudební charakteristikou, vykreslením carského a lidového prostředí, mohutnými sborovými scénami, osobitou harmonizací a stylizací, melodií odvozovanou od ruské řeči. Jde o jiný typ operního výrazu než jaký ve stejné době v Evropě představovaly opery Wagnera a Verdiho.
- **Ženitba** (1868), literární předlohou komedie N. V. Gogola, pokus o „dramatickou hudbu v próze“ po vzoru Kamenného hosta Dargomyžského, nedokončeno
- **Chovanština** (1873–1880), historická opera, hudebně velmi hodnotná, nedokončeno, dopracoval ji a instrumentoval N. Rimskij-Korsakov
- **Soročinskij jarmark** – komická opera podle předlohy N. V. Gogola, nedokončena, přepracoval ji C. Kjuj

Písně

- kolem **60 písní**, vynikají psychologickým prokreslením, lyrismem, humorem, známá je **Píseň o bleše** na text Fausta J. W. von Goetha
- písňové cykly **Dětská světnička** (*Detskaja*), **Bez slunka**, **Písně a tance smrti**

Klavírní skladby

- **Obrázky z výstavy** (1874) – cyklus deseti krátkých programních skladeb, zkomponovaných podle obrazů skladatelova přítele malíře **V. Hartmanna** (1834–1873), kterého s **Mocnou hrstkou** seznámil **V. Stasov**. Skladby, představující jednotlivé obrázky, jsou navzájem spojeny **Promenádou**, krátkou kompozicí psanou v 5/4 a 6/4 taktu, navozující představu návštěvníka obrazárny, který se v ní prochází a čas od času se před některým obrazem zastaví, aby si ho zblízka prohlédl.
- **Intermezzo in modo classico** (1862)
- **Na jižním břehu Krymu** (1879–1880) a další klavírní kompozice

Orchestrální skladby

- **Noc na Lysé hoře** – oblíbená symfonická báseň, líčící rej čarodějnic
- **Obrázky z výstavy** – orchestrální verze klavírního cyklu, z různých instrumentací se hrává nejvíce ta od **Maurice Ravela** z r. 1922. Ravel v ní vynechal oproti klavírní verzi pátou **Promenádu**.

Jednotlivé části **klavírního cyklu Obrázky z výstavy** v orchestrální úpravě Maurice Ravela (s poznámkami v kurzívě podle prvního klavírního vydání z r. 1886):

[Promenade](#). [I] **Promenáda**. [Jednotlivé Promenády nebyly skladatelem očíslovány]. *Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto.*

1. [Gnomus](#). **Skřítek**. [Pozn.:] *Obrázek zobrazující malého skřítko, nešikovně se pohybujícího na křivých nožkách.*

[Promenade](#). [II] *Moderato commodo assai e con delicatezza.*

2. [Il Vecchio Castello](#). / **Starý hrad (zámek)**. [Pozn.:] *Před středověkým hradem či zámkem zpívá svou píseň trubadúr.*

[Promenade](#). [III] *Moderato non tanto, pesamente.*

3. [Tuilleries](#). (Dispute d'enfants après jeux). / **Tuilleries. (Hádka dětí po hře)**. [Pozn.:] *Tuilleries je velký park uprostřed Paříže. Scéna představuje parkovou alej plnou dětí a jejich opatrovnic (chův).*

4. [Bydło](#). / **Bydlo**. [Pozn.:] *Polská kára s ohromnými koly, tažená volským spřežením.*

[Promenade](#). [IV] *Tranquillo.*

5. [Балет не вылупившихся птенцов](#). [Balet ně vylupivšichsja ptěncov] / **Balet nevylihnutých ptáčátek** (do češtiny se také překládá jako **Balet nevylihnutých kuřátek** nebo **Tanec kuřátek ve skořápkách**). [Pozn.:] *Základem hudby je Hartmannův obrázek s návrhem kostýmu pro inscenaci baletu s názvem Trilby.*



6. [Samuel Goldenberg und Schmuÿle.](#) / [Samuel Goldenberg a Schmuÿle.](#) [Pozn.:] *Dva polští Židé, jeden bohatý (Goldenberg), druhý chudý.*

Promenade. [V] *Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto.* [Ravel v orchestrální verzi pátou Promenádu vynechal].

7. [Limoges. Le marché. \(La grande nouvelle\).](#) / [Limoges. Trh. \(Velká novina\).](#)

8. [Catacombæ. Sepulcrum romanum. Cum mortuis in lingua mortua.](#) / [Katakomby. Římská hrobka. S mrtvými mrtvým jazykem \[jazykem mrtvých\].](#)

9. [Избушка на курьих ножках. \(Баба-Яга\).](#) [Izbuška na kurjich nožkach. Baba Jaga.] / [Chaloupka na kuřích nožkách. \(Baba Jaga\).](#)

10. [Богатырские ворота. \(В стольном городе во Киеве\).](#) [Bogatyrskije vorota.

V stoljnóm gorodě vo Kijevě] / [Bohatýrská brána. \(V sídelním městě Kijevě\).](#) Překládá se do češtiny jako [Velká brána kijevská.](#)

8.3.5 Nikolaj Rimskij-Korsakov

N. A. Rimskij-
Korsakov



Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov (1844–1908) byl sice také původně hudebním amatérem, protože se měl stát námořníkem a dokonce jako mladík absolvoval tříletou cestu kolem světa na ruské válečné lodi (1862–1865). Jako

jediný z **Mocné hrstky** však nakonec dosáhl díky vlastní pili a ctižádostí vysokého hudebního vzdělání a významného oficiálního postavení v pozici profesora kompozice a instrumentace na petrohradské konzervatoři. Mezi jeho žáky byli pozdější slavní světoví skladatelé: I. Stravinskij, S. Prokofjev, Ital O. Respighi, A. K. Glazunov, A. Ljadov, vedle nich jiní. Rimskij-Korsakov dokončil a/ nebo zinstrumentoval řadu skladeb svých kolegů z Mocné hrstky, ale také např. Dargomyžského operu *Kamenný host*. V jeho hudbě lze nalézt archaické modální postupy, diatoniku, chromatiku a celotónové stupnice, orientální inspirace, ohlasy ruské lidové hudby, barevnou orchestraci, pohádkové náměty. Napsal teoretické práce [Základy instrumentace](#), [Praktická učebnice harmonie](#), zanechal knihu vzpomínek [Letopis mého hudebního života](#).

Dílo (výběr):

Opery – celkem 15, jsou provozně náročné kvůli těžkým hudebním partům, je v nich bohatě zastoupen orchestr, z řady z nich skladatel pořídil samostatné orchestrální suity, uváděné koncertně.

- **Pskoviťanka** (1868–1872), premiéra 1873 v Petrohradě, dir. E. Nápravník, 3. verze 1891–1894, historické libreto skladatele z časů Ivana Hrozného (první ruský car, žil v 16. století) podle dramatu L. A. Meie).
- **Májová noc** (1878–1879), premiéra 1880 v Petrohradě, dir. E. Nápravník, podle povídky N. V. Gogola ze sbírky

Večery na dědince nedaleko Dikaňky, lyricko-humoristický námět

- **Sněhurka** (1880–1881), premiéra 1882 v Petrohradě, dir. E. Nápravník, 2. verze cca 1895. Pohádka s libretem skladatele podle hry A. N. Ostrovského
- **Mlada** (1889–1890) – opera-balet.
- **Noč pered Rožděstvom** (Noc před Štědrým večerem), 1894–1895, opera-koleda podle povídky N. V. Gogola.
- **Sadko** (1895–1896) – ruská bylina (pohádka) o novgorodském obchodníku a hudebníku Sadkovi, kterého přijímá ve své podmořské říši mořský car.
- **Mozart a Salieri** (1897), dramatické scény podle A. S. Puškina.
- **Carská nevěsta** (1898) – historická opera z doby Ivana Hrozného podle dramatu L. A. Meie, premiéra 1899 v Moskvě
- **Pohádka o caru Saltánovi** (plným názvem **Pohádka o caru Saltánovi, jeho synovi, slavném a udatném bohatýrovi Kvidonovi Salanovičovi, a o krásné labutí carevňě**). 1899–1900, premiéra 1900 v Moskvě, námět podle A. S. Puškina (libreto V. I. Bělskij), zaznívá zde slavná orchestrální epizoda s názvem Let čmeláka.
- **Nesmrtelný Kaščeť** (1901–1902) – jednoaktová opera-pohádka na vlastní libreto skladatele se skrytou kritikou carství.
- **Pověst o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii** (1903–1904) – pohádka (ruská bylina) o dobrodružných okolnostech lásky kněžice Vsevoloda a krásné dívky Fevronie za bojů proti Tatarům. Příběh šťastně končí svatbou milenců.
- **Zlatý kohoutek** (Zolotoj petušok), 1906–1907. Libreto se opírá o povídku A. S. Puškina. Opera je humornou satirickou alegorií namířenou proti nepravostem a nectnostem samoděržaví, její vznik byl inspirován revolučními nepokoji v Rusku v r. 1905. Carská cenzura provedení opery zakázala a došlo k němu až v r. 1909, po autorově smrti. Skladatel v opeře účtuje nejenom s ruskými politickými poměry své doby, ale rovněž s romantickým patosem ruské hudby uplynulých desetiletí – opera obsahuje sarkastické narážky na hudbu skladatelových ruských předchůdců a současníků (Glinka, Borodin, Musorgskij) na jeho vlastní tvorbu (Šeherezáda). Jde o nejlepší operu Rimského-Korsakova, shrnující myšlenkově a esteticky dosavadní hudební vývoj klasické evropské hudby.

Orchestrální skladby

- 3 **symfonie** (1861–1886) – 2. symfonie komponována jako suita Antar podle orientální pohádky, má 4 části
- **Sadko** – pohádková **symfonická báseň** (1867) s obdobným mimohudebním programem jako pozdější skladatelova opera téhož názvu
- **Fantazie na srbské motivy** (1867)
- **Španělské capriccio** (1887) – vícedílná skladba, oslňující skvělými nástrojovými barvami a strhujícími tanečními rytmy španělského folklóru, 5 částí
- **Šeherezáda** – **orchestrální suita** podle pohádek **Tisíce a jedné noci**, naplněná orientálním koloritem. Tvoří ji 4 části (původně měly být nazvány Prélude, Ballade, Adagio a Finale):
 1. **Moře a Sindibádův koráb**



Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844–1908) – [Symfonická suita Šeherezáda – 1. Moře a Sindibádův koráb](#) [celá, 3:26]

2. **Vyprávění careviče Kalendera**
3. **Carevič a carevna**
4. **Bagdádský svátek. Moře. Koráb, rozbíjející se o skálu s měděným jezdcem.**

Skladatel později nechtěl, aby byly tyto programní názvy uváděny, z obavy, že by podle nich posluchač mohl ve skladbě hledat příliš usilovně mimohudební program. Rimskij-Korsakov nepoužíval v **Šeherezádě** příznačné motivy (leitmotivy), pevně spojené s určitými postavami či situacemi. Hudební materiál mu sloužil jako východisko k volné fantazijní kompozici na základě jeho poetických představ.

- **orchestrální předehra Svietlyj prázdnik** (v překladu Radostný nebo Slavný svátek, také nazývána **Ruské**

Velikonoce nebo **Velikonoční ouvertura**, angl. **Russian Easter Festival Overture**), podtitul **Předehra na témata ruské velikonoční liturgie**

- **Orchestrální suity** z oper (7)

Z dalších skladeb:

- **Klavírní koncert cis moll**
- **skladby pro sólový klavír** – fugy, variace aj.
- **komorní hudba** – **smyčcový sextet**, **smyčcové kvartety** aj.
- **světské** a **duchovní skladby** pro **sbor a capella** (bez doprovodu nástrojů)
- **písně** s klavírem
- **sborové kantáty** s orchestrem

8.4 Severská národní škola (Gade, Svendsen, Grieg, Sinding, Sibelius)

Severská národní škola byla značně ovlivněna německým romantismem lipského směru, silně na ni působil příklad hudby Mendelssohna a Schumanna.

Dánsko

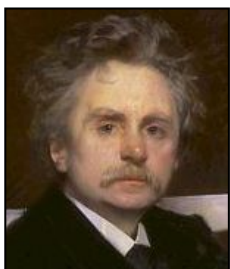
Niels Wilhelm Gade (1817–1890) – původně houslista, studoval na lipské konzervatoři u Mendelssohna. Mezi léty 1844–1848 dirigoval koncertní řady lipského Gewandhausu (střídal se s Mendelssohnem), tehdy nejvýznačnějšího německého orchestru. Poté se usadil v **Kodani**, ve které se stal významným hudebním činitelem – byl varhaníkem, dvorním kapelníkem, ředitelem kodaňského hudebního spolku a dirigentem jeho koncertů, ředitelem konzervatoře. Podnikal koncertní cesty do Německa, Holandska a Anglie. V jeho skladbách se objevuje melodika skandinávského původu.

Z díla: 8 **symfonií**, 7 **orchestrálních předeher** (např. **Efterklange af Ossian**), **kantáty**, **sbory** a **písně**, **komorní** a **klavírní hudba**, **balety**, **opera Mariotta**.

Johann Severin Svendsen (1840–1911), narozený v Norsku (Christiania, dnes Oslo), rovněž studoval v Lipsku. Žil několik let v Paříži, v Německu, kde se sblížil s R. Wagnerem (1872), v Norsku, kde byl v letech 1880–1883 dirigentem hudebního spolku v Christianii (Oslo), a v letech 1883–1908 vykonával funkce dvorního kapelníka v Kodani. Napsal 2 **symfonie** a další **orchestrální skladby**, **houslový** a **violoncellový koncert**, **Romanci pro housle a orchestr**, několik skladeb **komorního** žánru, **písně** s klavírem, **mužské sbory**, **úpravy** švédských, norských a islandských **lidových písní** pro **smyčcový orchestr**.

Norsko

E. Grieg



Edvard Hagerup Grieg (1843–1907) je nejvýraznější osobností **severské národní školy**. Po studii na lipské konzervatoři (1858-1862) se nejprve vrátil do rodného Bergenu, po roce ale odešel do Kodaně, kde se setkal s mladým norským skladatelem R. Nordraakem (1842–1866), tvůrcem norské národní hymny, který ho nadchl pro myšlenku norské národní hudby. V roce 1864 se Grieg stal spoluzakladatelem kodaňské koncertní společnosti, která měla propagovat novou skandinávskou hudbu. V letech 1865–1866 a 1869–1870 pobýval v Římě. Po návratu z druhého italského pobytu žil v Norsku (Bergen, Oslo, Lofthus, od r. 1885 ve vile Troidhaugen na jižním předměstí Bergenu). Od roku 1874 se díky státní podpoře se mohl zabývat komponováním jako svobodným povoláním. Podnikal zároveň koncertní cesty po Evropě, která ho oslavovala jako jednoho ze svých nejlepších skladatelů.

Nejsilnější dojem zanechává v posluchačích Griegova klavírní a komorní hudba, některé orchestrální skladby (především z obě **suity** z **Peera Gynta** a **suita Z časů Holbergových**) a **klavírní koncert a moll**. Grieg je mistrem miniatur, záměrné melodie a vynalézavé harmonie, zabarvené někdy téměř impresionisticky. Hudební motivy bývají u Griega mnohdy inspirované melodikou a rytmikou norské národní hudby. Podobně jako P. I. Čajkovskij a A. Dvořák dokázal E. Grieg ve své hudbě spojit národní elementy s evropskou tradicí. Jeho hudební styl je typický melancholicky laděným výrazem, jemnou, zamyšlenou melodií, ale také plnou a výraznou harmonií, důraznými rytmy a smyslem pro efekt. Stylově patří Grieg jednoznačně do **klasicko-romantické syntézy**, jeho styl je klasicistně vytříbený.



Edvard Grieg (1843–1907) – [1. orchestrální suita Peer Gynt – 1. část, Jitro](#) [celá, 3:50]

Dílo (výběr):

Orchestrální hudba

- 2 **orchestrální suity** ze scénické hudby k dramatu H. Ibsena **Peer Gynt**
 - první suita – 1. **Jitřní nálada** 2. **Ásina smrt** 3. **Tanec Anitry** 4. **V jeskyni krále hor**
 - druhá suita – 1. **Únos nevěsty** 2. **Arabský tanec** 3. **Návrat Peera Gynta do vlasti** 4. **Solvejžina píseň**
- **suita** pro smyčcový orchestr **Z časů Holbergových** (původně pro klavír)
- **symfonie c moll**
- 4 **symfonické tance**
- **klavírní koncert a moll** – nejlepší Griegov dílo



Edvard Grieg (1843–1907) – [Klavírní koncert a moll, 1. věta](#) [úvodní část, 3:00]

Klavírní hudba

- 10 sešitů **cyklu** krátkých skladeb s názvem **Lyrické kusy**
- **Sonáta e moll**
- **Humoresky**

Komorní hudba

- 3 **sonáty pro housle a klavír**, **sonáta pro violoncello a klavír**, **smyčcový kvartet**

Vokální hudba

- **písně, sbory**

Po Griegovi byl nejvýznamnějším norským národním skladatelem **Christian August Sinding (1856–1941)**. Studoval hru na housle a kompozici na lipské konzervatoři a poté své umění prohluboval ještě v Drážďanech, Mnichově a v Berlíně. Ve střední Evropě, nejčastěji v Německu, Sinding prožil s přestávkami velkou část svého života (kolem 40 let), později pobýval v Oslu, krátký čas vyučoval v USA. Od norského státu dostával stipendia a od r. 1910 čestný plat. Sinding se hudebně orientoval na Liszta, Wagnera a R. Strausse, stylově patří do **pozdního romantismu**.

Jeho hudební dílo je značně rozsáhlé, s těžištěm v hudbě **klavírní** a **komorní** a v **písních** (kolem 250). Psal také pro **orchestr** (např. 4 **symfonie**, **klavírní koncert**, 3 **houslové koncerty** a další **skladby pro housle a orchestr**), složil **operu *Der Hellige Berg*** (Svatá hora, 1912, premiéra 1914). Sinding je v současnosti mimo Norsko známý prakticky svou jedinou skladbou, klavírním **Rašením jara** (*Frühlingsrauschen*) z kl. cyklu *Sechs Stücke für Pianoforte op. 32* (1896).

Finsko

Symbolem finské hudby se stal **Jean Sibelius (1865–1957)**, stylově vycházející z **pozdního romantismu** a snažící se o vlastní, nezávislý hudební styl. Z díla: 7 **symfonií**, **symfonické básně** (mezi nimi **Finlandia**, 1899), **orchestrální suita *Karélia***, **houslový koncert** (1905), **komorní** a **klavírní hudba**, **sborové kompozice**, **kantáty**, **písně**.



[Kontrolní test](#) k 8. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- HELFERT, Vladimír. Česká moderní hudba. In: *Vybrané studie I.: O hudební tvořivosti*. Praha: Supraphon, 1970, s. 163–312.
- HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich: Tematický katalog*. Praha: Bärenreiter, 2009.
- HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu: (1860–1900)*. Praha: TOGGA, 2012.
- HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu: (1900–1939)*. Praha: TOGGA, 2013.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich*. Praha: AMU, 2000.
- KOPECKÝ, Jiří. *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: UP, 2008.
- LUDVOVÁ, Jitka a kolektiv. *Fibich Zdeněk*. In: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Academia, 2006, s. 152–157. Projekt Česká divadelní encyklopedie.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich: zakladatel scénického melodramatu*. Praha: Hejda & Tuček, 1901.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenka Fibicha milostný deník: Nálady, dojmy a upomínky*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1925.

- REKTORYS, Artuš (ed.). *Zdeněk Fibich: Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle: Díl první/Díl druhý*. Praha: Orbis, 1951 (Díl první), 1952 (Díl druhý).
- SCHULZOVÁ, Anežka. *Zdenko Fibich: Hrstka upomínek a intimních rysů*. Praha: Orbis, 1950.
- CUI, César. *La musique en Russie*. Paris: Librairie Sandoz et Fischbacher, 1880. Dostupné také online z: a) archive.org b) imslp.org (1881)
- HOFMANN, Michel R. *Život Musorgského*. Praha: Odeon, 1971.
- KUNIN, Iosif Filippovič. *Rimskij-Korsakov*. Bratislava: OPUS, 1985.
- LAPŠIN, Ivan. *Ruská hudba: Profily skladatelů*. Praha: Za svobodu, 1947.
- ЛИВАНОВА Тамара Николаевна и Владимир Васильевич ПРОТОПОПОВ. *Глинка: Творческий путь*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1955. Том 1, 2. [LIVANOVA, Tamara Nikolajevna a Vladimir Vasiljevič PROTOPOPOV. *Glinka: Tvorčeskij puť*. Moskva: Gosudarstvennoje muzykalnoje izdatěl'stvo, 1955. 2 sv.].
- MUSORGSKIJ, Modest Petrovič. *Hudba života*. Praha: SNKLHU, 1959.
- RIMSKIJ-KORSAKOV, Nikolaj Andrejevič. *Letopis mého hudebního života*. Praha: SNKLHU, 1958.
- STASOV, Vladimír Vasiljevič. *O ruské hudební klasice*. Praha: SNKLHU, 1960.
- TVRDOŇ, Jozef. *Ruská hudba encyklopedicky*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1974. Vysokoškolská skripta.
- VASINA-GROSSMAN, Vera Andrejevna. *Glinka*. Bratislava: OPUS, 1985.
- BACHTÍK, Josef. *Edvard Grieg: (1843-1907)*. Praha: SNKLHU, 1957.
- FIALA, Václav. *Trojzvuk: Sören Kierkegaard: Edvard Grieg: Jean Sibelius*. Praha: Fr. Borový, 1945.
- LAMPILA, Hannu-Ilari. *Sibelius*. Bratislava: OPUS, 1989.
- ŘEZNÍČEK, Ladislav. *Česká kultura a Edvard Grieg*. Praha: Epoque, 2007.
- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
- **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.



INVESTICE DO ROZVOJE Vzdělávání

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 5 6 7 8 **9** 10 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 9

Pozdní romantismus (Mahler, Wolf, Reger, Schmidt)



Cíl: získání základní informace o pozdním romantismu a seznámení s tvorbou hudebních skladatelů **Gustava Mahlera**, **Hugo Wolfa**, **Maxe Regera** a **Franze Schmidta**.

Anotace: Závěr hudebního romantismu byl poznamenán značnými rozpaky nad dalším směrem hudebního vývoje. V **Německu** a **Rakousku** došlo ještě k poslednímu pokusu o oživení novoromantických myšlenek (**A. Bruckner**, **R. Strauss**), ke spojení rozbujele romantické chromatiky s hudebními formami klasicismu a baroka (**M. Reger**) a také k pokračování symfonické tvorby (**G. Mahler**, **F. Schmidt**). Byly to poslední snahy o zachování a rozmnožení dědictví hudebního romantismu.

Devatenácté století definitivně končilo a bylo střídáno stoletím dvacátým, dobou nejnadějnějšího vědecko-technického pokroku a zároveň dvou nejstrašnějších válek, které dosud lidstvo zažilo a ve kterých půjde o jeho holou existenci. Ve stylově nesourodé, a právě svou stylovou roztržitostí nejistou budoucnost předpovídající hudbě **G. Mahlera** se zdají být přicházející konflikty nové epochy obsaženy. Některé volné věty jeho symfonií naopak vyjadřují návrat k věčné naději, již je přirozená lidská touha po štěstí a víra v jeho



dosažení. **G. Mahler** převádí romantickou hudbu, toto iluzorní umění křehkých snů, velkých ideálů a volné fantazie, přes symbolický rok 1900 do drsné, disharmonické moderní doby, která již romantickým snům nepřeje. Naproti tomu Rakušan **F. Schmidt** se z této moderní doby, již po první světové válce, ohlíží svými napůl konsonantními, napůl disonantními, přesto však plně srozumitelnými kompozicemi vyvážených proporcí zpět do časů svého romantického mládí. Hudba **pozdního romantismu** tak nabízí své hodnoty jak odvážným novotářům, tak usedlým staromilcům, zná i střední kompromisní cesty, a jejím posluchačům tak už ke spokojenosti stačí jenom vybrat si k poslechu toho správného skladatele.



Klíčová slova: pozdní romantismus, secese, Gustav Mahler, Hugo Wolf, Max Reger, Franz Schmidt.



Přibližný čas potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **60 minut**

Devátá kapitola bude (spolu s desátou kapitolou) věnována závěrečné, pozdní fázi evropského hudebního romantismu (cca 1890–1920), která ještě naposledy těžší z jeho výrazové podstaty a zároveň tvoří jeho poslední etapu, jež se následně rozplynula v modernějších hudebních směrech 20. století (impresionismus, dodekafonie, neoklasicismus, neofolklorismus, Nová věcnost ad.). Hudba pozdního romantismu je stejně jako doba sama naplněna směsicí důvěry a nedůvěry, štěstí a melancholie, skepse a naděje.

Námět k zamyšlení: zkuste si uvědomit, jaké máte představy při poslechu Mahlerovy instrumentální nebo vokální hudby a pokuste se sami pro sebe její sdělení verbalizovat, slovně formulovat. Mnohdy je to téměř nemožné, protože hudba často budí pocity, které je snadnější prožívat než popisovat slovy. Pokud k tomu budete mít příležitost, porovnejte si někdy dojem z poslechu hudby pozdních romantiků s pocity vyvolanými Stravinským nebo Janáčkem. Jaké slyšíte rozdíly? Všeobecný trend moderních hudebních směrů 20. století spočíval v úniku od romantické poetiky k věcnějšímu a realističtějšímu pojetí hudebního výrazu. Po několika desetiletích se však bude opět vracet zájem o zpěvnější a poetičtější hudbu, než byl např. expresionismus (Schönberg, Berg, Webern). Vidíme, že i po odeznění hudebního romantismu zůstalo stále přítomno jeho dědictví. Jeho jádrem je snaha člověka, při poslechu hudby zažít alespoň na několik prchavých chviliek pocit něčeho hezkého a příjemného, byť málo reálného. Mahler ukazuje ve svých symfoniích to hezké i méně hezké z lidského života, takový Reger se zase ve svých



skladbách většinou zabývá pouze čistou hudbou s jejími vlastními postupy a zákonitostmi. To ukazuje, do jaké míry je hudba uměním neomezených možností seberealizace, pro skladatele i jeho publikum.

Obsah:

9.1 [Pozdní romantismus a *fin de siècle*](#)

9.2 [Gustav Mahler](#)

[Dílo](#)

9.3 [Hugo Wolf](#)

9.4 [Max Reger](#)

9.4 [Franz Schmidt](#)

[Kontrolní test](#) k 9. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) k 9. kapitole

[Seznam poslechových ukázek](#)

9.1 Pozdní romantismus a *fin de siècle*

Závěrečná fáze 19. století byla z hudebního a hudebně-estetického hlediska značně nepřehledná.

Klasicko-romantická syntéza sice sklízela ve skladbách svých vůdčích osobností – Brahmsa, Dvořáka a Čajkovského – světové úspěchy, zároveň však začínalo být patrné, že z hlediska vývoje klasické hudby se jedná o slepou uličku, která příliš daleko nepovede. Nebylo možné se donekonečna opírat o Beethovena nebo rané romantiky a neustále je kopírovat. Velký smysl by do budoucna nemělo ani prosté napodobování novoromantiků Berlioze, Liszta a Wagnera. Původní euforie z možností programní hudby již byla u části hudebníků a publika ta tam (mnozí lidé ale programní hudbu novoromantismu nikdy za svou nepřijali, již Schumann a jeho žena Klára k ní měli své výhrady). Hudební preference se ke konci 19. století počaly pomalu, ale jistě měnit, a začala být pociťována potřeba jejich adekvátního vyjádření v nové hudební tvorbě.

Neměnily se ale pouze hudební preference, měnil se celý svět. Pro závěrečná desetiletí 19. století

byla příznačná mohutná koloniální expanze evropských států, jejímž vedlejším efektem bylo poznávání kultur dalekých národů. V roce **1889** se u příležitosti stého výročí Francouzské revoluce konala **světová výstava v Paříži**, pro kterou byla postavena Eifelova věž a které se zúčastnily také Spojené státy americké (mnoho vyspělých evropských států však tuto světovou výstavu kvůli jejímu revolučnímu odkazu bojkotovalo). Vědeckotechnická revoluce v průmyslových státech nabírala stále rychlejší obrátky, současně se ale také zostřovala mezinárodní soutěž o nové přírodní zdroje a o nová odbytiště, což nakonec vyústilo v roce 1914 ve světovou válku.

Evropské myšlení konce 19. století trpělo značnými vnitřními rozpory – na jedné straně byla ve vyspělých státech tíživě pociťována prohlubující se sociální propast mezi bohatými a chudými, na druhé straně v těch stejných společnostech kvetla filozofie a umělecká estetika tzv. **fin de siècle** (francouzsky „konec století“), podporující citovost, snění, symbolismus a nádhernou dekorativnost. Bylo to jakési zavírání očí před tíživou realitou a útěk od ní do světa krásy a krásných představ.

Ve výtvarném umění je pro období *fin de siècle* (1890–1910) charakteristická tvorba Moravana **Alfonse Muchy** (1860–1939) a architektonický a výtvarný styl zvaný **secese**, který se odrazil také při navrhování uživkových předmětů denní potřeby, včetně podoby hudebních nástrojů (viz níže obrázek ozdobného povrchu korpusu secesního klavíru). Němčina pro secesi užívá výraz *Jugendstil*, francouzština a angličtina označení *Art Nouveau* [árt nuvó]. Patrně nejznámější stavbou české **secese** je Obecní dům v Praze, otevřený pro veřejnost v r. 1912.



Obecní dům v Praze (1905–1912)



Alfonse Mucha: Zodiac (1896)



Secesní klavír (1902) zn. Bechstein

Pozdní romantismus v evropské hudbě, který kolem r. 1890 střídal klasicko-romantickou syntézu, postupoval podobně, jako výtvarná umění – zužitkoval předchozí vývoj a vyvodil z něho nové závěry. Hudebně ho reprezentují němečtí a rakouští skladatelé **Mahler**, **Strauss** (Richard), **Wolf**, **Reger**

a **Schmidt**, Češi **Foerster**, **Suk** a **Novák**, Rusové **Skrjabin** a **Rachmaninov**, Angličané **Elgar** a **Holst**, z Francouzů např. **Fauré** a **d'Indy**, v Itálii **Puccini**, který se proslavil v operní hudbě. Umělecké ovzduší období *fin de siècle* bylo nezdárka naplněno jistým pesimismem, melancholií, pocitem osamělosti člověka uprostřed cizího světa, což se v hudbě zvláště výrazně odráží ve skladbách Gustava Mahlera. Čeští skladatelé takovému vyznění své hudby čelili obvykle zpěvnou melodikou, ale *fin de siècle* zanechal stopy i jejich umění.

Zvláště výrazně se to projevilo u **J. Suka**, a to po letech 1904–1905, ve kterých mu zemřeli tchán A. Dvořák a manželka Otýlie. Sukovo osobní neštěstí se v jeho skladbách přelilo do sladce rozbolavělé, posmutnělé nálady, která zcela změnila charakter většiny jeho příští tvorby. Ta tímto způsobem, a vlastně nedobrovolně, bezděky, začala odpovídat dobové tendenci sladkobolu a korespondovala s podobně tesknými místy v kompozicích Mahlera, Skrjabin, Pucciniho a Rachmaninova, abychom uvedli jenom některé z těch nejznámějších pozdních hudebních romantiků, zaměřených podobně lyricky, jako Suk. Hudební produkce pozdního romantismu ale byla nesmírně bohatá a podle vzorů kompozic jeho nejúspěšnějších hudebních tvůrců skládali svá větší či menší díla desítky a stovky skladatelů méně známých nebo lokálních, byť třeba velmi kvalitních. V Brně to byl např. **Václav Kaprál** (1889–1947), otec skladatelky Vítězslavy Kaprálové (1915–1940), žačky a přítelkyně Bohuslava Martinů, která si vzala v závěru svého krátkého života za manžela Jiřího Muchu, syna výše zmiňovaného slavného výtvarníka secese Alfonse Muchy.

Od počátku 20. století nastává jistá **dichotomie** (dělení na 2 části) klasické hudby. **Pozdní romantismus** představuje její původní, tradiční linii, sahající od gregoriánského chorálu až po R. Wagnera. Odlišné, moderní hudební vývojové směry 20. století se naopak snažily na tuto tradiční linii nenavazovat a vytvářet si nezávislý, neromantický, často záměrně asentimentální (tzn. **ne** citový, **ne** romantický) hudební jazyk (skladatelé Debussy, Schönberg, Webern, Berg, Stravinskij, Prokofjev, Milhaud, Honegger, Martinů, Hindemith, Bartók ad.). K tomu bylo zapotřebí omezení, zrušení či nového definování harmonických a dalších zásad a vztahů v hudbě. Pozdní romantismus se tak stal základnou pro vznik a rozvoj moderní hudby 20. a 21. století. Čeští pozdně romantičtí skladatelé **Foerster**, **Suk** a **Novák** bývají proto v české odborné literatuře často uváděni jako **první generace české moderny**.

9.2 Gustav Mahler

G. Mahler



Gustav Mahler [máler] (1860–1911) pocházel z židovského prostředí, jeho otec však nebyl ortodoxním Židem a snažil se společensky splynout s převážně německým prostředím jihlavského jazykového ostrůvku, na jehož teritoriu se jako podomní hokynář, objíždějící své zákazníky, často pohyboval. Někdy bývá uváděno, že rodina Mahlerů v **Kališti u Humpolce**, do které se Gustav Mahler narodil, byla česká. To ale není pravda, přestože Kaliště samo o sobě české bylo. U Mahlerů se doma hovořilo německy, jazykem, ke kterému

Gustavův otec tíhl, i když musel být kvůli svým obchodním zájmům jistě schopen také alespoň základní komunikace v českém jazyce. Rodina Mahlerových se ještě v r. 1860 přestěhovala do převážně německé **Jihlavy**, od které si otec sliboval rozmnožení svého jmění podnikáním jako výrobce alkoholu a obchodník s ním, což se mu zdařilo. V Jihlavě Gustav Mahler vyrůstal a chodil až do svých 15 let do školy, patří proto mezi německojazyčné skladatele. Jihlava však měla také české obyvatele (kolem jedné pětiny z celkového počtu asi 17 tisíc), kolem ní ležely české vesnice a česká města, malého Gustava měla na starosti česká služka Marie Cihlářová, jeho prvním učitelem hudby byl kontrabasista jménem Sladký, a je proto prakticky nepředstavitelné, že by se vnímavý chlapec v dětství do určité míry neseznámil s češtinou, českým prostředím a českou hudebností.

Gustav Mahler byl jedním z celkem 14 sourozenců. 7 z nich zemřelo ještě v dětském věku; další, Gustavův starší bratr Ernst, narozený r. 1861, zemřel po těžké nemoci v r. 1875, a jiný bratr, Otto, nar. 1873, spáchal v r. 1895 sebevraždu. Dospělosti se dočkaly všechny tři Gustavovy sestry – Leopoldina (nar. 1863), Justina (nar. 1868) a Emma (nar. 1875), z bratrů Gustavovi zůstal jen Alois (nar. 1867). Raná zkušenost se smrtí se později odrazila v Mahlerově hudbě, podobně jako na ni měla svůj dopad přímočará, bezohledná energie jeho otce, který svou manželku doma někdy bil, a jemnější, poetičtější založení maminky. V Mahlerově symfoniích můžeme v četných příkladech nalézt bohaté projevy obou základních poloh jeho povahy, oné energické i té lyrické.

V 11 letech poslal otec Gustava studovat na gymnázium do Prahy, ale tento krok selhal; zasněnému Gustavovi se studium v Praze nedařilo, proto se vrátil domů. Zato v Jihlavě se zdárně rozvíjel jeho hudební talent. V r. 1870 tam úspěšně poprvé veřejně vystoupil na koncertě v divadle. Jeho nadprůměrné nadání začínalo být výzvou pro jeho otce, a protože ten byl na Gustava pyšný, nechal ho v 15 letech zapsat na konzervatoř ve Vídni, kde Gustav Mahler studoval klavír a kompozici. Zároveň ale zůstal studentem jihlavského gymnázia, na kterém odmaturoval v r. 1878 (napodruhé). Ve Vídni na konzervatoři, jejíž studium G. Mahler ukončil po třech letech (rovněž v r. 1878), zaznamenal řadu významných úspěchů. Mezi nimi byl vznik jeho první závažné skladby, kterou se stala kantáta **Žalobná píseň** (*Klagendes Lied*, 1878–1880) pro pěvecká sóla, sbor a 2 orchestry, z nichž jeden je za scénou. Premiéra této kantáty se uskutečnila v přepracované verzi v r. 1901 ve Vídni za řízení skladatele.

Její hudba, vycházející z Wagnera, je již typickou ukázkou Mahlerova pozdějšího hudebního stylu, plného nápadných kontrastů.

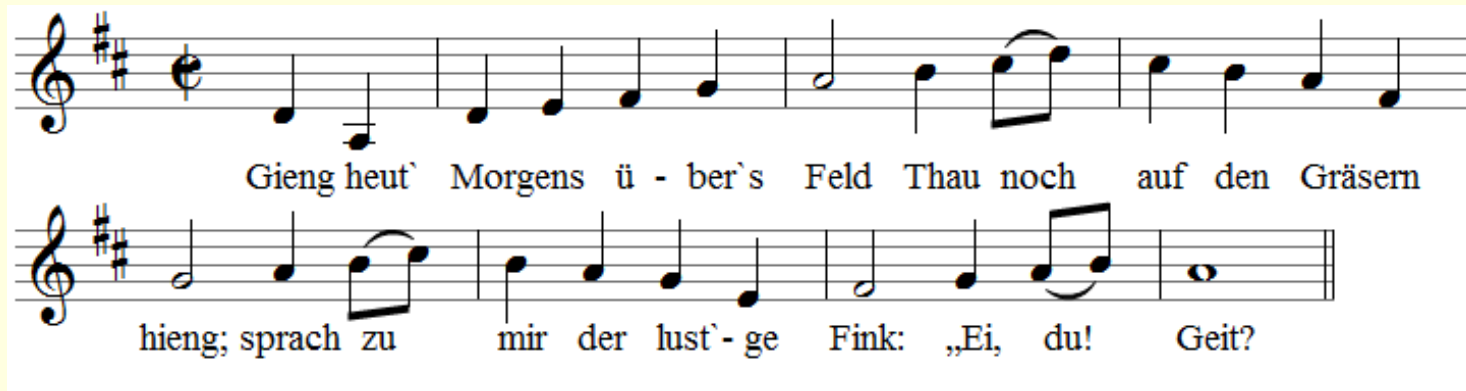
G. Mahler se stal po ukončení svých studií vyhledávaným dirigentem, především operním, ale také orchestrálním. Jednotlivé dlouhodobější zastávky v jeho dirigentské kariéře byly: **Bad Hall** (1880), **Lublaň** (1881–1882), **Olomouc** (1883), **Kassel** (1883–1885), **Praha** (1885–1886, ve Stavovském německém divadle, Mahler již měl zajištěné angažmá na příští rok v Lipsku a Praha pro něj byla jenom přestupní stanicí), **Lipsko** (1886–1888), **Budapešť** (ředitel Královské opery, 1888–1891), **Hamburg** (1. kapelník městského divadla, 1891–1897, stýkal se tam s J. B. Foersterem), **Vídeň** (1. kapelník a ředitel Císařsko-královské opery, 1897–1907), **New York** (dirigent Metropolitní opery a Newyorských filharmoniků, 1908–1911). Kromě toho Mahler absolvoval za svůj život mnoho významných pohostinských dirigentských vystoupení, často s vlastními skladbami. Letní měsíce byly Mahlerem pravidelně využívány nejenom k obnovení fyzických a duševních sil, ale především ke komponování vlastních skladeb, především symfonií. Příčinou Mahlerovy brzké smrti (Vídeň) byla jeho vrozená srdeční choroba, zhoršená dlouholetým přepínáním sil. Skladatel po sobě zanechal manželku **Almu** (později napsala knihu vzpomínek, jejími dalšími manžely byli architekt Gropius a spisovatel Werfel) a dceru **Annu Justinu**, ze které se stala sochařka.

Hudba Mahlerových **symfonií** je velmi zvláštní; je prodchnuta myšlenkami vznešenými i záměrně triviálními, které bývají řazeny těsně k sobě zdánlivě náhodně, po vzoru výtvarné metody koláže, a dosahují tak ve vzájemné kontrapozici nových významů. Mahler jakoby ve své hudbě shrnoval celou rozporuplnost své doby a zároveň předjímal obrovská nebezpečí a děsivé katastrofy, hrozící lidstvu (předzvěst 1. světové války). Mahlerův styl je jednak výrazem dekadence *fin de siècle*, jednak základem nové, moderní hudby 20. století (Mahlerovo dílo bylo uznáváno všemi třemi hlavními členy tzv. druhé vídeňské školy – Schönbergem, Bergem a Webernem). Spolu s Beethovenem, Čajkovským, Brahmssem, Dvořákem a Brucknerem patří Mahler mezi největší symfoniky 19. století, na rozdíl od nich však náleží též hudbě 20. století. Mahlerova hudba vyniká také svou neotřelou instrumentací, jejímž zásadám a tajemstvím rozuměl dirigent Mahler tak dobře, jako málokdo jiný.

Dílo (výběr):

Symfonie – celkem 9, desátá zůstala nedokončená. Symfonie č. 2–4 a 8 jsou spojeny s vokální složkou. Jako další Mahlerova symfonie by měla být vlastně posuzována jeho **Píseň o Zemi**, ta se však běžně počítá za samostatné dílo, na ostatních symfoniích skladatele naprosto nezávislé.

- **Symfonie č. 1, D dur, „Titan“**, představuje typickou ukázkou myšlenkového světa skladatele Gustava Mahlera. Původně byla nazvána **Titan**, název byl později skladatelem stažen z užívání, dnes se však objevuje znovu. Symfonie vznikla v r. 1888 v Lipsku.
 - 1. věta má přírodní, pastorální charakter, objevuje se v ní melodie písně *Ging heut morgen übers Feld* z dřívějšího Mahlerova písňového cyklu **Písně potulného tovaryše**



Gieng heut' Morgens ü - ber's Feld Thau noch auf den Gräsern
hieng; sprach zu mir der lust'-ge Fink: „Ei, du! Geit?



Gustav Mahler (1860–1911) – [Symfonie č. 1, D dur, „Titán“, 1. věta](#) [úvodní část, 5:42]

- o 2. věta přináší lidovou rakouskou hudbu ve formě třídobého tance ländleru



Gustav Mahler (1860–1911) – [Symfonie č. 1, D dur, „Titán“, 2. věta](#) [úvodní část, 1:08]

- o 3. věta prezentuje typickou „mahlerovskou“ směs bizarního a vznešeného ve formě pohřebního pochodu, vytvořeného na známou evropskou písničku, zdomácnělou v českém jazyce jako kánon pod názvem Bratře Kubo. Píseň je v Evropě známá hlavně pod svým francouzským názvem „Frère Jacques“ [frér žak], Mahler ovšem používá v symfonii její mollovou variantu. Poté následuje hudba, připomínající nám rozpustilou židovskou svatbu. Ve třetí větě Mahler dále zužitkoval také hudební materiál své jiné písně z cyklu *Písně potulného tovaryše* (*Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*).



Gustav Mahler (1860–1911) – [Symfonie č. 1, D dur, „Titán“, 3. věta](#) [úvodní část, 3:05]

- o 4. věta začíná příšerným disonantním akordem v tutti celého orchestru, přes tento šokující úvod se hudební vývoj věty postupně propracovává k očišťujícímu, jásavému závěru



Gustav Mahler (1860–1911) – [Symfonie č. 1, D dur, „Titán“, 4. věta](#) [úvodní část, 3:22]

- **Symfonie č. 2, c moll**, pro orchestr, sólový soprán a alt, a smíšený sbor (1888–1894)
- **Symfonie č. 3, d moll**, pro orchestr, sólový alt, chlapecký a ženský sbor (1892–1896)
- **Symfonie č. 4, G dur**, pro orchestr a sólový soprán (1899–1900). Posluchačsky nejpřístupnější,

stylově nejtradičnější Mahlerova symfonie.

- **Symfonie č. 5, cis moll** (čistě instrumentální, tak jako symfonie šestá a sedmá), 1901–1904
- **Symfonie č. 6, a moll** (1903–1904)
- **Symfonie č. 7, e moll** (1904–1905, premiéra 1908 za skladatelova řízení v Praze)
- **Symfonie č. 8, Es dur**, pro orchestr a varhany, 3 sólové soprány, 2 sólové alty, sólový tenor, baryton a bas, 2 smíšené a jeden chlapecký sbor, zvaná „**Symfonie tisíců**“ (1906–1907, premiéra v září 1910 v Mnichově za řízení skladatele). Dvoudílné dílo, založené na středověkém katolickém hymnu *Veni creator spiritus* (1. díl) a závěrečné scéně Goethova *Fausta* (2. díl). Premiéra symfonie se stala největším Mahlerovým veřejným triumfem, jakého se během svého života dožil.
- **Symfonie č. 9, D dur** (1909–1910)
- **Symfonie č. 10, Fis dur**, zůstala nedokončená (1910)

Vokálně-instrumentální hudba

- **Píseň o Zemi** (*Das Lied von der Erde*) – 6 kompozic pro orchestr a sólový hlas na slova čínské poezie (1908–1908)
- kantáta **Žalobná píseň** (*Klagendes Lied*)
- **Písně potulného tovaryše** (*Lieder eines fahrenden Gesellen*) – cyklus 4 písní pro sólový hlas a klavír (1883–1885) nebo sólový hlas a orchestr (1893–1896), většinou na vlastní Mahlerův text
- písňový cyklus **Chlapcův kouzelný roh** (*Des Knaben Wunderhorn*) – s doprovodem klavíru i orchestru. 9 písní (s klavírem) podle textů ze sbírky *Des Knaben Wunderhorn* vzniklo již v letech 1887–1891, dalších 12 písní (s orchestrem) skladatel složil v letech 1892–1898. Těchto 12 písní existuje i v klavírních verzích z pera skladatele, ty jsou hudebně částečně rozdílné od svých orchestrálních variant.
- **Písně o mrtvých dětech** (*Kindertotenlieder*, 5 písní podle stejnojmenné sbírky básní F. Rückerta) – pro střední hlas (mezzosoprán/baryton) a orchestr, 1901–1904, premiéra 1905 ve Vídni
- **Rückertovy písně** – 5 písní podle textů F. Rückerta (1788–1866) z let 1901–1902

9.3 Hugo Wolf

H. Wolf

Spolužákem Gustava Mahlera na vídeňské konzervatoři byl stejně starý **Hugo Wolf (1860–1903)**, který se proslavil hlavně jako skladatel **písní**, jejichž počet se pohybuje kolem **300**. Ve svém hudebním jazyce se Wolf silně opřel o **Schumanna**, **Liszta** a **Wagnera**. Klavírnímu doprovodu dodal novou dimenzi obohacením Schumannových předloh o wagnerovské harmonické inovace. Wolf je hodnocen

jako nejvýznamnější lyrik německé hudby po Schubertovi.



9.3 Max Reger

M. Reger



Současníkem Mahlera a Wolfa byl **Max Reger [régr] (1873–1916)**, rodák z franského Brandu ve Smrčinách (Fichtelgebirge) nedaleko Chebu. Byl komponujícím varhaníkem, klavíristou a dirigentem. Skladatelsky zasáhl nejsilněji do hudby **varhanní**, komponoval také hudbu **orchestrální, komorní, klavírní a vokální**. Jeho hudební styl je příznačný zálibou v komplikované až přehuštěné harmonii a navazováním na minulost evropské hudby, zejména J. S. Bacha. Reger se s oblibou vracel ke kontrapunktu a starým hudebním formám, ale plnil je moderní hudbou poplatnou novoromantické chromaticitě a zvukovosti. V pozdějším období se Reger snažil svůj styl provzdušnit a odlehčit. Z jeho **varhanní tvorby**, technicky mimořádně obtížné, je nejznámější kompozicí **Fantazie a fuga na B-A-C-H**, z **orchestrálních skladeb** jsou dosti známé **Variace a fuga na Hillerovo téma** a **Variace a fuga na Mozartovo téma**.

9.4 Franz Schmidt

F. Schmidt



Franz Schmidt (1874–1939) byl vynikajícím rakouským pozdně romantickým hudebním skladatelem, dirigentem, violoncellistou, klavíristou a hudebním pedagogem. Narodil se v Preßburgu (německý název Bratislavy), ve smíšené rakousko-maďarské rodině, matka byla jeho první klavírní učitelkou. Rodina se přestěhovala v r. 1888 do Vídně a Franz tam začal studovat hru na violocello, hudební teorii (u A. Brucknera) a skladbu. Stal se violocellistou orchestru Dvorní opery, kde hrál pod dirigentem G. Mahlerem. Byl též členem orchestru Vídeňských filharmoniků. Jeho klavírní umění nacházelo své uplatnění v komorní hudbě, byl však také vynikajícím

sólovým klavíristou. V r. 1911 obdržel profesuru na vídeňské konzervatoři pro obory violoncello, klavír, kontrapunkt a skladbu. V témže roce zanechal hraní ve filharmonickém orchestru a věnoval se nadále pedagogické práci, koncertní činnosti a kompozici (hru v divadelním orchestru ukončil v sezóně 1913–1914). V letech 1925–1927 byl ředitelem Hudební akademie ve Vídni, v periodě 1927–1931 rektorem Vysoké odborné školy pro hudbu a dramatické umění tamtéž (dnešní Universität für Musik und darstellende Kunst ve Vídni).

Dílo (výběr): 2 **opery** (*Notre Dame*, 1902–1904, *Fredigundis*, 1916–1921). Vrcholným Schmidtovým dílem je **oratorium** *Das Buch mit sieben Siegeln* (1935–1937). Dále napsal 4 **symfonie**, **Koncertantní variace pro klavír a orch. pro levou ruku**, **Klavírní koncert s orch. pro levou ruku**, **komorní skladby**, skladby pro **dechové nástroje**, **klavírní skladby**. Schmidt vytvořil také kolem 20 **varhanních kompozic**.



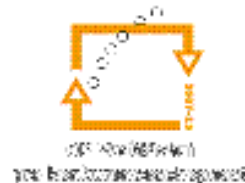
[Kontrolní test](#) k 9. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- BEKKER, Paul. *Gustav Mahlers Symfonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1920.
 - BLAUKOPF, Kurt. *Gustav Mahler: Současník budoucnosti*. Jinočany: H&H, 1998.
 - HASSE, Karl. *Max Reger*. Leipzig: Siegel, [1921].
 - KRALIK, Heinrich. *Gustav Mahler*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite, Österreichischer Bundesverlag, 1968.
 - MAHLER, Gustav. *Dopisy*. Praha, Státní hudební vydavatelství, 1962.
 - MAHLER, Zdeněk. *Krajan*. Praha: Slávka Kopecká, 2009.
 - MAHLEROVÁ-WERFELOVÁ, Alma. *Můj život*. Praha: Panorama, Mladá fronta, 1993.
 - SCHNIERER, Miloš. *Svět orchestru 20. století: I*. Brno: M a M, 1995.
 - STEIN, Fritz. *Max Reger: 1873–1916: Sein Leben in Bildern*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1956.
 - ŠÍP, Ladislav. *Gustav Mahler*. Praha, Editio Supraphon, 1973.
 - TSCHULIK, Norbert. *Franz Schmidt*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite, Österreichischer Bundesverlag, 1972.
- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
 - **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu.

Úvod 1 2 3 4 5 6 7 8 **9** 10 11 12 13



INVESTICE DO KVALITY Vzdělávání

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 5 6 7 8 9 **10** 11 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 10

Pozdní romantismus (R. Strauss, Bruckner, Skrjabin, Rachmaninov, Elgar, Holst)



Cíl: doplnění znalosti skladatelů pozdního romantismu, usměřujících hlavní linie hudebního vývoje, o osobnosti z Německa, Ruska a Anglie. Získání základního přehledu o jejich tvorbě pro vytvoření konkrétnější představy o vyústění hudebního romantismu do 20. století.



Anotace: Vedle Gustava Mahlera byl v německy mluvících zemích druhým dominantním skladatelem pozdního romantismu **Richard Strauss**, jehož technicky suverénní a sebevědomé, zvukově oslnivé kompozice tvoří protipól hudby introvertního a nervního Mahlera. V závěru 19. století se vedle nich jako renomovaný autor prosadil v orchestrální tvorbě také rakouský wagnerián Anton Bruckner, který se však věnoval na rozdíl od novoromantiků hlavně kompozici neprogramních symfonií a vokálně-instrumentální a vokální duchovní hudby, nikoli symfonické programní hudbě nebo opeře jako Berlioz, Liszt a Wagner. Proto dnes Brucknera vnímáme spíše jako velkého symfonika, zatímco jeho novoromantické nadšení je třeba teprve vyslouchat z hudby samotné (ta je sama o sobě v Brucknerových symfoniích hudbou neprogramní, tzn. absolutní).

Významnými osobnostmi připělo v pozdním romantismu evropské romantické hudbě také Rusko (A. Skrjabin, S. Rachmaninov) a konečně i Anglie (E. Elgar, G. Holst), která během 19. století zatím zůstávala bez velkých skladatelských jmen.



Klíčová slova: pozdní romantismus, R. Strauss, A. Bruckner, A. Skrjabin, S. Rachmaninov, E. Elgar, G. Holst



Přibližný čas potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **70 minut**

Přelom 19. a 20. století byl v klasické hudbě velkou křižovatkou. Romantismus pomalu končil. Ale co dál? V úvodu kurzu jsme si vysvětlili, že slovo „romantický“ v sobě vlastně nese skrytě (implicitně) pocítované významy „úžasný“, „krásný“, „nevšední“, „neskutečný“, „pohádkový“, „fantastický“, „zajímavý“, „atraktivní“, „dobrodružný“ ap. Ve slovním spojení „romantická dovolená“ bývá po jejím absolvování skutečně slovo „romantická“ často nahrazováno některým z právě uvedených adjektiv. Po r. 1900 však začalo přibývat skladatelů, kteří již nechtěli dále zavírat oči před skutečností světa kolem nich, která byla mnohdy drsná, hrubá, ale pravdivá, nikoli romanticky vysněná. Byli to např. L. Janáček, A. Schönberg a I. Stravinskij, ale realisté se našli dokonce mezi pozdními romantiky (G. Puccini), bylo jich však málo. Hudba pozdních romantiků představuje poslední výspu starého hudebního světa, který miloval především vše krásné a ozdobné a po roce 1900 se začal právě narozenému 20. století nezadržitelně vzdalovat. Nejenom časově, ale také pocítově a myšlenkově. Tento romantický svět však má dnes stále dostatek svých obdivovatelů ve všech druzích umění, a také v koncertních síních a operních domech. Lidé dnešní doby si většinou přejí, aby jejich život nebyl všední, nýbrž právě „romantický“, se všemi jeho implicitními významy. Hudba romantismu, i toho pozdního, jejich přání po světě krásna naplňuje, přestože její snivost je už často zastíněna disonancemi vyjadřujícími racionální poznání reality (Mahler).



Námět k zamyšlení: romantická hudba je nejenom historický, ale také současný pojem. Kromě toho, že ji slyšíme na koncertech, reprodukovanou ze záznamu či hranou z rozhlasu a dalších médií, je dodnes znovu vytvářena a obnovována (reinkarnována) např. v hudbě pro film, televizi, reklamu, v populární hudbě ap. Abychom uvedli alespoň jeden příklad, připomeňme si oskarový film Gladiátor z r. 2000, v němž německý holywoodský skladatel Hans Zimmer založil svou doprovodnou hudbu v některých dramatických a patetických scénách na stylu pozdního romantismu.

Obsah:

10.1 [Richard Strauss](#)

[Dílo](#)

10.2 [Anton Bruckner](#)

10.3 [Alexandr Nikolajevič Skrjabin](#)

10.4 [Sergej Vasiljevič Rachmaninov](#)

10.5 [Edward Elgar](#)

10.6 [Gustav Holst](#)

[Kontrolní test](#) k 10. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) k 10. kapitole

[Seznam poslechových ukázek](#)

10.1 Richard Strauss

R. Strauss



Richard Strauss (1864–1949) se narodil v **Mnichově** v prominentní a zámožné rodině; **otec** byl prvním **hornistou** dvorního orchestru, později profesor lesního rohu na mnichovské hudební akademii, matka pocházela z rodiny slavných a majetných mnichovských pivovarníků. Mladý Strauss studoval hudbu soukromě a brzo začal sám komponovat. Díky pomoci H. v. Bülowa začal jednadvacetiletý R. Strauss v r. 1885

dirigovat na svém prvním profesionálním místě – u dvorního orchestru v **Meiningenu** ve středním Německu (orchestr je činný dodnes). Následovala dirigentská angažmá ve dvorní opeře v **Mnichově** (1886–1889), v **Bayreuthu** na wagnerovském festivalu (1889) a ve dvorním divadle ve **Výmaru** (1889–1894), 1894 opět v **Bayreuthu**, poté opět v **Mnichově** (1894–1898). Další 20 let (1898–1918) R. Strauss dirigoval **Berlínské filharmoniky**. V letech 1919–1924 byl R. Strauss (spolu s Franzem Schalkem) jedním ze dvou ředitelů **vídeňské opery**. V roce 1933 – po uchopení moci nacisty v Německu – byl R. Strauss povolán do čela nově zřízené Říšské hudební komory. Jeho spolupráce s nacistickým režimem ovšem utrpěla těžkou ránu již o 2 roky později (1935), když Strauss přijal libreto od rakouského spisovatele židovského původu S. Zweiga ke své nové opeře *Mlčenlivá žena*. V důsledku této aféry byl Strauss donucen místo prezidenta Říšské hudební komory opustit, i nadále byl ale nacisty považován za prominentního hudebníka Třetí říše a ti se jemu ani jeho rodině neodvažovali ublížit. Poslední léta svého života prožíval R. Strauss ve Švýcarsku, ze kterého se do Německa vrátil až v roce své smrti (1949), kdy ještě v Mnichově v rámci oslav svých 85. narozenin naposledy předstoupil před orchestr jako dirigent.

Osobnost a osudy Richarda Strausse a jeho hudba se zdají být v mnoha ohledech kontrastními k životu a dílu Gustava Mahlera, který byl o 4 roky starší. To, co oba dva skladatele spojuje, je především jejich výrazná dirigentská činnost, která dala oběma vyniknout jako výkonným interpretům a založila jejich mezinárodní slávu, a potom také jejich pozdně romantický kompoziční odkaz, který má ovšem u každého z nich zásadně rozdílné vnitřní charakteristiky. **Mahlerova hudba** je silně **introvertní**, tedy subjektivně založená, typická svou vnitřní stylovou a žánrovou různorodostí, **rozervaná** a **provokující** posluchače ke stále novému přemýšlení a nikdy nepřestávajícím otázkám. **R. Strauss** byl skladatelsky **sebejistým umělcem**, brilantním instrumentátorem, vycházejícím z novoromantické tradice, kterou rozvinul. Suverénně ovládal proces tvorby komponované skladby po její formální a obsahové stránce. Svými efektními kompozičními postupy, včetně odvážných harmonických inovací, dosahoval R. Strauss ohromujícího výsledku a nadšených reakcí svého publika (Enšpíglova šibalství). Těžiště **Mahlerovy** tvorby leží v **symfoniích**, u **R. Strausse** dominují **symfonické básně** a **opery**. Straussovo dílo je ovšem kvantitativně nepoměrně rozsáhlejší než Mahlerovo. Oba skladatelé – každý po svém – se úspěšně vyrovnali s odkazem R. Wagnera a ve svých symfonických partiturách jej rozvinuli. Zatímco Mahler platil až do své předčasné smrti (1911) za

hudebního revolucionáře a fantastu, vytvářejícího nové zvukové a myšlenkové světy, Straussova hudba byla po konci první světové války chápána již jako součást evropské tradice, protože úlohu hudební avantgardy v té době převzali mladší autoři (např. I. Stravinskij a skladatelé tzv. Pařížské šestky). Ovšem nehledě na to G. Mahler i R. Strauss zůstávají pro hudební historii dvěma srovnatelně významnými, dominantními hudebními tvůrci pozdního romantismu.

Dílo (výběr):

Orchestrální skladby

Symfonické básně

- **Macbeth** (1888)
- **Don Juan** (1888–1889)
- **Smrt a vykoupení** (*Tod und Verklärung*, 1888–1889)
- **Enšpíglova šibalství** (*Till Eulenspiegels lustige Streiche*, 1894–1895, nejpopulárnější, značně popisná)



Richard Strauss (1864–1949) – [Symfonická báseň Enšpíglova šibalství](#)
[úvodní část, 3:53]

- **Tak pravil Zarathustra** (*Also sprach Zarathustra*, 1896); na začátku kompozice zaznívají fanfáry, které proslavil v moderní době film *2001: A Space Odyssey* režiséra S. Kubricka z r. 1968



Richard Strauss (1864–1949) – [Symfonická báseň Tak pravil Zarathustra](#) [úvodní část, 1:50]

- **Don Quixote** (1897)
- **Život hrdinův** (*Ein Heldenleben*, 1897–1898)

Symfonie

- **Sinfonia domestica** (1902–1903), ze Straussova berlínského období, čtyřdílná kompozice na pomezí mezi symfonií a symfonickou básní, popisuje život skladatelovy rodiny, hudba však není příliš povedená a dílo se dnes příliš nehraje
- **Alpská symfonie** (*Eine Alpensinfonie*, 1911–1915), popisuje zvukomalebně výstup na alpskou horu a sestup z ní, včetně zásahu živlů ve formě bouřky. Hudba je v mimohudebním programu rozdělena na 22 scén s vlastními názvy. Jejich popis je však také možno vztáhnout na průběh lidského života, první a poslední scéna mají stejný název – Noc (*Nacht*).

Další orch. skladby

- symfonická fantazie **Z Itálie** (1886)
- orchestrální suita **Měšťák šlechticem** (1918)
- **Metamorfózy**, Studie pro 23 smyčců (1945) – Strauss skladbu komponoval pod dojmem zkázy Německa v březnu a dubnu 1945. Skladba je posledním Straussovým orchestrálním dílem a symbolicky uzavírá celou romantickou epochu. Objevují se v ní názvuky tématu smutečního pochodu z Beethovenovy třetí symfonie (*Eroica*).
- **nástrojové koncerty** s orchestrem – 2 **hornové koncerty** (1883, 1942), **koncert pro housle** (1882), **koncert pro hoboj** (1945)
- **Burleska pro klavír a orchestr** (1885–1886)

Opery (celkem 15)

- **Salome** (1903–1905) – libreto pořídil skladatel podle dramatu O. Wilda z něm. překladu H. Lachmannové. Jednoaktová opera vyniká vypjatými erotickými a psychoanalytickými scénami. Původně měla v sobě hlavní role Salome sjednocovat zpěvačku s tanečnicí, praktikuje se však rozdělení hlavní role mezi dvě umělkyně na scéně – zpěvačku a baletku.
- **Elektra** (1906–1908) – jednoaktová opera, libreto Hugo von Hofmannsthal, hudba je protkána asi 40 leitmotivy, Strauss v ní dochází až na hranici tonality, hudba je již velmi moderní, tzn. méně libozvučná
- **Růžový kavalír** (*Der Rosenkavalier*, 1909–1910) – 3 jednání, libreto Hugo von Hofmannsthal, hudební komedie s dějem z 18. století z období vlády Marie Terezie. Libreto ironicky zpodobňuje rozmařilý a lehkomyšlný život zhýčkané šlechty, opera je navázáním na lehkost mozartovských oper, např. Figarovy svatby. Hudební proud je v ní osvěžen stylizací vídeňského valčíku. Nejpopulárnější Straussova opera, jejíž úspěch již skladatel nepřekonal.
- **Ariadna na Naxu** (*Ariadne auf Naxos*, 1. verze 1911–1912, 2. verze 1916, libreto Hugo von Hofmannsthal) – jednoaktová opera s komornějším obsazením orchestru, dějově je to „divadlo na divadle“, protože na scéně se spolu objevují dva divadelní soubory, které pro bohatého objednavatele z konce 17. století mají předvést vážnou a komickou operu (opera seria a opera buffa). Hudba se stylově přibližuje neoklasicismu.
- **Žena bez stínu** (*Die Frau ohne Schatten*, 1914–1917, libreto Hugo von Hofmannsthal) – provozně náročná a komplikovaná opera o třech jednáních, vznikající v těžkých létech 1. sv. války. Libreto, založené inspiračně na vícero zdrojích (Goethe – sbírka povídek *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Faust, pohádky Tisíce a jedné noci a bratří Grimmů), je v zásadě alegorickou pohádkou o lásce a jejím naplnění mateřstvím a dětmi.
- **Egyptská Helena** (*Die ägyptische Helena*, dvouaktová opera, libreto Hugo von Hofmannsthal, 1. verze 1923–1927, 2. verze 1932–1933, 3. verze 1940) – mytologický námět
- **Arabella** (1929–1932, 3 jednání, libreto Hugo von Hofmannsthal) – komická opera, naplněná jemným humorem podobně jako v **Růžovém kavalíru**, děj se ale na rozdíl od něj

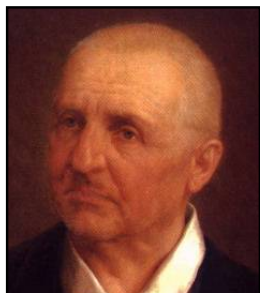
odehrává ve Vídni kolem r. 1860

- **Mlčenlivá žena** (Die schweigsame Frau, 1933–1934, libreto S. Zweig podle divadelní hry Epicoene or The Silent Woman Bena Johnsona, současníka Shakespeara) – tříaktová komická opera
- **Capriccio** (1940–1941) – libreto bylo výsledkem spolupráce několika autorů, důležitý podíl měl na něm rakouský dirigent C. Krauss. Děj jednoaktové opery se odehrává kolem r. 1775 na zámku poblíž Paříže a jde v něm o věčnou otázku priority slova nebo hudby v hudebním divadle, která na jevišti zůstává (stejně jako v reálném životě) nerozřešena.

Dále kolem 150 **písní** s doprovodem klavíru (mnohé z nich upravil pro provedení s orchestrem), **sbory**, **baletní hudba**, **sonáta pro violoncello**, **smyčcový kvartet** a další **komorní skladby**, **skladby pro dechové soubory**, **klavírní skladby**. Významné jsou Straussovy **doplňky k Berliozově nauce o instrumentaci**.

10.2 Anton Bruckner

A. Bruckner



Důležitým článkem v závěrečné fázi klasicko-romantické hudební epochy je pro svou kvalitu a nezvyklou novost hudba Rakušana **Antona Brucknera** [bruknera] (**1824–1896**). Podle svých životopisných dat by měl patřit mezi skladatele novoromantismu nebo klasicko-romantické syntézy, avšak pro originalitu a zvláštnost své tvorby bývá posuzován relativně samostatně, jako svým stylovým vývojem komplikovaný a svou hudbou nelehko zařaditelný skladatel druhé poloviny 19. století.

Bruckner byl původně venkovským varhaníkem a učitelem v Horním Rakousku. Proslul jako varhaník dómu v Linci a v klášteře St. Florian u Lince. V r. 1868 přesídlil do Vídně a stal se tam profesorem konzervatoře a dvorním varhaníkem. Byl případem hudebního tvůrce, který šel svou vlastní cestou a vyvinul si osobitý kompoziční styl, jehož prosté zařazení do novoromantismu nebo klasicko-romantické syntézy by fakticky neodpovídalo progresivitě Brucknerova kompozičního způsobu. Zatímco skladatelé klasicko-romantické syntézy se stylově obraceli od novoromantismu zpět k Beethovenovi a k raným romantikům, Bruckner postupoval opačně. Zpočátku komponoval tradičněji, a teprve později, přibližně po 40. roce svého života, podlehl vlivům novoromantiků. Jeho kompoziční výraz byl na počátku jeho skladatelské cesty ovlivněn stylem varhanní a duchovní katolické hudby a také varhanní improvizací, jejímž mistrem Bruckner byl. Teprve když si prostudoval partitury novoromantiků, zejména R. Wagnera, s nímž se osobně seznámil, přistoupil Bruckner k syntéze svého dosavadního způsobu skládání s tím Wagnerovým, ovšem po svém. Zatímco Wagner spatřoval budoucnost symfonické hudby v jejím sepětí s hudebním divadlem a symfonií jakožto samostatnou formu

absolutní hudby v podstatě odložil *ad acta*, Bruckner, který se wagnerovským operním **symfonismem** velmi inspiroval, z něj vytvořil základnu pro svůj svět **orchestrální hudby**, budovaný na půdorysu tradiční **symfonie** a na hudebním dramatu naopak nezávislý. To znamená, že Bruckner ve skutečnosti nebyl pravý wagnerián, protože v tom případě by musel projevit větší tíhnutí k programní hudbě a Wagnerovým hudebně-dramatickým koncepcím. Ve Vídni poslední třetiny 19. století byl Bruckner přesto postupně vystavován kritice mocného hudebního publicisty Hanslicka a s ním myšlenkově spřízněných odborníků a hudebních příznivců, kteří Brucknera označovali jako wagneriána a stavěli jeho hudbu do nepříznivého světla. Jako protiklad Brucknerovi vyzdvihovali klasicky zaměřenou tvorbu J. Brahmsa, protagonisty tradicionalistického hudebního směru a hlavního symbolu odporu konzervativní Vídne proti programní hudbě novoromantiků.

Bruckner se nakonec stal v hodnoceníh hudební veřejnosti jedním z největších symfoniků 19. století, čímž byl vlastně paradoxně postaven do jedné řady s Brahmsem, za jehož antipoda byl za svého života označován. K tomu ale došlo až ve 20. století, protože teprve ono plně docenilo Brucknerův význam. Z rozsáhlé a žánrově poměrně bohaté Brucknerovy tvorby je vedle **symfonií** za nejdůležitější považována **duchovní hudba**.

Dílo (výběr):

- 9 **symfonií** z let 1865–1896. Často hraná je **symfonie č. 4**, zvaná „**Romantická**“. Devátá symfonie zůstala nedokončena. Do těchto 9 symfonií se nepočítají další dvě: nečíslovaná **první symfonie f moll** z r. 1863 a „**nultá**“ **symfonie d moll** z let 1863–1864.
- **pochody** pro vojenský orchestr
- 3 **orchestrální kusy** Es dur, e moll, F dur
- 8 **mší**, 1 **requiem**, **sborové motety**, **chorály**, **žalmy**, **Te Deum**
- **kantáty**, **mužské sbory**, **písně**
- **komorní**, **klavírní** a **varhanní hudba**

10.3 Alexandr Nikolajevič Skrjabin

A. N. Skrjabin



Zpočátku uprostřed hudby pozdního romantismu, později na přechodu k Nové hudbě, tzn. moderní hudbě 20. století, tvořil ruský pianista a skladatel **Alexandr Nikolajevič Skrjabin (1872–1915)**. Vyšel z odkazu F. Chopina, klavíru je také věnována stěžejní část jeho tvorby (sonáty, preludia, etudy). Po studiích na moskevské konzervatoři na této významné ruské hudební instituci sám vyučoval (1898–1903), nežli se odebral do západní Evropy (Švýcarsko, Belgie, Itálie, Francie), kde začala růst jeho sláva pianisty a klavírního a orchestrálního skladatele. Jako

klavírista přednášel Skrjabin na svých koncertech téměř výhradně vlastní skladby. Zabýval se teosofií, v hudbě podnikal smělé harmonické výboje, porušující tradiční dur-mollový systém užíváním **kvartových harmonií** (Skrjabinův „mystický“ akord c-fis-b-e-a-d). Činil pokusy ohledně spojení hudby a barevných světelných efektů (orchestrální skladba **Prometheus**). Další orchestrální dílo, **Poéma ohně** (1909–1910), požaduje uplatnění tzv. „světelného klavíru“, což se v jisté formě podařilo uskutečnit až při uvedení díla r. 1915 v newyorské Carnegie Hall, kdy byly světelné efekty promítány na plátno před obecenstvem. V posledních létech života se Skrjabin zaobíral myšlenkou tzv. „mystéria“, což měla být obdoba Wagnerova *Gesamtkunstwerku*. Na posluchače měly přitom působit ve vzájemné interakci prvky, obsažené ve všech známých formách umění (slovesného, hudebního, výtvarného, architektury, tance), ale např. i vůně a doteky. Skrjabin byl dvakrát ženatý, obě jeho manželky byly Rusky.

Dílo (výběr):

Orchestrální skladby

- 3 **symfonie** (č. 3 nese přívlastek „**Božská báseň**“ – Le divin poème)
- 3 **symfonické básně**
 - **Snění** (Rêverie, 1898)
 - **Poéma extáze** (Le Poème de l'Extase, 1905–1908)
 - **Prometheus. Poéma ohně** (1909–1910)

Klavírní skladby

- **klavírní koncert**
- 10 **sonát**
- několik cyklů **preludií**
- 24 **etud**
- **poémy, impromptus, mazurky, nokturna** aj.

10.4 Sergej Vasiljevič Rachmaninov

S. V. Rachmaninov



Sergej Vasiljevič Rachmaninov (1873–1943) je považován za „posledního romantika“ ruské školy. Jeho hudební styl je pokračováním melodických hudebních myšlenek P. I. Čajkovského v modernějším odění, s disonantnějšími souzvuky. Rachmaninov až do svých posledních let zůstal věrný romantické, tonální, emocionálně bohaté hudební řeči, která byla sice některými odborníky označována za již nemoderní, nepokrokovou, kterou ale široké obecnost právě proto milovalo a již s porozuměním přijímá v koncertních sálech dodnes. Rachmaninovova hudba má nadto přitažlivost nástrojové virtuozity, tak jako ji měl za svého života i její tvůrce, jeden z posledních skladatelů, klavírních virtuozů a dirigentů v jedné osobě.

Vystudoval klavír na **petrohradské** a **moskevské** konzervatoři, při ukončení studií zkomponoval operu **Aleko** (1893), která byla přijata se všeobecným uznáním. Zato Rachmaninovova **1. symfonie** při své premiéře (1897) propadla a skladatel upadl do těžké deprese, ze které se musel medicínsky léčit. Výsledkem úspěšné terapie byl **2. klavírní koncert** (premiéra **1901**), věnovaný skladatelově lékaři Dahlovi, dnes jedno z nejslavnějších děl světové klavírní literatury. V letech 1904–1906 byl Rachmaninov dirigentem **Velkého divadla v Moskvě**, v dalších rocích (1906–1909) zajížděl se svou rodinou na několikaměsíční pobyty do **Drážd'an**, v letech 1909–1910 podnikl turné do **Ameriky**, pro které zvláště zkomponoval **3. klavírní koncert**, a ten tam také na koncertech jako sólista sám interpretoval. Při druhém uvedení **3. koncertu**, 16. 1. 1910 v **Carnegie Hall** (New York), byl dirigentem tohoto díla s Rachmaninovem u klavíru **Gustav Mahler**. Po socialistické ruské revoluci (1917) využil Rachmaninov nabídky na účinkování v cizině a se svou rodinou z Ruska navždy odcestoval. Usadil se v **USA**, kde žil jako vyhledávaný klavírní virtuóz a uznávaný skladatel.

Dílo (výběr):

Orchestrální skladby

- 3 symfonie
- symfonické básně
 - **Kníže Rostislav** (1891)
 - **Ostrov mrtvých** (1909)
- **Capriccio na cikánské melodie** (1892–1894)
- **Symfonické tance** (1940)

Klavírní hudba (s doprovodem, sólová, pro 4 a více rukou, pro 2 klavíry)

- 4 **klavírní koncerty** – druhý koncert (c moll) je nesmírně populární, ze všech 4 koncertů nejoblíbenější a často hraný
- **Rapsodie na Paganiniho téma** pro klavír a orchestr – rovněž oblíbený koncertní kus
- 2 **sonáty**
- 10 **preludií op. 23** (1903)
- 13 **preludií op. 32** (1910)
- 9 **Etudes-Tableaux op. 33** (1911)
- 9 **Etudes-Tableaux op. 39** (1916–1917)
- **Variace na Chopinovo téma** (1902–1903), **Variace na Corelliho téma** (1931)
- **Morceaux de fantaisie**
- **Morceaux de salon**
- 6 **Morceaux** pro čtyřruční klavír
- **Valčík** a **Romance** pro 6 rukou
- slavné **Preludium cis moll, op. 3, č. 2**, pochází z r. 1892

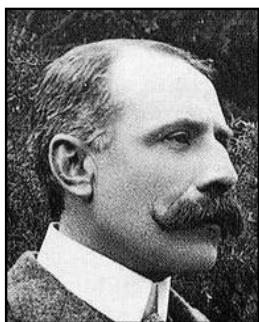
Opery

- **Aleko** (jednoaktová opera, 1892)
- **Lakomý rytíř** (3 obrazy v jednom jednání, libreto podle A. S. Puškina)
- **Francesca da Rimini** (1904–1905, podle Danteho Božské komedie)

Dále duchovní a světské **sborové skladby** a capella i s doprovodem, přes 80 **písní** s doprovodem klavíru, **kantáty Jaro, op. 20** a **Zvony, op. 35** pro sóla, sbor a orchestr, **komorní hudba**.

10.5 Edward Elgar

E. Elgar



Edward Elgar (1857–1934) byl prvním mezinárodně uznávaným anglickým skladatelem od dob G. F. Händela (který pocházel z Německa). Svým stylem může být zařazen do pozdního romantismu, protože se opíral o novoromantiku, včetně R. Strausse, jejich odkaz však dále konsekventně rozvíjel. Z jeho skladeb je dnes světoznámý především orchestrální pochod **Pomp & Circumstance March No. 1**. Jeho střední část, se zpěvným vznešeným tématem, slouží ve filmových a televizních dokumentech často jako hudební symbol velmocenské Anglie viktoriánského období (královna Viktorie vládla v letech 1837–1901). Tento hymnus, zpívaný s textem

A. Ch. Bensona pod názvem **Land of Hope and Glory**, je známý coby neoficiální hymna Velké Británie.

Z díla: **Orchestrální variace Enigma**, **3 symfonie**, **houslový a violoncellový koncert**, další **orchestrální a komorní skladby**, **klavírní a varhanní hudba**, **oratoria**, **sbory**, **písně**, **scénická hudba**.

10.6 Gustav Holst

G. Holst



Gustav Holst (1874–1934) se stal za hranicemi Anglie proslulým především svou orchestrální suitou **Planety** (1914–1916), která pozdně romantickým stylem líčí mimohudební program. Tím jsou charakteristiky 7 planet sluneční soustavy (**Mars**, **Venuše**, **Merkur**, **Jupiter**, **Saturn**, **Uran**, **Neptun**), tak jak je zná lidská kultura od starých Římanů, zprostředkované navíc moderní populární astrologií (Mars – válečník, Venuše – zvěstovatelka míru, Merkur – okřídlený posel, Jupiter, přinášející veselí, Saturn – zástupce stáří, Uran – kouzelník, Neptun – mystik). Holst, inspirovaný moderní hudbou (především Stravinského), projevil velký smysl pro barevné odstíny

orchestru a současně prokázal ve své partituře nevšední harmonickou a melodickou představivost. Holstovy **Planety** se staly předobrazem a inspirací moderní filmové hudby, zejména v USA. Střední zpěvná část „Jupitera“ se stala neoficiální anglickou hymnou (s textem **I Vow to Thee, My Country**). V poslední části **Planet (Neptun)** zaznívají hlasy ženského sboru zpívajícího na vokály.

Některé další skladby s **orchestrem**: **A Somerset Rhapsody** (1907), **A Fugal Overture** (1922), **First Choral Symphony** pro soprán, sbor a orchestr (1924), **Fugal Concerto** (1923) pro flétnu, hoboj a smyčcový orchestr, **Koncert pro 2 housle a orchestr** (1929). **Opery Savitri** (1908), **The Perfect Fool** (1918–1922/1923), **At the Boar's Head** (1924–1925), **The Tale of the Wandering Scholar** (1929). Holstovo kompoziční dílo je velmi rozsáhlé, obsahuje dlouhou řadu dalších skladeb **orchestrálních**, **komorních**, **klavírních**, **vokálních** (množství **sborů**) a **vokálně-instrumentálních** (často se **sborovou** účastí), další **opery**, také **balety** a **scénickou hudbu** pro divadlo.

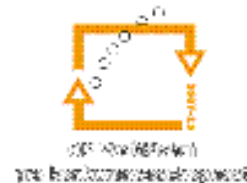


[Kontrolní test](#) k 10. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- KRAUSE, Ernst. *Richard Strauss*. Praha: SNKLHU, 1959.
- NOWAK, Leopold. *Anton Bruckner: Musik und Leben*. Wien, München: Österreichischer Bundesverlag, 1964.
- ROSENFELD, Paul. *Musical Portraits: Interpretations of Twenty Modern Composers*. New York: Harcourt, Brace and Howe, 1920. Dostupné také online z: 1) archive.org 2) gutenberg.org
- STRAUSS, Richard. *Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*. Leipzig: Reclam, 1980.
- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
- **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.



INVESTICE DO KVALITY VZDĚLÁVÁNÍ

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 **11** 12 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 11

Pozdní romantismus v českých zemích (Foerster, Novák, Suk)



Cíl: poznání tvorby tří českých skladatelů pozdního romantismu, kteří vytýčili české hudbě cestu do 20. století – **Josefa Bohuslava Foerstera**, **Vítězslava Nováka** a **Josefa Suka**.



Anotace: Na počátku 20. století měla česká hudba tři mladé nadějně skladatele, z nichž dva prošli kompoziční Dvořákovou třídou na pražské konzervatoři (Novák, Suk). Zatímco **J. B. Foerster** se svou manželkou opustil teritorium českých zemí, aby své ženě pomáhal v její kariéře operní zpěvačky, skládali **V. Novák** a **J. Suk** doma svá vynikající raná díla, jejichž popularitu se jim přes jejich pozdější vyzrálé kompoziční mistrovství nepodařilo překonat. Všichni tři jmenovaní skladatelé byli nesmírně důležití pro výchovu a inspiraci dalších generací českých hudebních tvůrců ve 20. století.



Klíčová slova: **pozdní romantismus**, **Josef Bohuslav Foerster**, **Vítězslav Novák**, **Josef Suk**.



Přibližný **čas** potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **80 minut**

Josef Bohuslav Foerster, Vítězslav Novák a Josef Suk, známí pod označením „**první generace české moderny**“, byli současníky G. Mahlera, R. Strausse, C. Debussyho, A. Schönberga, I. Stravinského a dalších velikánů světové hudby. Navázali však především na odkaz první generace české národní školy (Smetana, Dvořák, Fibich), a přestože později svou hudební řeč obohatili a rozšířili o nové výrazové možnosti, typicky **český lyrismus** zůstal jejich poznávacím znamením. Přispěli k osobitému vkladu české hudby do tvorby evropského pozdního romantismu.



Námět k zamyšlení: je zajímavé, jak se velikost země a počet jejích obyvatel odráží v její umělecké produkci. Umělci z malých českých zemí neměli ve své tvorbě sklony k patosu a monumentalitě ruského, německého nebo francouzského typu. Skladby Foerstera, Nováka a Suka jsou toho dokladem. Česká hudba pozdního romantismu se zaměřovala spíše na procítěný prožitek a jemnou kresbu, uměla ale také zabouřit. Vzniklo tak umění typicky české a národní, odrážející svou neokázalostí a upřímností českou mentalitu.

Obsah:

- 11.1 [Pozdní romantismus v české hudbě](#)
- 11.2 [Josef Bohuslav Foerster](#)
- 11.3 [Vítězslav Novák](#)
- 11.4 [Josef Suk](#)

[Kontrolní test](#) k 11. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) k 11. kapitole

[Seznam poslechových ukázek](#)

11.1 Pozdní romantismus v české hudbě

Pozdní romantismus se projevil v české hudbě podobně rozmanitě jako např. v sousedním Německu a Rakousku, na jejichž kulturu byly české země napojeny. Nejlepší skladatelé z českých zemí vynikali na konci 19. a na počátku 20. století svou vysokou řemeslnou a uměleckou kvalitou, plně souměřitelnou s dalšími uznávanými evropskými hudebními tvůrci oněch let, v prvním desetiletí 20. století experimentovali rovněž s impresionistickými zvukovými plochami a v období mezi světovými válkami také s modernistickými postupy, kvůli kterým jsou **Josef Bohuslav Foerster**, **Josef Suk** a **Vítězslav Novák** občas nazýváni „**první generací české moderny**“. Leoš Janáček, další vynikající domácí skladatel z přelomu 19. a 20. století, s osobitým, nekonvenčním, poněkud úsečným, zkratkovitým muzikálním stylem, založeným na nápěvcích moravské lidové mluvy a pečlivě odpozorovaných projevech moravského hudebního folkloru, se mezi pozdní romantiky již počítat nemůže. Jeho tvorba z období po r. 1900, rezignující na (do té doby závaznou) tradiční tematicko-motivickou práci a tím opouštějící pozdně romantický výraz, jej zařazuje mezi moderní skladatele 20. století. Z dnešního časového odstupu patří Janáček dokonce mezi ty nejosobitější a nejoriginálnější hudební modernisty všech dob.

11.2 Josef Bohuslav Foerster

J. B. Foerster



Josef Bohuslav Foerster (1859–1851) byl synem Josefa Förstera, známého pražského varhaníka, regenschoriho a hudebního pedagoga (syn si později změnil pravopis svého příjmení, aby se od svého otce odlišil). Josef Förster působil mj. jako ředitel kůru pražského chrámu sv. Vojtěcha, kde pod ním hrával jako varhaník mladý A. Dvořák (setkali se již dříve, jako učitel a žák pražské varhanické školy). J. Förster se stal jednou z vůdčích osobností českého **ceciliánského hnutí**, které usilovalo o obnovu čistoty chrámové hudby, především na základě Palestrinovy vokální polyfonie a soudobé liturgické hudby, komponované v jejím duchu.

J. B. Foerster studoval gymnázium, byl ale také vzděláván ve hře na klavír, varhany a violoncello. V letech 1879–1882 vystudoval pražskou varhanickou školu, pak byl učitelem hudby, zpěvákem sboru Hlahol, varhaníkem a regenschorim, hudebním referentem Národních listů, zajímal se o literaturu, herectví a malířství, sám maloval. Znal se s B. Smetanou, A. Dvořákem, J. Nerudou, P. I. Čajkovským. Oženil se s vynikající operní pěvkyní **Bertou Lautererovou** (1869–1936) a v r. 1893 ji následoval do **Hamburku**, kde jeho žena získala angažmá. V Hamburku se Foerster seznámil s Gustavem Mahlerem, psal hudební zprávy do novin a učil hru na klavír na tamní konzervatoři. Když se stal Mahler hudebním ředitelem a dirigentem Dvorské opery ve Vídni, nabídl tam příležitost k účinkování i B. Lautererové-

Foersterové. Manželé Foersterovi se proto přestěhovali z Hamburku do **Vídně**, kde zůstali až do konce první světové války (1918). Ve Vídni byl Foerster činný opět jako hudební publicista a učitel. V Hamburku ani ve Vídni neztratil Foerster kontakt s českým hudebním životem. Po vzniku samostatného československého státu a po návratu do Prahy se Foerster stal profesorem skladby pražské konzervatoře, zprvu jen na středoškolském stupni, od r. 1922 už v **mistrovské třídě** (ta nahrazovala dnešní hudební vysokou školu, spolu s Foersterem zde skladbu ještě vyučovali Suk, Novák, a na brněnském pracovišti téhož ústavu, tzn. rovněž v mistrovské třídě pražské konzervatoře, ovšem dislokované do Brna, Leoš Janáček). Foerster by třikrát byl zvolen rektorem pražské konzervatoře. Vedle toho přednášel na pražské filozofické fakultě a stal se **prezidentem České akademie věd a umění** (1931–1939). Po 2. sv. válce byl J. B. Foerster uctíván jako národní umělecká autorita, v r. 1945 obdržel titul **národního umělce**. Zemřel v 91 letech ve Vestci u Mladé Boleslavi.

Foersterův hudební styl vychází z odkazu Smetany a Dvořáka, byl ovlivněn novoromantismem a impresionismem, vokální polyfonií a varhanní hudbou, z největší části ale jeho charakter určila lyrická, citlivá povaha skladatele, který byl nesmírně vzdělaný a měl obrovský rozhled ve všech druzích umění. Foersterovy skladby jsou však dnes přes svou nespornou zajímavost málo známé a hrané. Jedním z důvodů může být určitý nedostek většího temperamentu a výraznějších hudebních nápadů v jeho hudbě. Největší pozornosti z Foersterova hudebního odkazu se těšily a těší jeho mužské sbory. Byly to zvláště ty, psané na slova **Josefa Václava Sládka**, ale i jiné, s texty dalších autorů (velmi populární byly např. mužské sbory **Velké, širé, rodné lány, Oráč** a **Polní cestou z „Devíti sborů“**, psaných v Hamburku v letech 1894–1897). V poslední době bývá častěji hrána Foersterova **4. symfonie** z r. 1905 (s přívlastkem „**Veliká noc**“), celkově však Foersterova hudba teprve na svou renesanci čeká. Skladatel je také významný svou literární činností. Zajímavé jsou jeho autobiografické knihy vzpomínek **Poutník, Poutníkovy cesty, Poutník v Hamburku, Poutník v cizině**.

Dílo (výběr):

Orchestrální skladby

- **5 symfonií**
- **symfonické básně** – **Mé mládí, Jaro a touha**
- **suity pro orchestr** – **V horách, Cyrano de Bergerac, Ze Shakespeara, Jaro, Jičínská suita**
- **ouvertury** – **Tragická ouvertura op. 58, Slavnostní ouvertura (1907)**
- **2 houslové koncerty, koncert pro violoncello, Capriccio pro flétnu a malý orchestr (1945–1946)**

Vokální a vokálně-instrumentální hudba

- **kantáta Píseň bratra slunce** (text sv. František z Assisi, překlad A. Vyskočil) – pro mužský sbor, sólový baryton a orchestr

- **smíšené sbory s doprovodem**
- **smíšené sbory a capella**
- **mužské sbory a capella** (více než sto), nejproslulejší je cyklus **Devět sborů** (1894–1897)



Josef Bohuslav Foerster (1859–1851) – **Devět sborů pro mužské hlasy, op. 37** (v tisku: 47). Ukázky nazpíval sbor [KHMS & BONIFANTES](#) Pardubice, sbormistr Jan Míšek (kompletní nahrávka). V kulatých závorkách jsou uvedeni autoři textů.

1. [Oráč](#) (Karel Dostál-Lutinov) [3:05]
2. [Mé orné půdy každý hon](#) (Josef Václav Sládek) [1:04]
3. [Píseň jarní](#) (Jaroslav Kvapil) [2:00]
4. [Velké, širé, rodné lány](#) (Josef Václav Sládek) [1:55]
5. [Polní cestou](#) (Josef Václav Sládek) [2:40]
6. [Skřivánkovi](#) (Josef Václav Sládek) [3:08]
7. [Z osudu rukou](#) (Josef Václav Sládek) [2:08]
8. [Stav si, stav si, vlaštovičko](#) (Josef Václav Sládek) [1:28]
9. [Když jsme se loučili](#) (Josef Václav Sládek) [2:45]

- **ženské a dětské sbory**
- **písně**
- **melodramy** – např. **Tři jezdci** (Vrchlický), **Romance štědrovečerní** (Neruda), **Tři králové** (Sládek), **Norská balada** (Zeyer) aj.

Opery

- **Debora** (3 jednání, libreto J. Kvapil, 1890–1891), za okupace zakázána
- **Eva** (3 jednání, libreto skladatel podle divadelní hry G. Preissové Gazdina roba, 1895–1897)
- **Jessika** (3 jednání, libreto J. Vrchlický podle Shakespearova Kupce benátského, 1902–1904), komická opera
- **Nepřemožení** (4 jednání, libreto skladatel, 1917)
- **Srdce** (2 jednání, libreto skladatel, 1921–1922)
- **Bloud** (opera v 7 obrazech, libreto skladatel podle povídky L. N. Tolstého, 1935–1936)

Dále **hudba komorní** (mj. **nonet**, **smyčcový**, **dechový** a **klavírní kvintet**, **4 smyčcové kvartety**), **scénická** (přes 10 opusů), pro **housle a klavír**, **klavírní** pro 2 a 4 ruce, **varhanní**, **chrámová** (např. **Stabat mater** z let 1891–1892 pro smíř. sbor, orchestr a varhany, **Glagolská mše** z r. 1923 pro smíř. sbor a varhany, **Missa in honorem S. Francisci Assisiensis**, **Missa in honorem S. Adalberti**, **Missa in honorem Beatae Mariae Virginis**, **písně**, **žalmy**, **moteta**, **mužské sbory**).

11.3 Vítězslav Novák

V. Novák



Vítězslav Novák (1870–1949) se narodil v jihočeské Kamenici nad Lipou, ale vyrůstal v malém městečku Počátky poblíž česko-moravské zemské hranice, po smrti svého otce potom v Jindřichově Hradci. Již v Počátkách se učil hrát na klavír (začal zde také studium houslí, ale kvůli zlému učiteli toho po třetí hodině zanechal). Po maturitě na jindřichohradeckém gymnáziu se spolu s matkou a dvěma sourozenci přestěhoval do **Prahy**, kde od podzimu 1889 navštěvoval přednášky na právnické a filozofické fakultě a současně začal studovat na pražské konzervatoři [\[1\]](#) skladbu (1889–1892, od podzimu 1891 ve třídě A. Dvořáka).

Od r. 1896 se V. Novák často objevoval na východní Moravě a na Slovensku, kde poznával lidovou hudbu. V té době již několik let intenzivně komponoval a folklorní prvky proto mohl začít užívat ve své vlastní tvorbě (nejznámější a nejoblíbenější skladbou z tohoto období je **Slovácká suita** z r. 1903). V. Novák byl vášnivý cestovatel a turista, svou lásku k horám projevil ve velkolepé **symfonické básni V Tatrách** (1902, přepracována r. 1907). Velkého veřejného uznání dosáhl Novák provedením své **kantáty pro sóla, smíšený sbor a orchestr Bouře** (na báseň Sv. Čecha), po jejíž premiéře v r. 1910 začal být pokládán za vedoucí osobnost české hudby. Stejnou pověst mu zajišťovala i **klavírní hudební báseň Pan** z r. 1911.

V r. 1912 obdržel Novák nabídku na významné pedagogické místo ve Vídni (na mistrovské škole Státní akademie hudby), ale protože chtěl zůstat v Praze a navíc se právě v té době hodlal oženit se svou bývalou žačkou v harmonii, mladou dívkou **Marií Práškovou** (1888–1963), vídeňské angažmá nepřijal. V následujících letech se u skladatele ukázala jistá tvůrčí krize, jeho skladby začaly trpět komplikovaností a menší invenčností. Po vzniku samostatného Československa se pozice V. Nováka v české hudbě dále oslabila, zejména ve prospěch Leoše Janáčka, jehož hudba působila ve srovnání se západoevropským vývojem zřetelně progresivněji než Novákova. Jistý podíl na Novákově zvláštním postavení v mladé Československé republice, které bylo navenek dobré, ale neodpovídalo jeho představám o opravdové úspěšnosti, měla pravděpodobně jeho přímočará nátura, nenáchylná k pochlebování. Skladatel však každopádně požíval v novém československém státě odborného a společenského respektu, vedl zdárně svou mistrovskou

skladatelskou třídu na pražské konzervatoři, jejímž rektorem ve 20. letech po několik let byl, stal se členem mnoha organizací doma a v cizině, dostával ceny, řády a další pocty. V době ohrožení republiky hitlerovským Německem a během okupace se Novák v novém vzepětí tvůrčího elánu, živeného nenávistí k těm, co chtěli Československo rozbít, postavil na jeho obranu řadou burcujících kompozic (**Jihočeská suita**, **De profundis**, **Svatováclavský triptych**, **Májová symfonie**).

V. Novák se stal spolu s J. Sukem a J. B. Foersterem významným představitelem českého **pozdního romantismu**, a také **první generace české moderny**. Pozdní romantismus, jakkoli myšlenkově, harmonicky a rytmicky náročný, zůstal přesto stále relativně zpěvným, pro posluchače proto sdělným a přehledným hudebním stylem, a i po r. 1918 spolehlivým stylotvorným základem Novákovy, Sukovy a Foersterovy tvorby (na rozdíl od pozdního Janáčka). Pro V. Nováka je charakteristická jeho záliba v jisté složitosti, komplikovanosti hudební struktury, v polyfonii a kontrapunktu, a také v určité intelektuální nadřazenosti, která občas působí v jeho hudbě poněkud učeně a odtažitě. Na druhé straně dokázal být Novák ve svých nejšťastnějších skladbách velmi citový, zpěvný a živý. Vcelku je jeho hudební dílo neobyčejně bohaté a hodnotné, i v mezinárodním srovnání. Nesmírný význam měl V. Novák jako učitel budoucích skladatelů a dalších osobností hudebního a uměleckého života Československa a mnoha dalších zemí (jeho žáky byli např. E. Axman, V. Dobiáš, A. Hába, K. Janeček, O. Jeremiáš, J. Kunc, V. Petrželka, V. Kaprálová, J. Cikker, D. Kardoš, A. Moyzes, E. Suchoň, řada jihoslovanských skladatelů a další). Na podzim 1945 byl Novákovi propůjčen titul **národního umělce**.

Dílo (výběr):

Orchestrální skladby

Suity

- **Slovácká suita** (1903) – 5 částí. Nejpopulárnější Novákova kompozice, v její poslední části můžeme vyzorovat názvuky impresionismu.



Vítězslav Novák (1870–1949) – **Slovácká suita, op. 32**

1. [V kostele](#) [úvodní část, 2:32]
2. [Mezi dětmi](#) [úvodní část, 1:28]
3. [Zamilovaní](#) [úvodní část, 2:02]
4. [U muziky](#) [úvodní část, 1:52]
5. [V noci](#) [úvodní část, 3:00]

- **Jihočeská suita** (1937) – části 1. **Pastorale (Obzory)** 2. **Snění (Lesy a rybníky)** 3. **Kdysi (Pochod Táborů)** 4. **Buď zdráv, můj rodný kraji!** Ve třetí části zaznívá motiv husitského chorálu, kterým je jednak první část písně **Ktož jsů boží bojovníci**, jednak vlastní Novákův

chorál, zkomponovaný skladatelem na základě Nejedlého pojednání o husitském zpěvu; v poslední, čtvrté části se objeví připomínka melodie české hymny „Kde domov můj“.

Zvláštním osudem této Novákovy vlastenecké kompozice je, že ji s Českou filharmonií premiéroval v Praze v prosinci 1937 rakouský dirigent E. Kleiber, působící předtím v Německu, a její partituru vydalo poprvé lipské hudební nakladatelství Breitkopf & Härtel v průběhu 2. sv. války (1941). (E. Kleiber byl nucen ve třicátých letech pod tlakem Hitlerova režimu opustit své místo dirigenta Státní opery v Berlíně, později emigroval do Jižní Ameriky).

- **Svatováclavský triptych** (varhanní verze 1941, orchestrální instrumentace 1942) – části
1. Toccata 2. Ciacona 3. Fuga

Symfonické básně

- **V Tatrách** (1902, impresionistické tendence)



Vítězslav Novák (1870–1949) – [Symfonická báseň V Tatrách](#) [střední část – zvukomalebný popis bouře, 5:14]

- **O věčné touze** (1904, H. Ch. Andersen)
- **Toman a lesní panna** (1907, F. L. Čelakovský)
- **Pan** (báseň v tónech o 5 větách, klavírní verze 1910, orchestrální verze 1912)
- **De profundis** (1941, věnováno utrpení českého národa během nacistické okupace)

Přehledy

- **Korsár** (1892, na báseň Byrona)
- **Maryša** (1898, k dramatu bratří Mrštíků)
- **Godiva** (premiéra 24. 11. 1907 při slavnostním otevření Vinohradského divadla uvedením stejnojmenného dramatu J. Vrchlického)

Serenády

- **F dur** (1894)
- **D dur** (1906)

Vokální a vokálně-instrumentální skladby

Kantáty

- **4 balady na slova moravské lidové poezie** (1898, 1900) – **Ranoša**, **Zakletá dcera**, **Vražedný milý**, **Nešťasná vojna** (pro sbor a orchestr)
- **Bouře, mořská fantazie pro velký orchestr, sólové hlasy a smíšený sbor** (na

stejnojmennou báseň Sv. Čecha). Premiéra 17. 4. 1910 v **Besedním domě v Brně** s orchestrem České filharmonie a sborem Filharmonického spolku Beseda brněnská

- **Svatební košile** (1913, podle K. J. Erbena), po vynikající **Bouři** překvapivě slabší skladba

Symfonie

- **Podzimní symfonie** (1931–1934) pro velký orchestr s mužským a ženským sborem
- **Májová symfonie** pro sóla, smíšený sbor a velký orchestr, na slova K. H. Máchy, V. Hála a F. Branislava (1942–1943). Skladba je retrospektivním pohledem Nováka na vlastní život a tvorbu a vyjadřuje víru v osvobození českého národa od německého útlaku. Umělecká hodnota díla je zproblematizována četnými hudebními citacemi Novákových a jiných skladeb, včetně pozměněného motivu z Beethovenovy **5. symfonie „Osudové“**, zkarikované **německé hymny** a ruské lidové písně **„Ej, uchněm“**.

Písně

- **Písničky na slova lidové poezie moravské** (I.–V., 1897–1944)
- **Cigánské melodie** (1897, 4 písně na slova A. Heyduka)
- **Melancholie** (8 písní na slova A. Sovy a J. Kvapila)
- **Údolí Nového království** (1903) – cyklus 4 písní na symbolistní texty A. Sovy
- **Melancholické písně o lásce** (1906, 4 písně na slova J. Vrchlického, J. Boreckého a J. Nerudy)
- **Slovenské spevy** (6 sešitů, 1900–1930)
- **Erotikon** – cyklus 6 písní na slova německých básníků. Byl dokončen na jaře 1912 a je věnován Novákově snoubence Marii Práškové (jejich svatba byla o několik týdnů později), což vyjadřuje název čtvrté písně *Komm in den Wald, Marie!* [Pojď do lesa, Marie!]
- **Jaro** (1918, cyklus 12 písní na slova J. V. Sládka)

Scénická díla

Opery

- **Zvíkovský rarášek** (jednoaktovka z r. 1915, text převzat beze změny z činohry L. Stroupežnického), komická opera s historickým dějem
- **Karlštejn** (1916, 3 jednání, veršované libreto napsal O. Fischer podle veselohry J. Vrchlického)
- **Lucerna** (1923, 4 jednání, veršované libreto vytvořil H. Jelínek podle hry A. Jiráska), nejzdařilejší Novákova opera
- **Dědův odkaz** (1925, 3 jednání, libreto ve verších pochází od A. Klášterského, jenž použil jako předlohu báseň A. Heyduka z r. 1879). Děj opery obecnostvo příliš nenadchl, hudba je však zajímavá svými mezihrami.

Balety

- baletní pantomimy podle povídek Sv. Čecha
 - **Signorina Gioventú** (1926–1928, vynikající hudba)
 - **Nikotina** (1929, v porovnání s předchozí pantomimou slabší dílo)

Sólové klavírní skladby

- **klavírní cykly** **Vzpomínky** (1894), **Serenády** (1895), **Barkaroly** (1896), **Eklogy** (1896), **Bagately** (1899), **Za soumraku** (1896), **Můj máj** (1899), **Písně zimních nocí** (1903), **Exotikon** (1911, malá suita pro klavír, má 5 částí), **6 sonatin** (1920), **Mládí** (1920)
- **Sonáta eroica** (1900)
- **Pan** (1910)

Dále např. **klavírní koncert e moll** (1895), **3 smyčcové kvartety**, **klavírní kvintet a moll**, **klavírní kvartet c moll**, **2 klavírní tria**, **sonáty pro housle a klavír a pro violoncello a klavír**, **Preludium na milostnou píseň valašskou** pro varhany, četné **sbory**.

V. Novák v roce 1949 dokončoval ve Skutči, odkud pocházela jeho žena Marie, druhý díl **knihy** svých životních vzpomínek s názvem **O sobě a o jiných**. První díl vyšel v Praze r. 1946 u nakladatele Vilímka, svazek obsahující oba dva díly byl vydán v Praze v r. 1970, tentokrát v Editio Supraphon. Novákova autobiografická kniha vyniká břitkými postřehy a nepřikrášlenými úsudky svého autora o české hudební i všeobecně kulturní scéně, od jeho mládí až do doby osvobození od nacismu a obnovy národního kulturního života po 2. sv. válce. V závěru knížky např. čtenáře může zaujmout nelichotivý popis některých aspektů organizace prvního mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro v r. 1946 či kritika výroků tehdejšího ministra školství a osvěty, původně muzikologa a historika Zd. Nejedlého, kterého si Novák zneprátelil svým nesouhlasem s některými Nejedlého názory již za první československé republiky. Novákova kniha je svou upřímností jedním z nejcennějších dokumentů o české společnosti od posledních desetiletí existence Rakousko-Uherska až po přípravu nástupu komunismu před rokem 1948. Zároveň podává obraz Novákova smýšlení o světové hudbě a jejích významných reprezentantech.

11.4 Josef Suk

J. Suk

Josef Suk (1874–1935) byl spolužákem V. Nováka v kompoziční třídě



A. Dvořák (od r. 1891), se svým učitelem se však na rozdíl od Nováka plně umělecky ztotožnil a Dvořákův styl dokázal jako začínající skladatel napodobit až k nerozeznání. Patrně nejkrásnějším dokladem tohoto tvrzení je Sukova **smyčcová serenáda Es dur** z r. 1892, kdy mu bylo teprve 18 let, právě ukončil svá studia na konzervatoři a o letních prázdninách navštěvoval Dvořáka a jeho rodinu, včetně Dvořákovy dcery Otilky, na jejich letním sídle ve Vysoké u Příbrami (Dvořák zanedlouho poté – 15. září 1892 – odcestoval s rodinou do Ameriky).

Josef Suk pocházel z Křečovic nedaleko Benešova u Prahy. Jeho životním hudebním nástrojem byly housle, které studoval od podzimu 1885 na pražské konzervatoři u Antonína Bennewitze, oblíbeného a dlouholetého ředitele ústavu. Suk byl na konzervatoři posléze také studentem skladby, před A. Dvořákem byl jeho učitelem kompozice (stejně jako v případě V. Nováka) Karel Stecker, který na konzervatoř přešel od šk. r. 1889–1890 s celou varhanickou školou (konzervatoř tak dostala k dosavadním interpretačním třídám také kompoziční a hudebně-teoretické oddělení a stala se kompletně vybaveným hudebním učilištěm). Od podzimu 1892 začal Suk veřejně vystupovat ve smyčcovém kvartetu se svými spolužáky z konzervatoře Hoffmannem, Nedbalem a Bergerem – soubor se brzy pojmenoval **České kvarteto** a na svých téměř 4000 koncertech odehraných během následujících desetiletí dosáhl domácího uznání a mezinárodního věhlasu. Suk v tomto souboru účinkoval jako druhý houslista 40 let, až do posledního koncertu 20. 3. 1933 v Praze (České kvarteto tehdy mělo po několika předchozích změnách složení Hoffmann/Suk/Herold/Zelenka).

Pro Suka přišel (podle jeho vlastních slov) nejkrásnější čas tehdy, jakmile obdržel zakázku na vytvoření **scénické hudby** k dramatické pohádce **J. Zeyera Radúz a Mahulena** (1897–1898). V té době již několik let úspěšně koncertoval s Českým kvartetem doma a po Evropě a ve volných chvílích skládal. Při kompozici **Radúze a Mahuleny** ho inspirovala nejenom literární předloha, ale také láska k Otilce Dvořákové, se kterou se oženil v listopadu 1898.

Šťastné období Sukova života skončilo zcela náhle a nečekaně dvojitým úderem osudu, kdy nejprve v r. 1904 ztratil Suk tchána A. Dvořáka, a o rok později svoji mladou ženu Otilku, matku jejich malého synka, která po nenadálé nemoci také nečekaně zemřela. Výrazem těchto událostí se stala Sukova pětidílná **smuteční symfonie Asrael** (1905–1906), věnovaná památce obou jeho milovaných nejbližších. Stíny těchto tragických událostí se rozprostřely nad dalším skladatelovým životem a jeho tvorbou. Sukovy příští skladby zvažněly, ale též zvroucněly, stávaly se postupně čím dál tím více hloubavější a prokomponovanější. Blahodárně působil čas a práce, Sukovo osamění se také zmírňovalo obnovováním starých a navazováním nových přátelství. To se projevilo projasňováním temných nálad z **Asraela** v další velké orchestrální kompozici – rovněž pětidílné hudební básni s názvem **Pohádka léta** (1908–1909). Sukův hudební styl se v následujících letech ale komplikoval, zejména harmonicky a polyfonicky, a zvláště v následujících vrcholných symfonických kompozicích (**Zrání**, **Epilog**) se značně vzdálil vkusu a možnostem porozumění širokého publika. Na druhé straně Suk dovedl přihlídnout rovněž

k zájmům a potřebám obyčejných posluchačů a složit zcela populární hudbu, jejímž dokladem je pochod V nový život.

V novém československém státě se stal Suk **profesorem skladby mistrovské třídy pražské konzervatoře** (1922) a několikrát jejím **rektorem**. Sukovo hudební dílo je cenným vkladem do pozdně romanticky koncipovaného směru evropské hudby počátku 20. století a tvoří spolu s odkazem Novákovým a Foersterovým důležitou spojnici mezi hudebním romantismem 19. století a českou moderní hudbou. Suk byl bytostným lyrikem, a jelikož publikum vždy v hudbě skladatele oceňuje zejména ryzí vklad citu a muzikality, Sukova hudba zaznamenala ve druhé polovině 20. století a po roce 2000 svou velkou renesanci, dokladovanou množstvím koncertních provedení a nahrávek. Sukovu dílu se věnovali významní **dirigenti** Talich, Ančerl, Neumann, Kubelík, Bělohlávek, Mackerras, a zvláště **Libor Pešek**. Klavírní hudbu Suka, velmi významnou, nahrál souborně Pavel Štěpán, syn klavíristy V. Štěpána, Sukova přítele, interpreta a vykladače. Proslulým českým houslistou světové úrovně a propagátorem hudby svého dědečka byl skladatelův vnuk, **Josef Suk mladší** (1929–2011).

Dílo (výběr):

Orchestrální skladby, některé s vokální nebo sólově-instrumentální účastí

- **Smuteční pochod c moll** pro smyčcový orchestr (1889)
- **Serenáda Es dur** pro smyčcový orchestr (1892)
- **Radúz a Mahulena** (1897–1898) – **scénická hudba** ke stejnojmenné dramatické pohádce Julia Zeyera. Hudba byla použita ve filmu Petra Weigla Radúz a Mahulena z r. 1970, ve kterém hráli hlavní role známí herci Jan Tříska (v r. 1977 emigroval do USA) a Magda Vašáryová.
- **Symfonie E dur** (1897–1899)
- **Pohádka** (1899–1900) – **orchestrální suita** podle motivů ze scénické hudby k pohádkové činohře **Radúz a Mahulena**. 4 části.



Josef Suk (1874–1935) – orchestrální suita **Pohádka**

1. [O věrném milování Radúze a Mahuleny a jejich strastech](#) [úvodní část, 3:13]
2. [Hra na labutě a pávy](#) [úvodní část, 1:26]
3. [Smuteční hudba](#) [úvodní část, 3:08]
4. [Runy kletba a jak byla láskou zrušena](#) [úvodní část, 4:03]

- **Pod jabloní** (1900–1901) – **scénická hudba** ke stejnojmenné dramatické legendě J. Zeyera
- **Fantazie g moll pro housle a orchestr** (1902–1903) – virtuózní, hudebně plnokrevná skladba

- **Fantastické scherzo** (1903)
- **Praga** (1904) – **symfonická báseň**
- **Asrael** (1905–1906) – **smuteční symfonie** o 5 částech
- **Pohádka léta** (1908–1909) – pětidílná hudební **orchestrální báseň**
- **Meditace na staročeský chorál Svatý Václave** pro smyčcový kvartet nebo smyčcový orchestr (1914)
- **Zrání** (1912–1917) – **symfonická báseň**, velmi složitá partitura a koncepce, použití komplikované polyfonie, bohatá harmonická složka, v závěru zaznívá komorní ženský sbor zpívající na tichý vokál



Josef Suk (1874–1935) – [Symfonická báseň Zrání \(1912–1917\)](#)

[závěrečná část s fugou a ženským sborem, 14:42]

- **Legenda o mrtvých vítězích** (1919–1920) – oslavuje lidské oběti položené za svobodu vlasti a pravdu (původním impulsem byla objednávka pražského ministerstva obrany na vytvoření skladby vhodné pro tryznu za padlé příslušníky československého odboje)
- **V nový život** (1919–1920) – pochod k VII. všesokolskému sletu konanému v r. 1920, za který Suk obdržel stříbrnou medaili na X. letních olympijských hrách v Los Angeles. Pochod byl dodatečně otextován P. Kříčkou.
- **Epilog** (1920–1929, opravy až do r. 1933) – velká **vokálně-instrumentální hudební báseň-kantáta** pro sopránové, barytonové a basové sólo, velký a malý smíšený sbor a orchestr. Poslední velké dílo J. Suka. Filozoficky založená kompozice vyjadřuje obavy ze smrti, současně lásku k lidem a k životu. Použité texty pocházejí z bible a od L. Vycpálka (podle závěru legendy J. Zeyera Pod jabloní). Ve skladbě je přítomna bohatá harmonie a polyfonie v rafinovaně prokomponované struktuře.

Klavírní skladby

- **Klavírní skladby op. 7** (1891–1893) – mezi nimi s číslem „1“ **Píseň lásky**, později světoznámá skladba, nesoucí nejprve název „Romance“
- **Nalady** (1895) – 5 klavírních skladeb, op. 10
- **Jaro** (1902) – 5 skladeb pro klavír
- **Letní dojmy** (1902) – 3 skladby pro klavír
- **O matince** (1907) – 5 klavírních skladeb je připomínkou a oslavou Sukovy zemřelé manželky
- **Životem a snem** (1909) – 10 klavírních skladeb
- **Ukolébavky** (1910–1912) – 6 klavírních skladeb
- **O přátelství** – příležitostná klavírní skladba z r. 1920
- **Episody** (vydáno tiskem 1924) – soubor 4 klavírních skladeb

Komorní hudba

- Trio c moll pro klavír, housle a violoncello (1889–1891)
- Balada d moll pro smyčcový kvartet (1890)
- Kvartet a moll pro klavír, housle, violu a violoncello (1891)
- Kvintet g moll pro smyčcové kvarteto a klavír (1893)
- Smyčcový kvartet B dur, op. 11 (1896)
- 4 skladby pro housle a klavír, op. 17 (1900)
- Smyčcový kvartet, op. 31 – jednovětá kompozice z r. 1911

Vokální a vokálně-instrumentální tvorba

- Mše B dur pro smíšený sbor, smyčcový orchestr a varhany (1888–1890, revize 1931) – mladistvé dílo známé jako „Křečovická mše“
- 10 zpěvů pro ženský sbor s průvodem klavíru na 4 ruce (1899)
- 4 zpěvy pro mužský sbor a capella na slova srbských lidových písní (1900)
- 3 zpěvy pro smíšený sbor (1900)
- Mužské sbory na texty lidové poezie (1911–1912)
- několik písní

[1] Bylo to fakticky na varhanické škole, ale ta byla právě v roce, kdy na ni Novák nastoupil (1889), s pražskou konzervatoří sloučena. Novák však ve své knize životopisných vzpomínek (1970, s. 37) při popisu prvopočátku svých pražských hudebních studií mluví o varhanické škole.



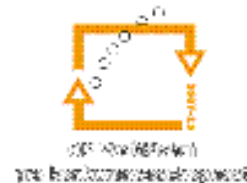
[Kontrolní test](#) k 11. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- BARTOŠ, Josef, Přemysl PRAŽÁK a Josef PLAVEC. *J. B. Foerster: Jeho životní pouť a tvorba: 1859–1949*. Praha: Orbis, 1949.
- BERKOVEC, Jiří. *Josef Suk: (1874–1935): Život a dílo*. Praha: SNKLHU, 1956.
- *Dějiny české hudební kultury: 1890/1945*. Praha: Academia, 1972–1981. 2 sv.
- FILIPOVSKÝ, Oldřich. *Klavírní tvorba Josefa Suka: Rozbory a výklad*. Plzeň: Theodor Mareš, 1947.
- FOERSTER, Josef Bohuslav. *Poutník v Hamburku*. Praha, Evropský literární klub, 1939.
- FOERSTER, Josef Bohuslav. *Poutník*. Praha: L. Mazáč, 1942.

- FOERSTER, Josef Bohuslav. *Co život dal: Essaye o umění*. Praha: L. Mazáč, 1942.
 - HELFERT, Vladimír. Česká moderní hudba. In: *Vybrané studie I.: O hudební tvořivosti*. Praha: Supraphon, 1970, s. 163–312.
 - HOFFMEISTER, Karel. *50 let s Vítězslavem Novákem*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.
 - HOFFMEISTER, Karel. *Tvorba Vítězslava Nováka z let 1941–1948*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.
 - NOUZA, Zdeněk a Miroslav NOVÝ. *Josef Suk: Tematický katalog skladeb*. Praha: Bärenreiter, 2005.
 - NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. Praha; Bratislava: Supraphon, 1970.
 - SÁDECKÝ, Zdeněk. *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966.
 - SPOUSTA, Vladimír. *Josef Bohuslav Foerster a moravskobudějovická větev jeho rodu*. Moravské Budějovice: Městské kulturní středisko BESEDA, 2006.
 - SRBA, Antonín (ed.). *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky*. Praha: Osvětový klub, 1932.
 - ŠTĚPÁN, Václav. *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.
 - [Stránky](#) Společnosti Vítězslava Nováka – obsahují mj. chronologickou tabulku života a díla a Novákovu korespondenci
- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
 - **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.



INVESTICE DO KVALITY VZDĚLÁVÁNÍ

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 **12** 13

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 12

Francouzská hudba v 19. století



Cíl: získání přehledu o francouzské romantické hudbě



Anotace: Francie se v 19. století zpočátku soustředila na operu a nástrojovou virtuozitu v klavíru, případně v houslích. Francouzská instrumentální hudba začala vzkvétat až ve druhé polovině 19. století. Vážná operní hudba navíc dostala zhruba kolem r. 1850 velkou konkurenci – operetu.



Klíčová slova: 19. století, Francie, opera, opereta, nástrojová hudba, Méhul, Cherubini, Auber, Meyerbeer, Offenbach, Gounod, Bizet, Lalo, Delibes, Massenet



Přibližný čas potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **70 minut**

Francie od dob krále Ludvíka XIV. velmi žárlivě střežila svou hudební soběstačnost a samostatnost, a tu se jí podařilo udržet až do konce 18. století. V roce 1789 vypukla revoluce a po ní nastoupila série vojenských konfliktů, které odváděly pozornost společnosti k jiným věcem než k hudbě. Ta však byla i za nového režimu důležitým nástrojem jeho reprezentace a tak jako dříve osvědčenou cestou úniku od problémů všedního dne. Po Napoleonově porážce byla Francie všestranně oslabena a její hudba se soustředila hlavně na svou zábavnou funkci, kterou naplňovala ideálně **opera**. Ta dávala publiku příležitost jak k uměleckému vyžití, tak ke společenskému styku, který byl pro Francouze, milující konverzaci, možná ještě důležitější než hudba sama. K ní měli Francouzi jako temperamentní románský národ a navíc Pařížané, obyvatelé světového střediska zábavy, blízko, a v opeře bylo pro zábavu nejlepší místo. Opera je hudební variantou činohry, která byla spolu s literaturou již od 17. století francouzskou doménou. Ve Francii byla v opeře věnována větší pozornost než jinde jejím divadelním aspektům (tanci, sborům, kvalitě libret, recitativům jako důležitým doplňkům árií), zpěv sám přitom nehrál tak dominantní roli jako v italské opeře. V té mohl být zpěv naopak podložen slabým libretem s nelogickým dějem, hlavní bylo slyšet výborné zpěváky a skvělou hudbu. Tím se italská opera lišila od francouzské. Nástrojová hudba zůstávala ve Francii po roce 1815 na okraji zájmu, také proto, že nebylo možno úspěšně čelit kvalitativní a kvantitativní převaze hudby vídeňského klasicismu, zvláště když se Rakousko nakonec stalo ve vojenském konfliktu s francouzským císařstvím vítěznou velmocí. Francouzská nástrojová hudba byla rehabilitována až ve druhé polovině století skupinou skladatelů kolem C. Saint-Saënsa a C. Francka, na druhé straně byla Paříž 1. poloviny 19. století centrem evropské klavírní virtuozity a svá kouzla tam předváděl i „čaroděj houslí“ N. Paganini.

Námět k zamyšlení: České země byly po řadu staletí pod mocným působením německé resp. rakouské kultury. Zvláště lehce byly německé vlivy přijímány v hudbě, která nemá jazykovou bariéru. Ani 19. století z této kulturní praxe nevybočilo a čeští romantikové se učili od Webera, Schuberta, Schumanna, Wagnera, Liszta, Mahlera a Richarda Strausse. Praha však mohla ještě před r. 1850 slyšet skladby H. Berlioze, včetně jeho Fantastické symfonie, a to s autorem hudby u dirigentského pultu. Berlioz byl v Praze neobyčejně bouřlivě oslavován, což může svědčit o tom, že česká veřejnost si byla vědoma silné závislosti české kultury na německém umění a přála si v tom změnu. Je nasnadě, že v úvahu pro ni přicházela právě Francie, jejíž kultura u nás zapustila kořeny již za vlády krále Jana



Lucemburského a císaře Karla IV. Pripomínali jsme si, že napr. Weber uváděl ve Stavovském divadle francouzské opery, a stejně si počínal o několik desetiletí později kapelník Smetana v Prozatímním divadle. Prahu navštívil po Berliozovi Saint-Saëns a povědomí o francouzské hudbě u nás začalo sílit, koncem 19. a začátkem 20. století především s postupující popularitou Debussyho. Německá hudba a její vliv ale v českých zemích zůstaly silné až do vzniku samostatného Československa a se nijak nezměnilo po celé 20. století, bez ohledu na všechny politické otřesy včetně druhé světové války. Pro většinu Čechů pravděpodobně byl a je nejznámějším francouzským hudebníkem, narozeným v 19. století, impresionista Debussy. Proto je povědomí o francouzské romantické hudbě v Česku zřejmě mlhavější než představa o romantickém hudebním dění v Německu nebo Rakousku. Francouzská hudba a kultura však stojí za bližší seznámení, zvláště dnes, v časech hegemonie angličtiny a anglo-amerického způsobu života.

Obsah:

- 12.1** [Specifika francouzského hudebního vývoje od pol. 18. stol. a podmínky nástupu a rozvoje hudebního romantismu ve Francii](#)
- 12.1.1 [Opera v Paříži v době hudebního romantismu](#)
- 12.1.2 [Některé charakteristické rysy pařížského hudebního života a francouzské hudby v 19. století](#)
- 12.2** [Francouzští skladatelé romantismu – první polovina 19. století](#)
([Méhul](#), [Cherubini](#), [Lesueur](#), [Spontini](#), [Boieldieu](#), [Auber](#), [Halévy](#), [Adam](#), [Meyerbeer](#), [Hérold](#), [David](#))
- 12.3** [Francouzští skladatelé romantismu – druhá polovina 19. století](#)
([Gounod](#), [Bizet](#), [Thomas](#), [Hervé](#), [Offenbach](#), [Lalo](#), [Delibes](#), [Fauré](#), [Massenet](#), [Chabrier](#), [Chausson](#), [d'Indy](#), [Charpentier](#), [Guilmant](#), [Gigout](#), [Widor](#), [Tournemire](#), [Vierne](#), [Dupré](#))

[Kontrolní test](#) ke 12. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) ke 12. kapitole

[Seznam poslechových ukázek](#)

12.1 Specifika francouzského hudebního vývoje od pol. 18. stol. a podmínky nástupu a rozvoje hudebního romantismu ve Francii

V této kapitole bude nastíněn hudební vývoj ve **Francii** v 19. století (s výjimkou díla H. Berlioze, C. Saint-Saënsa a C. Francka, o nichž přinesly detailnější informace již minulé kapitoly; jejich význam však bude přesto znovu zdůrazněn). Francie během něj sice nejprve poněkud poztrácela leccos ze svého dřívějšího lesku, jímž se mohla v hudbě pyšnit od baroka přes údobí osvícenství až do počátku Francouzské revoluce (1789), ale v dalším průběhu 19. století si dokázala svou pozici na výsluní evropské hudební kultury znovu obhájit.

Uprostřed 18. století (1752–1754) vypukla v Paříži tzv. **hádká buffonistů** (*Querelle des Bouffons*). Tu vyvolalo v r. 1752 pařížské uvedení **Pergolesiho** opery **Služka paní** (*La serva padrona*) v Académie royale de musique. V tomto názorovém střetnutí šlo o spor mezi příznivci tradiční, konzervativnější francouzské opery, a modernější opery italské, přesněji řečeno neapolské (Pergolesi působil v Neapoli), která do Francie přinášela raně klasicistní prvky. Na stranu buffonistů (od italského buffa, což je označení pro italskou komickou operu, která se vyvinula na počátku 18. století v Neapoli u Pergolesiho a v Benátkách u Galuppiho) se přidali mj. pokrokoví francouzští myslitelé Diderot, d'Alembert, Rousseau a Grimm. Tato aféra ve Francii vyvolala postupný odklon od starší hudební estetiky a připravila půdu pro hudební klasicismus.

Postupné obnovování oslabené hudební prestiže Francie během 19. století, po zářném nástupu a vítězství **vídeňského klasicismu** (Haydn, Mozart, Beethoven a dlouhá řada jejich současníků, včetně hudebníků z českých zemí), bylo umožněno dvěma podstatnými faktory. Jednak mu napomohla neotřesitelná pozice a pověst Paříže jakožto vedoucí kulturní metropole civilizovaného světa, jednak se o to zasloužil značný hudební potenciál Francie, projevující se ve tvorbě vynikajících francouzských nebo ve Francii žijících skladatelů a v bohatém hudebním životě země, včetně hudebního nástrojařství a hudební publicistiky.

Na tom nic nemění fakt, že **francouzský hudební život** byl na rozdíl od německého **centralizovaný** v hlavním městě. V podstatě všechny závažné hudební události se ve Francii 19. století, tak jako předtím i potom, odehrávaly v Paříži. Tento historický vývoj zanechal ve Francii své stopy do jisté míry dodnes, ale současný regionální hudební život je ve Francii pro svou mnohonásobně vyšší kvalitu a kvantitu nesrovnatelný s poměry známými z předchozích staletí. V Německu však již od nepaměti existovala vedle dominantních hudebních středisek Lipska a Berlína ještě mnohá další hudební centra, třeba i poměrně malá, ale důležitá (např. Vímar), a podobně tomu bylo také v Itálii, což souviselo s politickým vývojem v obou těchto rozlehlých oblastech, tolik důležitých pro vývoj evropské hudby. Německo a Itálie byly na

počátku 19. století rozdělené na menší státní útvary a sjednotily se na národnostním, v podstatě jazykovém principu teprve ve druhé polovině 19. století. Zato např. v českých zemích byla opravdu výrazným hudebním centrem během 19. století v podstatě pouze Praha, ve zbytku Rakouska zase Vídeň, v obrovském Rusku to byla jen dvě dominantní kulturní ohniska – Sankt Petěrburg a Moskva, atd.

Francie přála během 19. století (přinejmenším v jeho první polovině) nejvíce **operní**, později rovněž **operetní** hudbě, a dále pěvecké a nástrojové **virtuozitě**. K výraznému oživení francouzské hudební instrumentální produkce ke konci 19. století došlo zvláště pod dojmem skladatelského vystoupení zralého **C. Francka**, v návaznosti na obnovovaný pocit národního uvědomění po prohrané válce Francie s Pruskem a jeho německými spojenci (1870–1871), ve které Francie ztratila téměř na půl století Alsasko-Lotrinsko. V poslední třetině 19. století začal ve Francii sbírat zkušenosti mladý C. Debussy [debysy], narozený 1862, který se později stal zakladatelem prvního neromantického hudebního směru západní hudby – **impresionismu**. Ten však již svým charakterem náleží do hudební tvorby 20. století.

Francie byla během 19. století nucena čelit hudebním vlivům přicházejícím z německy hovořících zemí (Německo, Rakousko) i odjinud, např. z Itálie, ve druhé polovině století z českých krajů rakouského soustátí, z Ruska, Skandinávie atd. Dalo by se říci, že v této hudební konkurenci Francouzi na začátku 19. století dobrovolně podléhali jedině italskému vlivu, a to pro jeho zpěvnost a zábavnost, zejména v opeře. Přesto si francouzská hudba v 19. století nakonec uchránila vědomí své svébytnosti, dále ho zvýraznila a prohloubila. Francouzští hudebníci, podporováni světovým významem francouzské literatury a výtvarného umění, dokázali během epochy **hudebního romantismu** navázat na odkaz svých slavných předchůdců J.-B. Lullyho, M.-A. Charpentiera, J.-Ph. Rameaua, A.-E.-M. Grétryho a dalších úspěšných francouzských hudebních tvůrců 17. a 18. století, a znovu svými skladbami a interpretačními výkony zaujmout přední místo na pódích a jevištích evropských koncertních sálů a operních domů.

Jestliže bychom měli jmenovat skladatelské osobnosti Francie, které se v období hudebního romantismu mohly svým významem směle měřit s hudebním výkvětem německo-rakouského kulturního okruhu a význačných evropských národních škol, určujících z největší části směr vývoje evropské romantické hudby, zvláště jejích žánrů obsahujících výraznou **instrumentální složku**, museli bychom v první řadě uvést tři jména – **H. Berlioz**, **C. Saint-Saëns** a **C. Franck**. Jejich závažná instrumentální, vokální a vokálně-instrumentální díla se v kontextu francouzské hudby 19. století jeví jako mimořádně pozoruhodná a výjimečná.

1. **H. Berlioz (1803–1869)** orchestrální a duchovní hudbou navazoval přímo na **L. van Beethovena**, zvláště na jeho 3. symfonii „Eroicu“, programní **symfonii č. 5 „Pastorální“**, monumentální **Devátou symfonii s Ódou na radost**, a již neskrývaně romanticky rozmáchnutou **Missu solemnis (1817–1823)**, ve které zvukově bohatě dimenzovaná

orchestrální složka svou filozofující a emotivní výpovědí daleko překračuje rámec obvyklého řešení doprovodu vokálních hlasů v německo-rakouské duchovní hudbě klasicismu (něco podobného dokázal ovšem obecenstvu nabídnout již o tři desítky let dříve také W. A. Mozart ve svém slavném **Requiem**). Beethoven směle vykračuje vstříc novému, individualistickému pojetí smyslového a rozumového osvojování světa kolem nás i v nás pomocí jedinečného, subjektivně zaměřeného hudebního prožitku. Výsledkem této reflexe Beethovenova novátorství, doplněné Berliozovou nesmlouvavou originalitou, byly např. Berliozovy novátorské **symfonie Fantastická, Lelio, Romeo a Julie, Velká symfonie smuteční a triumfální** (*Grande symphonie funèbre et triomphale*), **Harold v Itálii** nebo jeho velkolepé, rozměrné duchovní skladby **Requiem** a **Te Deum**, vybavené mohutným orchestrálním a vokálním provozovacím aparátem.

2. **Camille Saint-Saëns (1835–1921)**, jakkoli dnes označovaný za eklektika, byl autorem kvalitních instrumentálních koncertů a symfonické a komorní hudby, z níž doposud vyniká úsměvná, ale půvabná orchestrální suita se dvěma klavíry – **Karneval zvířat**. Jeho dílo sice nepřineslo nové stylové výboje a v tomto ohledu Saint-Saëns skutečně za Berliozem zaostává. Neměl ani uměleckou hloubku Francka, a přestože byl stejně jako Franck klasicko-romantickým syntetikem, Franckova stylová syntéza je propracovanější. Saint-Saëns však byl ve francouzské hudbě 19. století v tom nejlepším slova smyslu strážcem hudebního pořádku a kázně, a současně nikoli umělcem zpátečnickým nebo zkostnatělým (viz jeho **programní**, dokonce i **filmová** hudba). Dokázal se vypracovat v řemeslně dokonalého skladatele kvalitní **instrumentální** hudby, jakých Francie (na rozdíl od Německa a Rakouska, které v předchozí epoše klasicismu v Evropě v oblasti instrumentální hudby dominovaly) v jeho době mnoho neměla. Tím pomohl Francii udržet krok s oběma jejími největšími středoevropskými hudebními rivaly během – na nové různorodé hudební kompozice neobyčejně bohatého – 19. století.
3. Z francouzských skladatelů 19. století stál povahou a kvalitou své tvorby hudební produkci vedoucích německých a rakouských romantiků nejbližší skladatel a varhaník **César Franck (1822–1890)** [frank]. Vynikajícími skladateli jeho doby byli v německo-rakouském okruhu Liszt, Wagner, Bruckner [brukner], ale také ve Vídni žijící Severoněmec Brahms [bráms], dále Čech Dvořák a Rus Čajkovskij, z Francouzů Berlioz, Saint-Saëns a celá řada autorů operní hudby. C. Franck patří svými kompozičními postupy do klasicko-romantické syntézy, i když je občas muzikology zařazován mezi pokračovatele novoromantismu, což není vzhledem k jeho programní hudbě hodnocení zcela nesprávné. Tento „francouzský Bach 19. století“ napsal mnohé polyfonně mistrné, přitom ale poetické, zpěvné, posluchačsky vděčné, navíc myšlenkově hluboké varhanní kompozice, a podobně si počínal i ve své hudbě orchestrální, vokální a komorní. Z Franckova skladatelského díla kromě varhanních skladeb připomeňme alespoň orchestrální **Symfonii d moll, symfonické básně, oratoria, hudbu pro sólový klavír** a pro **orchestr s klavírem**. C. Franck, stejně jako Berlioz navazující na Beethovena, ale též na ranou německou romantiku, zároveň i na Berlioze a Liszta, ovlivněn navíc kontrapunkticky řešenou varhanní tvorbou předchozích dob, komponoval často polyfonně a vytvořil ve své hudební řeči **syntézu**

německého a francouzského klasicko-romantického stylu. Na Francka ve Francii navázali jeho žáci a pokračovatelé. Je možno proto tvrdit, že **C. Franck** má pro **francouzskou národní hudbu** 19. století podobně **zakladatelskou úlohu** jako např. M. I. Glinka pro hudbu ruskou nebo B. Smetana pro hudbu českou.

12.1.1 Opera v Paříži v době hudebního romantismu

Francouzský hudební vkus po napoleonských válkách i před nimi určovala na prvním místě mondénní Paříž, jejíž obyvatelé a návštěvníci po definitivní porážce Napoleona Bonaparta (1815) rádi vyhledávali hudbu lehčího stříhu. Zvláště důležitou roli přitom sehrávalo **Italské divadlo** (*Théâtre-Italien*), pěstující v Paříži po r. 1800 italské operní typy opera seria a buffa. V 19. století uvádělo mj. opery **G. Rossiniho** (ten se v r. 1824 stal jeho ředitelem), **G. Meyerbeera** [majerbéra] a **G. Verdiho**. Příznivci hudebního divadla v Paříži mohli navštěvovat také představení **Komické opery** (*Opéra-Comique*), která však uváděla i dramata, a dále byla jim přístupny inscenace **pařížské opery**, zvané často jednoduše pouze **Opera** (*L'Opéra*, od svého založení změnila mnohokrát svůj oficiální název, ten dnešní je *Opéra National de Paris* [Národní pařížská opera]).

Pařížská opera byla a je reprezentativní pařížskou a celonárodní institucí. Od konce 30. let 19. století byla pevně spojena s uváděním žánru tzv. „**velké (francouzské) opery**“, jehož největším představitelem byl skladatel **G. Meyerbeer**. Pařížskou operu založil jako *Académie d'Opéra* [Operní akademie] v r. 1669 král Ludvík IV., ale již od r. 1672 se nazývala Královská hudební akademie (*Académie Royale de Musique*). Ve svých počátcích byla neodlučitelně spojena se jménem králova oblíbence, proslulého barokního skladatele **Jean-Baptiste Lullyho** (1632–1687). Působila, podobně jako její mladší sestra *Opéra-Comique* (ta byla jako instituce povolena r. 1714) postupně na různých pařížských adresách. Dnes sídlí ve dvou světoznámých pařížských operních domech, kterými jsou tradiční **Palais Garnier** [palé garnijé] (1875) na Náměstí Opery (Place de l'Opéra) a moderní **Opéra Bastille** [opera bastij] (1989) na Náměstí Bastily (Place de la Bastille).

Čtvrtým operním divadlem Paříže se v 19. století stalo v r. 1852 **Lyrické divadlo** (*Théâtre lyrique*). Jeho předchůdcem byla operní společnost *Opéra-National*, která vznikla v Paříži v r. 1847. *Théâtre lyrique* bývá spojováno s novým operním typem, nazývaným **lyrické drama** (*drame lyrique* [dram lirik]). **Lyrické drama** bylo v zásadě skeptickou reakcí na „**velkou (francouzskou) operu**“, zmírňuje její hudební a scénické nároky a dává větší důraz na psychologii postav a hlubší vykreslení jejich jednání. U *drame lyrique* byly spojeny některé prvky francouzské „**velké opery**“, „**komické opery**“ a staré „**lyrické tragédie**“ (*tragédie lyrique* [tražedý lirik]). Hlavními autory oper typu *drame lyrique* byli skladatelé **Charles Gounod** a

Jules Massenet.

12.1.2 Některé charakteristické rysy pařížského hudebního života a francouzské hudby v 19. století

Hudbymilovní Pařížané mohli v 19. století vyhledávat a nacházet své hudební potěšení kromě hudebního divadla také na **veřejných koncertech**, z nichž mnohé se konaly na **pařížské konzervatoři**, a v neposlední řadě v bohatých pařížských **salónech** (v těch s oblibou vystupoval po své emigraci z Polska např. F. Chopin).

Kromě zábavných nebo lehčích, posluchačsky nenáročných prvků, se ve francouzské romantické hudbě projevoval v první polovině 19. století jistý sklon k **teatrálnosti** a **pompéznosti**. Velkolepost měla ve francouzské hudební kultuře své pevné místo přinejmenším již od dob panování „krále Slunce“ Ludvíka XIV., a neztratila se z ní ani během revolučních a císařských časů (1789–1815), ani v romantických desetiletích 19. století. Nepřehlédnutelné jsou monstrózní incenace Berliozových heroických kompozic *Grande Messe des morts* [= Requiem] z r. 1837 a *Grande symphonie funèbre et triomphale* (Velká symfonie smuteční a triumfální) z r. 1840, psané na státní zakázky a prováděné v rozlehlých veřejných prostorách Paříže velkými kontingenty účinkujících.

Někdejší **barokní afekt** ve francouzské romantické hudbě vystřídaly po citově plošší periodě **osvíceneckého klasicismu** projevy, které byly baroku v lecčems příbuzné, nelze je však s nimi úplně ztotožnit, protože lidé a doba se mezitím změnili. V umělé (artificiální) hudbě Francouzů 19. století nacházíme však skutečně vlastnosti, které nás na barokní dobu upomínají. Je to romantický **patos**, smysl pro **mystiku, tajemství, dobrodružství, vzrušení, duševní pohnutí, náboženské vytržení, symboly, transcendentno**. Svě adekvátní uplatnění našel tento trend, jak již bylo řečeno výše, ve „**velké pařížské opeře**“, vznikající na konci 20. let 19. století. Bylo to ve stejné době, kdy se Berlioz zabýval myšlenkami na kompozici své epochální *Fantastické symfonie*, jejíž uvedení zahájilo etapu hudebního **novoromantismu**, rovněž často patetického a okázalého. Během představení **velké opery** bývalo francouzské obecenstvo ohromováno dynamickou, skvěle vystavěnou a provedenou dramatickou hudbou, prvotřídními sólisty, velkými davovými scénami se sbory, balety, jevištními efekty a velkorysou výpravou. Při této příležitosti budeme opakovaně zmiňovat jméno operního skladatele G. Meyerbeera, jenž svými operami tohoto druhu uchvátil pařížské publikum a podařilo se mu jimi nadchnout dokonce i mladého, ale tehdy již skladatelsky zkušeného Richarda Wagnera, připravujícího tehdy v Paříži po svém dramatickém útěku z Pobaltí uvedení své průlomové opery *Bludný Holanďan* (byla nakonec uvedena v premiéře teprve v Drážďanech).

Francie a Paříž udávaly v 19. století tón zbytku Evropy také v **instrumentální virtuozitě**. Právě ve Francii osvědčovali svůj věhlas klavíristé **Hummel, Chopin, Liszt, Thalberg, Kalkbrenner** a jiní. V této kapitole o francouzské hudbě musí být znovu připomenuto, že F. Chopin byl po otci Francouz, a i když jeho hudba nese jasné stopy polského hudebního folkloru a právem je proto počítána do polské národní školy, její noblesa a jemná oduševnělost prozrazují současný vliv vysoké francouzské kultury a francouzské elegance, jejich vytríbeného výrazu a formy na Chopinovo hudební myšlení. V houslích byl nejznámějším evropským umělcem **Paganini**, kterému k jeho pověsti zázračného čaroděje dopomohly také jeho francouzské pobyty a koncerty.

Těžiště nové, umělecky hodnotné a stylově progresivní evropské instrumentální a operní hudby se nacházelo v období mezi Beethovenem a Mahlerem v Německu a Rakousku, později také v Rusku (skladatelé Mocné hrstky a Čajkovskij); **Paříž** přesto zůstávala pro zbytek Evropy nejdůležitějším společenským a **uměleckým centrem**, magnetem, přitahujícím všechny bez rozdílu. Pobyt v Paříži a tamní ohlas na interpretační výkon či hudební dílo byly v 19. století pro hudební interprety a skladatele důležitým měřítkem jejich profesionálního úspěchu či neúspěchu.

Následující stručný výběrový přehled uvede význačné francouzské (resp. ve Francii usazené či naturalizované) skladatele 19. století a některá jejich díla.

12.2 Francouzští skladatelé romantismu – první polovina 19. století



É.-N. Méhul

Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) [etien nikola mehül nebo meül] – představitel francouzského klasicismu a částečně rané romantiky. Byl úspěšným hudebním skladatelem Francouzské revoluce (podobně jako podstatně starší **François-Joseph Gossec** [fransoa žosef gosek], 1734–1829). Podporovatelem Méhula byl sám Napoleon Bonaparte. Méhulova operní tvorba měla vliv na hudbu francouzského romantismu. Z jeho 35 oper vynikla díla *Le jeune Henri*, *Uthal* a *Joseph*, v posledních letech života však musel čelit oslabení zájmu o svou tvorbu. Psal také **symfonie, balety, sbory** apod.



L. Cherubini

Luigi Cherubini (1760–1842) – Ital, usazený od r. 1788 v Paříži, kde byl od r. 1822 **ředitelem konzervatoře**. Úspěšný skladatel mnoha **oper**, ale také např. **symfonické** a **komorní hudby** (**6 smyčcových kvartetů**). Velmi si ho cenil Beethoven. Cherubini sice vyrůstal a umělecky se rozvíjel v periodě hudebního klasicismu, ale zhruba od 50. roku svého života se počal zvýšenou měrou věnovat církevní hudbě, z níž např. obě **Requiem** (**c moll**, 1816, a **d moll**, 1836) byla oblíbená během celého 19. století a jsou živá ještě dnes. Hudba je v nich někde klasicistně uměřená, ale nikoli šablonovitá, jinde naopak vykazuje romantický smysl pro tajemno a vzrušení, což nepochybně souvisí se skladatelovým nadáním pro operu a její dramatičnost. Cherubini napsal proslulou **učebnici kontrapunktu a fugy** (1835) a také další hudebně-teoretické spisy. Berlioz popisuje ve svých Pamětech, jaké měl během svých studií na pařížské konzervatoři s ředitelem Cherubinim neshody.



J.-F. Lesueur

Jean-François Lesueur (1760–1837) [žán fransoa l' suö(r)] byl původně chrámovým kapelníkem v několika významných francouzských městech, včetně Paříže (katedrála Notre Dame). Proslavil se svými operami během Francouzské revoluce a císařství, kdy mu byl nakloněn sám Napoleon. Ten Lesueurovi zajistil místo kapelníka v kapli Tuilerijského paláce. V r. 1818 se Lesueur stal **profesorem kompozice** na **pařížské konzervatoři**. Mezi jeho nejslavnější žáky patřili **H. Berlioz** a **Ch. Gounod**. Přestože ještě nebyl hudebním romantikem, v mládí na sebe upoutal pozornost, když se snažil do chrámové hudby zavádět dramatické prvky. Jeho názory o nutnosti sepětí hudby s lidskými pocity a dějem líčených situací a záliba ve velkých sborech a bohatém orchestru měly vliv na Berliozův programní novoromantismus. Velmi úspěšné **opery** Lesueura byly **La Caverne** (Jeskyně, 1793), **Paul et Virginie** (1794), **Télémaque** (Telemachos, 1796) a **Ossian ou les Bardes** (Ossian aneb Bardové, 1804).



G. Spontini

Gaspare Spontini (1774–1851) – další Ital, usazený v Paříži, a to v letech 1803–1820. Byl oblíbencem císaře Napoleona Bonaparta a jeho ženy Jozefíny a v této době jednou z vedoucích osobností hudební Paříže. Svou operní tvorbou přispěl k pozdějšímu úspěchu velké francouzské opery. Z jeho četných oper byly nejslavnější **Vestálka** (*La vestale*, 1807) a **Fernando Cortez** (*Fernand Cortez*, 1809, další verze 1817 a 1832). V období 1820–1841 vedl Spontini dvorní operu v Berlíně.



F.-A. Boieldieu

François-Adrien Boieldieu (1775–1834) [fransoa adrien boaldjö] byl mistrem francouzské **komické opery** první poloviny 19. století. V roce 1798 se stal profesorem klavíru na pařížské konzervatoři, poté přesídlil na několik let jako dvorní skladatel do ruského Petrohradu (1803–1811), od r. 1798 vyučoval opět na pařížské konzervatoři, tentokrát kompozici. Napsal přes 40 oper, např. **Kalif z Bagdádu** (*Le Calife de Bagdad*, 1800), **Jean de Paris** (1812), **Le petit chaperon rouge** (Rudá čapka, 1818). Nejslavnější **operou** Boieldieua se stala komická opera **Bílá paní** (*La dame blanche*, 1825), kterou skladatel odpověděl na pařížské úspěchy Rossiniho, jehož přitom sám obdivoval. Publikum oceňovalo na hudbě Boieldieua zvláště její melodickou lehkost a plynulost a živý, přirozený výraz, pro který býval nazýván „francouzským Mozartem“.



D.-F.-E. Auber

Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) [daniel fransoa espri óber], který studoval mj. u Cherubiniho (v r. 1842 ho nahradil ve funkci ředitele pařížské konzervatoře), se stal v Paříži první poloviny 19. století vynikajícím autorem několika desítek převážně komických, ale také vážných oper, a dále duchovní, vokální a instrumentální (především komorní) hudby. Velkého úspěchu dosáhla jeho **komická opera** **Fra Diavolo, ou L'hôtellerie de Terracine** (Fra Diavolo čili Hostinec v Terracině) z r. 1830. Ještě předtím (1828) byla uvedena zásadní Auberova opera, pětiaktová **Němá z Portici** (*La Muette de Portici*). Je to první dílo výpravného typu tzv. **velké francouzské opery** (tento typ opery mívá 4–5 jednání, několik hlavních postav, historický námět s hrdinskými motivy, velké davové scény a sbory, atraktivní jevištní efekty, a především patetickou, exaltovanou hudbu),

který v dalších desetiletích významně spoluurčoval vývoj operního žánru v Evropě a působil jako inspirace a vzor na reformátora romantické opery Richarda Wagnera a jeho románského operního rivala Giuseppe Verdiho.

Děj opery **Němá z Portici** je naplněn revolučními myšlenkami a popisuje revoltu lidu proti španělským vládcům v Neapoli 17. století. Opera měla v Paříži nesmírný úspěch a dosáhla v roce 1830 pěti set repríz. 25. srpna 1830 byla uvedena v Bruselu na počest Viléma I., krále Nizozemí, jehož součástí byl v jižní, katolické části království také Brusel. Během představení došlo vlivem provolání „*Aux armes! aux armes!*“ („Do zbraně! Do zbraně!“), které zaznívá z jeviště ve třetím jednání, ke spontánním výkřikům publika, jež se vzrušeně zvedlo ze svých sedadel. Následné nepokoje vedly k revoluci, která svrhla nizozemskou vládu a vedla k následnému odtržení katolických provincií Nizozemí od protestantských, což podnítilo vznik dnešní Belgie. **Němá z Portici** má význam i pro českou hudbu, protože její předehru hrál v říjnu r. 1830 v Litomyšli při svém prvním klavírním vystoupení na veřejnosti šestiletý **Bedřich Smetana**.

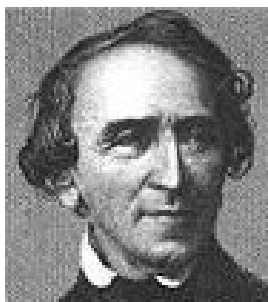


J. F. Halévy



J. A. Ch. Adam

Další dva úspěšní francouzští skladatelé oper na počátku hudebního romantismu (každý z nich jich složil několik desítek) byli **Jacques Fromental Halévy (1799–1862)** [žak fromental elevy], který přes velký počet komických operních děl, která vyšla z jeho pera, vstoupil do hudebních dějin hlavně svou vážnou pětiaktovou **operou Židovka** (*La Juive*, 1835), a **Adolphe Charles Adam (1803–1856)**, rovněž oblíbený autor zábavných oper, ze kterých vynikají hudební komedie **Postilion z Lonjumeau** (1836) a **Kdybych byl králem** (*Si j'étais roi*, 1852).



G. Meyerbeer

Přestože výše jmenovaní autoři **velké francouzské opery** (je k nim nutno počítat i **H. Berlioze** s jeho operou **Trójané** a **G. Rossiniho**, jehož **Vilém Tell** měl v Paříži svou premiéru v r. 1829) oplývali velkými hudebními kvalitami, v tomto žánru je předčil **Giacomo Meyerbeer (1791–1864)** [džakomo majerbér]. Tento původem německý Žid po svých začátcích v Německu, ve Vídni a pobytu v Itálii, kde vyprodukoval oceňované opery italského stylu, dobyt r. 1831 Paříž svou bombastickou operou s fantaskním libretem o pěti dějstvích, nazvanou **Robert ďábel** (*Robert le Diable*). Podobný senzační úspěch sklidily z Meyerbeerových následujících oper ještě další tři pětiaktová díla: **Hugenoti** (*Les Huguenots*, 1836), **Prorok** (*Le prophète*, 1849) a **Afričanka** (*L'Africaine*, 1865). Meyerbeerovy opery byly v Paříži s nadšením přijímány. Obecenstvo na ně proudilo v zástupech, a to přesto (nebo právě proto), že jejich umělecká hodnota byla v některých ohledech pochybná. Meyerbeer byl však zručný autor a lesk jeho vnějškově efektní hudby překryl u publika její případné nedostatky nebo nelogičnosti operního děje.

Každá z výše jmenovaných čtyř Meyerbeerových oper dosáhla několika set opakování, **Hugenoti** byli do r. 1914 hráni více než tisíckrát. V dnešní době již ztratily tyto důležité milníky historie hudebního divadla svou bývalou aktuálnost, což platí dvojnásob pro zbytek Meyerbeerových oper a jeho dalších skladeb. Opery Meyerbeera byly odbornými kruhy chváleny i kritizovány (pro svou nabubřelost a současně podbízivost), lidé je ale chtěli vidět a slyšet znovu a znovu. I skladatelovi kritikové byli nuceni přiznat, že pokud si autor počíná při operních kompozicích vypočítavě a hledí přitom v první řadě na jejich oblibu za každou cenu, činí tak velmi zručně a profesionálně a dokáže své posluchače strhnout. Hector Berlioz se prý kdysi o Meyerbeerovi vyjádřil v tom smyslu, že měl nejenom štěstí mít talent, ale také talent mít štěstí. Je však jasné, že Meyerbeer byl nesmírně důležitým operním autorem 19. století, který rozhodujícím způsobem ovlivnil operní vývoj, a že by se to nemohlo stát bez velké umělecké síly jeho hudby a velkolepého dojmu jeho pařížských operních inscenací. Nikdo jiný než Meyerbeer sám

k tomu nemohl přispět. Jestliže se jím nechal uchvátit **Richard Wagner**, tento velmi kritický pozorovatel s bystrým úsudkem a hloubavý hudební myslitel s jasnozřivým hodnocením, je to samo o sobě tím nejlepším vysvědčením Meyerbeerových kvalit.



F. Hérold



F. C. David

Nadáný skladatel instrumentální hudby **Ferdinand Hérold (1791–1733)** [éroid], předčasně zemřelý na souchotiny, napsal na tři desítky oper, z nichž zaujala zvláště **Zampa aneb Mramorová nevěsta** (*Zampa ou La Fiancée de marbre*, 1831) s dobrodružným dějem, a úsměvná **Písařská louka** (*Le Pré aux Clercs*, 1832). Ještě zajímavějším francouzským skladatelem tohoto období byl **Félicien César David (1810–1876)** [felisjen sézar david], jenž ve své třídílné **symfonické ódě** pro deklamující hlas, sóla, sbor a orchestr s názvem **Poušť** (*Le Désert*, 1844) a dalších skladbách předváděl Francouzům hudební motivy inspirované Blízkým Východem, který měl příležitost poznat při svém pobytu v zemích tohoto regionu. Na svých cestách používal David malý cestovní klavír (daroval mu ho příznivec, jenž byl v Lyonu výrobcem hudebních nástrojů), na kterém si přehrával své hudební nápady. Mezi jeho operami dominuje komická **Lalla-Roukh** (1862). Kromě tří dalších oper složil David také oratoria **Mojžíš na Sinaji** (*Moïse au Sinai*, 1846) a **Eden** (1848), a další vokální a instrumentální hudbu. F. C. David byl prvním skladatelem, který uvedl do Francie později tolik oblíbenou hudební exotiku Orientu.



Félicien César David (1810–1876) – **Poušť** (*Le Désert*) [2 části z 1. dílu, [Pochod karavany, Pouštní bouře](#), 8:24]

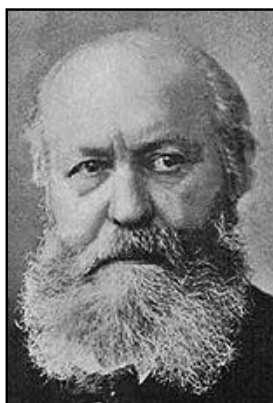
12.3 Francouzští skladatelé romantismu – druhá polovina 19. století

Hudební obrození francouzské hudby po vzoru evropských národních škol 19. století a její odpoutání od povrchní produkční praxe velké a stylově nadnárodní opery Meyerbeerova typu přišlo až po roce **1850**. Do té doby byl nejoriginálnějším francouzským hudebním tvůrcem 19. století novoromantik **H. Berlioz**, ten byl ale širokým publikem považován za výstředního podivína a jeho kompozice vzbuzovaly rozličné reakce, od obdivných až po odmítavé. Berlioz je ve svých skladbách zavázán více obecnému evropskému ideálu programní hudby nežli specificky francouzské hudební tradici (sám příliš nectil žádnou tradici a ve svém hudebním myšlení se ubíral vlastním směrem), o francouzský národní kolorit se Berlioz valně nezajímal. Pokud se nám zdá, že je Berliozova hudba v porovnání s hudbou např. R. Wagnera francouzská, je tomu proto, že Berlioz Francouzem byl, a proto nutně přebíral přirozenou cestou jisté hudební prvky z prostředí, ve kterém vyrůstal a žil. Není to však doklad příslušnosti Berlioze k francouzské národní hudbě, jeho hudba je více evropská nežli francouzská.

Při počátcích romantické francouzské **národní hudby** po r. 1850 ve smyslu **francouzské národní školy** měli zakladatelskou úlohu již dříve popisovaní skladatelé **C. Franck** a **C. Saint-Saëns**, a dále **Charles Gounod**. Jejich podíl na společném díle byl různý. **Gounod** vystihl ducha francouzské povahy a vložil jej do svých hudebních frází v souladu se spádem mluvené francouzštiny. Gounod obrodil francouzskou operu a vložil do ní francouzského ducha. V obrodném trendu, navracejícím francouzské hudbě vlastní tvář, Gounodovi na pomoc přispěchal **C. Franck** svým jedinečným spojením německého polyfonního, harmonicky tradičně velmi propracovaného stylu se zpěvností, duchaplností a šarmem francouzské hudby. Franck pomohl odstranit kvalitativní zaostávání francouzské romantické hudební tvorby za německou. Franckova instrumentální, varhanní, klavírní, houslová, orchestrální a komorní hudba dohnala v těchto prestižních hudebních žánrech zpoždění Francie za Německem a vrátila jeho zemi a národu alespoň na hudebním poli sebevědomí, poničené prohranou německo-francouzskou válkou (1871–1872). **C. Saint-Saëns** sice postrádal Berliozovu originalitu, průbojnost a uměleckou nezávislost, a neměl ani Franckovu důkladnost a hloubku. Ale Saint-Saënsova tvorba, byť někdy trochu akademická, je přesto ušlechtilá a duchaplná, klasicky vytríbená a vtipná, a vyjadřuje tak hodnoty, se kterými se hudební Francie tradičně ztotožňovala.

Ch. Gounod

Typicky francouzský způsob hudební mluvy ve smyslu navázání na melodickou zpěvnost francouzské lidové písně a francouzského jazyka znovuobjevil v období romantismu teprve **Charles Gounod (1818–1893)** [šárl gunó]. Na jeho hudební talent upozornil A. Rejcha a přemluvil Gounodovu ovdovělou matku, aby syna zapsala na pařížskou konzervatoř



(Gounodův otec zemřel jako pětádesátiletý, když chlapci bylo 5 let, jeho žena byla od svého manžela o 22 let mladší). Učiteli mladého Gounoda se stali kromě Rejchy také **Halévy** a **Lesueur**, po Lesueurově smrti v r. 1837 nakrátko též **Ferdinando Paër** [paer] (1771–1839, Ital, skladatel přibližně 40 oper). V r. 1839 obdržel Gounod za svou kantátu **Fernand** tzv. Římskou cenu, opravňující ho k dlouhodobému studijnímu pobytu v Itálii. V Římě často naslouchal v Sixtinské kapli Palestrinovi a dalším mistrům vokální hudby 16. století. Po zpáteční cestě přes Rakousko a Německo, poznamenané Gounodovými uměleckými úspěchy (ve Vídni byla hrána jeho mše a pochválena v novinové zprávě, v Lipsku se setkal s Mendelssohnem), se navrátil do Paříže, kde se několik měsíců připravoval na kněžskou dráhu, nosil sutanu a bydlel u Karmelitánů. Nakonec se

knězem nestal a dal přednost hudebnímu umění, hluboce věřícím katolíkem však zůstal po celý život.

Charles Gounod napsal velké množství **duchovní hudby** (mše, oratoria, kantáty), **2 symfonie** a další **orchestrální skladby, písně**, pro světovou hudbu jsou však nejcennější jeho **opery** (celkem 14, dvě zůstaly nedokončené). Gounod je zakladatelem již výše zmiňované **lyrické opery** (*drame lyrique*). Dnes je tento skladatel znám široké hudební veřejnosti jako autor zvláště dvou skladeb, neporovnatelných svou délkou, složitostí a uměleckým významem, ale srovnatelných ve vysokém stupni své obliby. Je to **opera Faust** (5 dějství, 1859, podle 1. dílu Goethova Fausta, dílo bývá v českém prostředí hráno pod názvem **Faust a Markétka**, v německém naopak pod titulem *Margarethe*) a dvoustránkové **Ave Maria**, což je melodie zkomponovaná Gounodem na hudbu prvního preludia z prvního dílu sbírky cembalových preludií a fug Dobře temperovaný klavír (*Das Wohltemperierte Klavier*) J. S. Bacha z r. 1722. Originální název této Gounodovy půvabné zpěvné skladby z r. 1852 zní *Méditation sur le 1er prélude de Bach* [Meditace na první preludium Bacha]. Byla původně určena pro housle a klavír, teprve v r. 1859 podložil Gounod její melodii textem katolické modlitby *Ave Maria* (**Zdrávas Maria**). Role Markétky ve Faustovi umožňuje vyniknout sopranistkám, celá opera je nepřetržitým sledem krásných hudebních čísel.

Další dnes stále známá a hraná **opera** Ch. Gounoda je **Romeo a Julie** (5 dějství, 1867), třetí stále pozoruhodnou **operou** Gounoda je **Mireille** [mirej] (1864). Ne všechna díla tohoto skladatele, někdy označovaného za eklektika, vynikají stejnou kvalitou, a jejich životnost mnohdy omezila jistá sentimentalita a obyčejnost (trivialita). To nejlepší, co Ch. Gounod ve své tvorbě zanechal, však přispělo k zastavení pádu francouzské hudby z jejich bývalých vysokých pozic, které si vydobyla v 17.–18. století, když byla v Evropě francouzská hudební kultura proslulá a mnozí skladatelé, včetně J. S. Bacha, ji napodobovali jako formálně vytříbenou, esteticky příkladnou a stylově originální. Gounod pomohl vynést francouzskou romantickou hudbu zpět na hudební Olymp.



Charles Gounod (1818–1893) – [Faust a Markétka, 3. jednání, Šperková árie \(Air des bijoux\)](#) [celá, vč. recitativu, 6:22]

V následujícím krátkém přehledu vývoje hudby ve Francii ve **druhé polovině 19. století** bude opět defilovat řada více či méně známých skladatelů. Jejich hudba tvoří výraznou část francouzské romantické hudby, která na nás dnes působí podobným živým a neotřelým dojmem, jako ostatní výtvořiny francouzského umění.



G. Bizet

Georges Bizet (1838–1875) [žorž bize(t)] byl nejenom nesmírně nadaným hudebním skladatelem, ale též vynikajícím pianistou. Studoval na konzervatoři v Paříži, jeho učiteli byli Halévy (Bizet se později oženil s jeho dcerou) a Gounod. V 17 letech zkomponoval **symfonii C dur**, která připomíná skladby mladého Schuberta nebo Mendelssohna a je podobně předčasně vyzrálá. V 19 letech (1857) vyhrál Bizet **Římskou cenu** s následným tříletým pobytem v Itálii, poté žil v Paříži nebo v její blízkosti. Během svého krátkého života se při uvádění svých děl mnohokrát dočkal zklamání, a bylo tomu tak i u jeho dnes nejznámějšího hudebního díla, čtyřaktové opery **Carmen** (1873–1874, premiéra 1875). **Carmen**, jejíž děj se odehrává ve španělské Seville okolo r. 1820, je operou, která líčí hudebně a psychologicky skvělým způsobem lidské vášně a španělský kolorit. Je to **nejhranější opera** světového repertoáru. Bizeta je možno především na základě opery **Carmen** považovat za představitele hudebního **realismu**, který předjímá pozdější italský **verismus** (*vero* znamená italsky „skutečný“, „opravdový“, „pravdivý“, „pravda“). Bizet byl současně hudebním autorem, využívajícím exotických námětů a národních hudebních prvků, což ho přibližuje ke skladatelům evropských národních škol, zejména ruské **Mocné hrstky**. Jeho hudba v **Carmen** oproti hudbě evropského romantismu 2. poloviny 19. století postrádá její nezřídka patetickou deklamaci či filozofující až elegickou meditaci, a i při vší své dramatickosti nebo místy až tragičnosti přináší vůni prosluněného Středomoří, jasné melodické obrysy a přehlednou výstavbu podloženou skvělými harmonickými nápady, živý výraz a svižný spád. Těmito čistě hudebními

vlastnostmi směřuje Bizet do okruhu skladatelů klasicko-romantické syntézy.

G. Bizet složil téměř 20 opusů pro **hudební divadlo**, z nich však mnohé zničil nebo nedokončil. Kromě **Carmen** upoutaly Bizetovy opery **Lovci perel** (*Les pêcheurs de perles*, 1863), **Džamilé** (*Djamileh*, 1871), a zvláště dvě orchestrální suity **Arlezanka I** a **Arlezanka II** (*L'Arlésienne I, II*, 1872, 1874), sestavené ze scénické hudby ke stejnojmenné divadelní hře A. Daudeta. Kromě toho napsal Bizet ještě další **orchestrální kompozice, klavírní hudbu, kantáty a písně**. Duchovní **Te Deum** pro sóla, sbor a orchestr složil dvacetiletý stipendista Bizet během svého studijního pobytu v Římě v r. 1858.



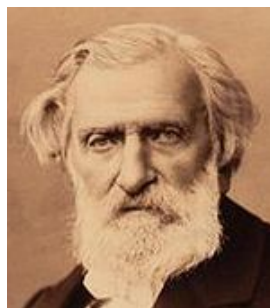
Georges Bizet (1838–1875) – [Předehra z opery Carmen](#) [úvodní (rychlá) část, 2:12]



Georges Bizet (1838–1875) – [Árie toreadora z opery Carmen](#) [celá, 6:12]



Georges Bizet (1838–1875) – [Orchesterální suita Arlezanka 2 \(L'Arlésienne\), 4. část – Farandola](#) [celá, 3:40]



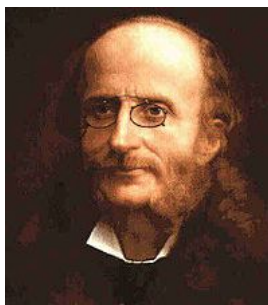
Ch. L. A. Thomas

Charles Louis Ambroise Thomas (1811–1896) [šárl lui ámbruaz tomas] se prosadil především jako skladatel **oper**, z nichž velmi slavná byla **Mignon** (1866). Pokračoval v Gounodově typu **lyrické opery**. V letech 1871–1896 byl Thomas ředitelem pařížské konzervatoře po Auberovi.



Hervé

Hervé, vlastním jménem **Florimond Ronger (1825–1892)** [ervé, florimon ronžé] byl původně vyškoleným církevním hudebníkem, zpěvákem a varhaníkem. V letech 1845–1853 zastával varhanické místo v Paříži v kostele sv. Eustacha, ale svůj příjem si doplňoval po večerech jako pianista a komparsista v divadle. Tato životní situace se pak autobiograficky odrazila v postavě **Célestina-Floridora** v Hervého nejpovedenější operetě *Mam'zelle Nitouche* [mamzel nituš] (1883). Po složení varhanického úřadu přešel Hervé k hudebnímu divadlu, kde působil jako dirigent, skladatel, herec, zpěvák, režisér a dramatický autor. Napsal dohromady přes 120 **jevištních kusů** typu **opéra bouffe** [opera buf] (zárodečná forma pozdější **operety**), **operet**, **frašek**, **pantomim**, **baletů** apod. Spolu s hercem a zpěvákem jménem Joseph Kelm (1802–1882) vytvořil Hervé jevištní skicu *Don Quichotte et Sancho Pança*, považovanou za první francouzskou **operetu**. V Hervého jednoaktovce *La Perle de l'Alsace* (Perla Alsaska, 1854) se objevuje 4 roky před **Orfeem v podsvětí J. Offenbacha** poprvé v jevištním díle psaném pro hudební divadlo tanec **kankán**.



J. Offenbach

Jacques Offenbach (1819–1880) [žak ofnbach] se narodil v Kolíně nad Rýnem v židovské rodině. Otec ho poslal ve 14 letech do Paříže, kde začal studovat na konzervatoři hru na violoncello. Mladý Offenbach již v Paříži zůstal, oženil se tam, a v r. 1860 se stal francouzským občanem. Jeho sláva je neodlučitelně spojena se žánrem **operety**, s ním spojil celý svůj skladatelský život. Ale Offenbachova opereta (skladatel název opereta běžně neužíval, svá nespočetná zábavná hudební dílka a zpívané komedie označoval nejčastěji výrazem **opéra bouffe**) není typově totožná s pozdější vídeňskou operetou **Johanna Strausse mladšího**, jeho současníků a následovníků. Offenbachova **opéra bouffe** byla subtilnější, s parodickými rysy, prodchnutá ironií a sarkastickým humorem, karikujícím dobové společenské poměry nebo např. jiná soudobá umělecká díla.

Famózními příklady žánru **opéra bouffe** jsou dvě nesmrtelné Offenbachovy zpěvohry z jeho vrcholného produktivního období, které začalo v roce pařížské světové výstavy (1855) a skončilo

vypuknutím německo-francouzské války (1870): **Orfeus v podsvětí** (*Orphée aux Enfers*, 1858, 2. verze 1874) s jeho strhujícím **kankánem** a **Krásná Helena** (*La Belle Hélène*, 1864). Některé další Offenbachovy operety (je jich celkem přes sto): **Most vzdechů** (*Le pont des soupirs*, 1861), **Modrovous** (*Barbe-Bleue*, 1866), **Pařížský život** (*La Vie parisienne*, 1866), **Velkovévodkyně z Gerolsteinu** (*La Grande-duchesse de Gérolstein*, 1867), **Perikola** (*La Périchole*, 1868, 2. verze 1874), **Ostrov Tulipatan** (*L'Île de Tulipatan*, 1868), **Trebizondská princezna** (*La Princesse de Trébizonde*, 1869, 2. verze rovněž 1869), **Bandité** (*Les Brigands*, 1869, 2. verze 1878). V závěru života Offenbach geniálně zasáhl do operního žánru svou jedinou operou **Hoffmanovy povídky** (premiéra 1881, po úmrtí skladatele operu instrumentoval a dokončil Ernest Guiraud).



Jacques Offenbach (1819–1880) – [Kankán z operety Orfeus v podsvětí](#) [celý, 3:15]



Jacques Offenbach (1819–1880) – [Barkarola z opery Hoffmanovy povídky](#) [celá, 3:05]



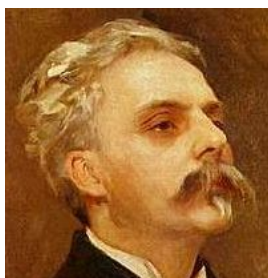
É. V. A. Lalo

Édouard Victoire Antoine Lalo (1823–1892) [eduard viktuár antuán lalo], velmi solidní a teprve v současnosti doceňovaný hudebník, přikročil po studiích na konzervatoři v rodném Lille a privátním studiu v Paříži natrvalo ke skladatelskému řemeslu teprve jako úspěšný orchestrální a komorní hráč na violu a na housle. Tak lze vysvětlit, že důležitou část jeho díla tvoří **komorní hudba** a **skladby pro virtuózní housle**. Z nich je slavný obzvláště **druhý houslový koncert** (z celkově čtyř), který je pětidílnou skladbou nazvanou **Španělská symfonie** (*Symphonie espagnole* [symfonie espaňol]). Zvláštní název má i **houslový koncert č. 3** (*Fantaisie norvégienne* [fántezie norvežien] = Norská fantazie) a č. 4 (*Concerto russe* [končerto rüs] = Ruský koncert). Lalo má také **koncert pro violoncello** (d moll) a **koncert pro klavír**. Největší slávu z jeho jevištních opusů získaly **balet Namouna** (1882) a **opera Král [města] Ys** (*Le Roi d'Ys*, 1875–1887), opírající se námětově o bretaňskou legendu (Lalova druhá manželka, zpěvačka, kterou si vzal jako vdovec, pocházela z Bretaně).



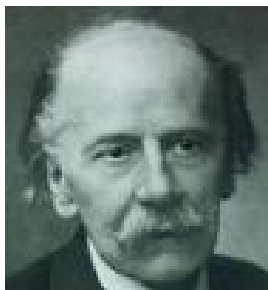
L. Delibes

Léo Delibes (1836–1891) [delíb] žije dnes na světových pódíích svými **balety Coppélia aneb dívka s emailovýma očima** (*Coppélia ou La Fille aux yeux d'émail*, 1870) a **Sylvie, nymfa Dianina** (*Sylvia ou La Nympe de Diane*, 1876). Z jeho **oper** se stala světovým úspěchem exotická **Lakmé** (1883). Její děj probíhá v koloniální Indii uprostřed 19. století a jde v ní o lásku mladé hinduistky a anglického důstojníka. Pozoruhodná je též skladatelova komická opera **Král to řekl** (*Le roi l'a dit*, 1873), zasazená do Francie za vlády Ludvíka IV.



G. Fauré

Gabriel Fauré (1845–1924) [gabriel foré], původně varhaník, který přišel do Paříže z kraje pod Pyrenejemi, vytvořil ve svých kompozicích vzácně vyvážený (i když emocionálně jakoby poněkud odtažitý, jen z povzdálí pozorovaný) hudební svět ušlechtilého výrazu a distingovaného projevu. Byl v r. 1871 spolu se **Saint-Saënem, C. Franckem, J. Massenetem** a dalšími francouzskými skladateli zakládajícím členem **Národní hudební společnosti** (*Société Nationale de Musique*), která po prohrané německo-francouzské válce chtěla podporovat francouzskou instrumentální hudbu jejím veřejným uváděním. Známostou skladbou je dnes od něj především zvukově barevné **Requiem**. Fauré zasáhl do oblasti opery (*Prométhée*, 1900, *Pénélope*, 1907–1912), **hudby orchestrální, scénické** (mj. *Pelléas et Mélisande*, 1898), **vokální, duchovní, klavírní a komorní** (z ní je oblíbená např. **Sonáta A dur pro klavír a housle č. 1, opus 13**).



J. Massenet

Jules Massenet (1842–1912) [žyl masne] završil v 19. století ve Francii vývoj **lyrické opery** (*drame lyrique*). Jeho hudební dílo je neuvěřitelně všestranné a rozsáhlé a zahrnuje **hudbu orchestrální, komorní, klavírní, scénickou, sbory, sólové písně, balety, mše, oratoria** atd. Massenetův tvůrčí odkaz se jeví jako nejtrvalejší v **operách**, z nichž jsou známé nejvíce **Manon** (1884) a **Werther** (1892). Z Massenetovy hudby v dnešní době svou oblibou až nepřiměřeně vyniká jedna několikaminutová instrumentální skladba – houslová **Meditace z opery Thaïs** (1894).

Další francouzští romantičtí skladatelé :

Emmanuel Chabrier (1841–1894) [šabrijé] a žák C. Francka **Ernest Chausson** (1855–1899) [šoson] bývají často zmiňováni v učebnicích hudebních dějin pro svůj vliv na francouzskou moderní hudbu, zvláště na hudební impresionismus. Chabrier má populární **orchestrální rapsódii *España*** (1883), Chausson **symfonii** a **symfonické básně**, oba napsali několik **oper** a další skladby.

Žákem C. Francka byl stejně jako Chausson rovněž **Vincent d'Indy (1851–1931)** [vensán dendy], wagnerián a pozdější kritik Debussyho. Těžiště jeho tvorby bylo v **orchestrální hudbě** (má např. **variace *Istar***, cyklus ***Wallenstein*** (Valdštejn, tři orchestrální přehledy s programními názvy), 4 **symfonie** atd. Napsal také několik **oper**, **hudbu komorní**, **klavírní** a **varhanní**, **vokální světskou** i **duchovní**, **písně**.

Gustave Charpentier (1860–1956) [gústaf šarpantijé] se proslavil **operou *Louisa***, uvedenou v Paříži v roce 1900.

Po C. Franckovi se stala slavnou řada francouzských varhaníků, inspirovaných jeho uměním, které mnozí z nich rozvinuli do typických francouzských varhanních kompozic, inspirovaných symfonickou zvukovostí velkých romantických varhan, jaké ve francouzských katedrálách a dalších prostorách stavěl slavný francouzský varhanář **Aristide Cavallé-Coll** [kavajé kol]. Byly to **varhanní sonáty** a **varhanní symfonie**. Výborné varhanní sonáty napsal již Mendelssohn, ty však mají komorní, nikoli orchestrální charakter. Varhanní symfonii složil jako první **C. Franck** – je to čtyřvětá ***Grande pièce symphonique*** [gránd pjes sémfonik] (1860-1862). Varhanní hudba Franckových následovníků vycházela z romantických základů a u mladších z nich přecházela posléze do modernějšího stylu, zohledňujícího nové hudební směry počátku 20. století, zejména impresionismus. Mezi francouzské varhaníky, skládající **varhanní sonáty** a **varhanní symfonie**, mající orchestrální charakter, patřili:

- **Alexandre Guilmant** [aleksandr gilmán] (1837–1911)
- **Eugène Gigout** [öžen žigú] (1844–1925)
- **Charles-Marie Widor** [šárl marí widor] (1844–1937)
- **Charles Tournemire** [šárl turnemír] (1870–1939)
- **Louis Vierne** [lui viern] (1870–1937)
- částečně rovněž **Marcel Dupré** [marsel düpré] (1886–1971), ten už ale skládal moderněji než jeho pozdně romantičtí předchůdci

Většina z nich komponovala i jinou hudbu než varhanní. Obzvláště bohatou kompoziční činností v oboru **orchestrální** a **komorní hudby** vynikl **Charles-Marie Widor**, který byl 64 let varhaníkem katolického chrámu Saint-Sulpice v Paříži, známého obřími pětimanuálovými varhanami Cavallé-Colla.



Charles-Marie Widor (1844–1937) – [Toccata z varhanní symfonie č. 5](#), Olivier Latry na varhanách A. Cavallé-Colla v katedrále Notre Dame v Paříži [celá, 5:37]



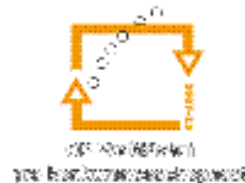
[Kontrolní test](#) ke 12. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- BECKER, Heinz. *Giacomo Meyerbeer*. Praha: Academia, 1996.
- KLINDA, Ferdinand. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava, Hudobné ventrum, 2000.
- ROLLAND, Romain. *Hudebníci nedávné doby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- SCHWANDT, Christoph. *Georges Bizet mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
- **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.

Úvod 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 **12** 13



INVESTICE DO KVALITY VZDĚLÁVÁNÍ

Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Dějiny hudby – romantismus. Distanční výukový kurz. 2012–2013, Ivo Bartoš

Úvod 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 **13**

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 13

Italská romantická opera, vídeňská opereta



Cíl: seznámení s italskou romantickou operou a vídeňskou operetou.



Anotace: v Itálii pokračoval i v 19. století kult krásného zpěvu, *bel canto*. Rozvíjeli ho také největší italští romantičtí operní skladatelé G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, G. Verdi a G. Puccini. Vídeň byla známá nejenom jako centrum klasické, ale také zábavné hudby. Velkou přízeň obecnostva si ve Vídni v 19. století získala rodina Straussů. Její členové zušlechtili do koncertní podoby vídeňský valčík a Johann Strauss mladší zpopularizoval vídeňskou operetu.



Klíčová slova: **Itálie, opera, buffa, risorgimento, verismus, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, Strauss, valčík, opereta.**



Přibližný **čas** potřebný k prostudování kapitoly (vč. poslechu hudebních ukázek a vypracování kontrolního testu): **80 minut**

Závěrečná kapitola online kurzu nastíní hudební vývoj v Itálii, která se v 19. století soustředila především na operu, zatímco její nástrojová hudba ustoupila do pozadí. **G. Verdi** svými operami přispěl k sjednocení Itálie a dokázal v nich úspěšně odpovědět na výzvy R. Wagnera. **G. Puccini** posunul italskou hudbu do moderních trendů 20. století rafinovanou zvukovostí, motivovanou hudebně-dramatickým záměrem psychologické kresby lidských povah a vášní. Zajímavá byla v téže době lehčí, v dnešním slova smyslu populární hudba rakouských měšťanských vrstev, tak jak vykryštovala v orchestrální a operetní tvorbě **Johanna Strausse otce a syna**. Operetu rozvíjeli také další skladatelé a přispěli k tomu, že zůstala i v současnosti stále ještě živým, i když již v podstatě historickým žánrem hudebního divadla.



Námět k zamyšlení: Italská hudba hrála prim v evropském vývoji od 16. do 18. století. Po roce 1800 nastal útlum italské nástrojové hudby, vyvážený operní tvorbou italských skladatelů. Všimněme si, že jednotlivé země mívají v dějinách svá lepší i horší období, a to v oblasti hospodářské a politické i kulturní (viz úpadek antického Řecka a Říma). Dřívější italská úloha lídra evropské hudby přešla v 19. století na Německo, Rakousko, Francii a národní školy.

Obsah:

- 13.1 [Význam Itálie v evropské hudbě 16.–18. století a na počátku hudebního romantismu](#)
- 13.2 [Gioachino Rossini](#)
- 13.3 [Gaetano Donizetti](#)
- 13.4 [Vincenzo Bellini](#)
- 13.5 [Giuseppe Verdi](#)
- [Dílo](#)
- 13.6 [Verismus \(Mascagni, Leoncavallo\)](#)
- 13.7 [Giacomo Puccini](#)
- 13.8 [Vídeňský valčík a vídeňská opereta. Dynastie Straussů.](#)
 - 13.8.1 [Johann Strauss otec](#)
 - 13.8.2 [Johann Strauss syn](#)

13.9 [Rozvoj vídeňské operety](#)

[Kontrolní test](#) k 13. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) k 13. kapitole

[Seznam poslechových ukázek](#)

[Závěrečný zápočtový test](#) (příklad)

13.1 Význam Itálie v evropské hudbě 16.–18. století a na počátku hudebního romantismu

Itálie byla od 16. do 18. století Mekkou hudebního světa, odkud vycházely zásadní inovace hudebního vývoje. Hudbu v celé Evropě trvale ovlivnil G. P. da Palestrina a rozvážně plynoucí melodie jeho církevních kompozic, tvořených na základě přísné vokální polyfonie nizozemské školy, dále C. Monteverdi a členové florentské Cameraty, kteří se zabývali vztahem hudby a slova a „vynalezli“ zpívanou monodii s akordickým doprovodem, vznik opery, oratoria, kantáty a basso continua (tj. průběžného akordického doprovodu veškeré zpívané i hrané hudby, zaznamenávaného číselnými značkami, připojenými k basové linii), G. Frescobaldi a rozvoj sólové hry na klávesové nástroje, všeobecný rozkvět italské nástrojové hudby a jejích nových forem (toccata, preludium, fuga, taneční suite, triová sonáta, orchestrální sinfonie, concerto grosso, nástrojový koncert). Jména skladatelů A. Vivaldiho, G. B. Pergolesiho a dalších italských hudebníků bývají pravidelně citována při úvahách o původu **galantního slohu** a přípravě **hudebního klasicismu**. Byla to Itálie, která měla hlavní podíl na pozvolné změně hudebního vkusu směrem od složitého kontrapunktu baroka k odlehčené homofonii hudebního rokoka, vyplňujícího značnou část osvíceneckého 18. století. Během něj se stal aktuálním požadavkem radostný, plnokrevný život se všemi jeho krásami a svody, a tomuto krédu se hudba přizpůsobila nejrychleji právě v Itálii, dokonce i v kostelích, které tam často fungovaly jako místa hudebních koncertů.

V Německu a Rakousku byl díky Italům během prvních desetiletí 18. století připraven nástup raného klasicismu, jehož první fází byl tzv. **galantní sloh**. Ten byl do značné míry podnícen a inspirován italskou hudbou, kterou střeoevropští hudebníci slyšali buď přímo v Itálii, kam bezmála povinně zajížděli na zkušenou, nebo ve svých domovských působištích. Italští hudebníci měli v 17. a 18. století důležité postavení na císařském dvoře ve Vídni, kde zastávali většinou nejvyšší místa dvorních skladatelů a kapelníků nebo jejich zástupců, a byli Habsburky též vyhledáváni jako zpěváci. Italští zpěváci, instrumentalisté, kapelníci a skladatelé byli přítomni na větších i menších evropských panovnických dvorech, ve šlechtických rezidencích, na kostelních kůrech, ve veřejných divadlech. Italská hudba v 17. a 18. století doslova zaplavila Evropu, asimilovala se v Paříži (Lully) a ovládla carský dvůr v Petrohradě (Araia, Manfredini, Galuppi, Traetta, Paisiello).

Itálie sice zůstávala ve druhé polovině 18. století zemí hudbě zaslíbenou (malý W. A. Mozart ji se svým otcem procestoval několikrát a jeho hudba vykazuje silné italizující tendence), z dlouhodobějšího hlediska však přebíraly od Itálie rozhodující hudební iniciativu stále zřetelněji Německo, Rakousko a Francie (mannheimská škola, C. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Grétry, Gossec ad.). Tento trend po roce 1800 umocnila politická roztržštěnost Itálie, její vojenské obsazení Francouzi během napoleonských válek a nadvláda Rakouska nad severní Itálií, kterou ukončila až bitva u Solferina (1859).

Nehledě na tyto vnější okolnosti italští hudebníci na počátku 19. století stále šířili za hranicemi své země věhlas italské hudebnosti. V Paříži bylo oblíbenou kulturní institucí **Italské divadlo** (*Théâtre-Italien*), hrající vážné a komické opery, hudebníci z Itálie, např. **Cherubini**, **Spontini**, **Bellini**, **Rossini**, **Paganini** a další zaznamenali v Paříži své velké úspěchy. Ve druhém nejdůležitějším evropském hudebním centru po Paříži, ve Vídni, byl v prvních dvou desetiletích 19. století stále ještě činný někdejší rival W. A. Mozarta, Ital **Antonio Salieri**, po dlouhých 36 let (1788–1824) císařsko-královský dvorní kapelník a významný skladatel, především oper a církevní hudby. Salieri byl mj. učitelem několika významných skladatelů, důležitých pro směřování romantické hudby – **Beethovena**, **Schuberta**, **Meyerbeera** a **Liszta**.

13.2 Gioachino Rossini

G. Rossini



Gioachino Rossini (1792–1868) [džoakino rosini], velký mistr **opery buffa** a italského *bel canta* (typické italské pěvecké školy, založené na prvotřídní hlasové technice), stojí stylově mezi 18. a 19. stoletím, tzn. mezi klasicismem a raným romantismem. Východiskem jeho hudebního stylu byl Domenico Cimarosa (1749–1801), Haydn a Mozart. Rossiniho hudba je vtipná, zábavná, srší nápady a energií, dokáže být ale též dramatická a vášnivá. Poté, co se Rossini po některých počátečních neúspěších jako operní skladatel ve své vlasti definitivně prosadil, nastalo ve 20. letech 19. století období jeho vrcholných úspěchů. V r. 1822 navštívil Vídeň, kde se setkal s Bethovenem a s knížetem Metternichem, od něhož obdržel hudební zakázky. Po několikaměsíčním pobytu v Londýně se v roce 1824 usadil ve Francii a převzal řízení italské opery v pařížském Théâtre-Italien.

Rossini, který složil celkem téměř 40 oper, je zvládl vytvořit během 19 let, od 18. do 37. roku svého života. V r. 1829 měla v Paříži premiéru poslední z nich – velká opera **Vilém Tell**. Poté došlo k jevu v dějinách hudby vzácnému: světově proslulý operní skladatel se autorsky odmíchl v okamžiku, kdy v ještě relativně mladém věku dosáhl uznání, dobrého postavení, měl dostatečné zkušenosti a příznivé hmotné zabezpečení, a již nikdy žádnou operu nesložil. V dalších desetiletích Rossini příležitostně komponoval menší vokální a instrumentální skladby. Z nich svými rozměry a svou závažností vystupují do popředí dvě sakrální díla – **Stabat mater** (1830–1842) a **Petite Messe Solennelle** (Malá slavnostní mše, 1863–1867). Název druhé kompozice je projevem Rossiniho-vtipálka, protože provedení této „malé“ slavnostní mše trvá cca 80 minut. Rossini o ní v poznámce připsané na rukopisné partituře navíc prohlásil, že je „bohužel posledním smrtelným hříchem“ jeho stáří a připojil k ní ještě následující věnování: „*Milý Bože. Hleď, je hotová ta malá ubohá mše. Je to hudba posvátná nebo mizerná, kterou jsem právě napsal? Byl jsem zrozen pro operu buffa, však víš! Trochu umu, trochu srdíčka, vše tu je. Tak buď požehnaný a dopřej mi ráj. G. Rossini.*“ [\[1\]](#)

Od r. 1857 až téměř do své smrti Rossini komponoval – víceméně pro zábavu svoji, své manželky a svých přátel – soubor 150 salónních skladeb pro zpěv a/nebo sólový klavír (výjimečně i pro jiné obsazení), které uspořádal do 14 alb (za jeho života nepublikovaných) se souhrnným názvem **Hříchy stáří** (*Péchés de vieillesse*). Rossini byl nejvlivnějším italským skladatelem raného romantismu, jeho tvorba usměrnila kompoziční způsob řady jeho současníků. Slova hlubokého uznání pro něj měl i tak náročný a břitký hudební kritik, jakým byl Richard Wagner. Z mnohých **oper** Rossiniho žijí svým vlastním životem a jsou koncertně uváděny jejich **orchestrální přede hry**.

Dílo (výběr):

Opery

a) **opera buffa** (= komická opera)

- **Manželská směnka** (*La cambiale di matrimonio*, 1810)
- **Prubířský kámen** (*La pietra del paragone*, 1812)
- **Hedvábný žebřík** (*La scala di seta*, 1812)
- **Italka v Alžíru** (*L'italiana in Algeri*, 1813)
- **Turek v Itálii** (*Il turco in Italia*, 1814)
- **Lazebník sevillský** (*Il barbiere di Siviglia*, 2 dějství, 1816) – nejslavnější opera Rossiniho. Její libreto sepsal C. Sterbini podle prvního dílu francouzské divadelní trilogie (ta se jmenuje *Le roman de la famille Almaviva* = Román rodiny Almaviva) s názvem *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* (Lazebník sevillský aneb Zbytečná opatrnost, 1775). Autorem trilogie byl francouzský dramatik **Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais** [pjér ógüstén caron d´bómaršé] (1732–1799). Podle druhého dílu této trilogie (*Le Mariage*

de Figaro = Figarova svatba, 1778) vytvořili libretista Lorenzo da Ponte a skladatel W. A. Mozart svou čtyřaktovou operu *Le nozze di Figaro* (Figarova svatba, 1786). V Rossiniho *Lazebníkovi* je nejznámějším vokálním výstupem žertovná barytonová kavatina [2] Figara *Largo al factotum* (Já jsem faktotum po světě kol). [3]



Gioachino Rossini (1792–1868) – [Předehra k operě Lazebník sevillský](#)
[celá, 8:00]



Gioachino Rossini (1792–1868) – [Árie Figara z opery Lazebník sevillský](#)
[celá, 4:35]

b) **opera semiseria** (= polovážná, lyrická opera)

- **Cenerentola aneb Vítězná laskavost**, také **Popelka**, podle pohádky, na níž je děj postaven (*La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, 1817)
- **Straka zlodějka** (*La gazza ladra*, 1817) – má často hranou předehtu

c) **opera seria** (= vážná opera)

- **Tankred** (*Tancredi*, 1813) – námět s vlasteneckým jinotajem
- **Othello aneb benátský mouřenín** (*Otello, ossia Il moro di Venezia*, 1816) – podle Shakespeara
- **Armida** (1817) – „dramma per musica“ podle T. Tassa (Osvobozený Jeruzalém)
- **Mojžíš v Egyptě** (*Mosè in Egitto*, 1818) – „azione tragico-sacra“ s jinotajným dějem, nabízejícím naději na osvobození italského národa
- **Mohamed druhý** (*Maometto secondo*, 1818)
- **Semiramis** (*Semiramide*, 1823)

d) **opery psané pro Francii**

- **Cesta do Remeše aneb Hotel u zlaté Lilie** (*Il viaggio a Reims ossia L'Albergo del Giglio d'Oro*, 1825) – poslední Rossiniho opera, psaná v itaštině, a první, uvedená v Paříži (*Théâtre-Italien*). Komická opera, zkomponovaná ke korunovaci francouzského krále Karla X.
- **Obléhání Korintu** (*Le siège de Corinthe*, 1826) – první Rossiniho opera s francouzským textem, vznikla částečným přepsáním starší italské opery *Maometto secondo*
- **Mojžíš a faraón aneb Přechod přes Rudé moře** (*Moïse et Pharaon, ou Le passage de la mer rouge*, 1827) – opera vznikla přepracováním a velkorysým rozšířením Rossiniho starší italské opery *Mosè in Egitto*, vzniklo prakticky nové dílo
- **Hrabě Ory** (*Le comte Ory*, 1828) – komická opera, asi polovina hudby pochází z Rossiniho opery *Il viaggio a Reims*

- **Vilém Tell** (*Guillaume Tell*, 4 jednání, 1829) – Rossiniho první „velká francouzská“ a současně zcela poslední opera. Děj se odehrává ve středověkém Švýcarsku. Z opery zaznívá často samostatně její předehra.



Gioachino Rossini (1792–1868) – [Předehra k opeře Vilém Tell](#) [část s hlavním tématem, 3:35]

Další tvorba:

- *Stabat mater*, *Petite Messe Solennelle*, **mše**, drobnější **duchovní skladby**
- **kantáty**, **árie**, **arietty**, **dueta**, **hymny**, **sbory**
- **orchestrální** a **komorní hudba** (*sinfonie*, *sonáty pro smyčcové kvarteto* ad.)
- *Péchés de vieillesse* – 150 menších vokálních a instrumentálních kompozic

13.3 Gaetano Donizetti

G. Donizetti



Gaetano Donizetti (1797–1848) udivoval současníky svou zázračnou schopností rychlé kompozice, což však zároveň přineslo jistou kvalitativní nevyrovnanost jeho 71 oper. Jsou v nich díla komická i vážná. Donizetti spolu s Rossinim obnovil slávu italské **opery buffa**. Svá operní díla uváděl v Itálii, později také v Paříži a nakonec ještě ve Vídni, kde byl na počátku 40. let jmenován dvorním kapelníkem. Nervové onemocnění však učinilo konec jeho závratné kariéře.

Donizettiho velké úspěchy přišly ve 30. letech s **operami** **Anna Boleynová** (*Anna Bolena*, 1830), **Nápoj lásky** (*L'elisir d'amore*, 1832) a **Lucia z Lammermooru** (1835), která platí za prubířský kámen sopránového *bel canta*. Čtvrtou skvělou operou a zároveň nejdokonalejší Donizettiho **buffou**, srovnávanou s **Rossiniho Lazebníkem sevillským** a **Verdiho Falstaffem**, je **Don Pasquale**, uvedený poprvé v r. 1843 v pařížském Italském divadle (italsky). Donizetti zanechal také úctyhodný počet neoperních kompozic – **orchestrální sinfonie**, **nástrojové koncerty** a **sonáty**, **smyčcové kvartety**, **klavírní skladby** (např. **sonáty**, **variaci**, **valčíky**), **2 mše**, **Miserere** apod.

13.4 Vincenzo Bellini

V. Bellini

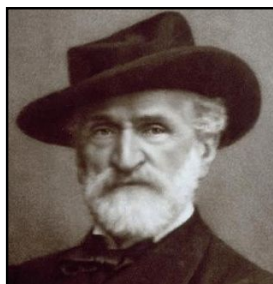


Vincenzo Bellini (1801–1835) byl vynikajícím operním skladatelem a geniálním lyrickým melodikem, ve prospěch melodie se však zříkal bohatější harmonie. Napsal 14 **oper** (počítány jsou i druhé verze některých z nich), ani jedna z nich přitom není buffa. Dvě z jeho tří nejlepších **oper** byly premiérovány v Miláně (*La sonnambula* = **Náměsíčná** a **Norma**, obě 1831), třetí v Paříži (**Puritáni**, 1835), kde Bellini od r. 1833 žil. V Paříži se znal s Rossinim, Chopinem, Lisztem, Cherubinim a Heinem. Při Belliniho pohřbu v Paříži účinkovaly stovky zpěváků, včetně operních sólistů. Hudbu smuteční mše složil Belliniho velký rival **G. Donizetti**.

Kromě oper napsal Bellini i mnoho jiné hudby (např. **6 symfonií**, **koncert pro hoboj a orchestr**, **klavírní skladby**, **varhanní sonátu**, **árie**, **kantáty**, **romance**, **3 mše**, **1 magnificat**, značný počet dalších **duchovních skladeb** a jiné kompozice).

13.5 Giuseppe Verdi

G. Verdi



Giuseppe Verdi (1813–1901) vyplnil svou tvorbou i svým životem celé 19. století, jehož podstatná část byla v Itálii ve znamení boje za národní jednotu a nezávislost, nazývaného **risorgimento** [risordžimento] (1815–1870). Verdiho hudba se stala symbolem tohoto společenského hnutí a jeho opery s sebou mnohdy nesly jinotajné náměty (popřípadě si je tam obecnost samo dosazovalo), podporující a podněcující italské vlastenectví (takto působily na obecnost např. opery *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Attila*, *La battaglia di Legnano*, *I vespri siciliani*). Lidé v Itálii si také v r. 1859, ve kterém politická atmosféra na

Apeninském poloostrově zhoustla, všimli, že Verdiho příjmení tvoří akrostich na jméno muže, jenž byl symbolem sjednocení a později se stal vládcem sjednocené Itálie – sardinsko-piemontského krále Viktora Emanuela II. **Viva VERDI** (Ať žije Verdi) pak mohlo též znamenat **Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia** (Ať žije Viktor Emanuel, král Itálie).

Verdi navázal na tradici italské belcantové opery, ale spojil ji se svým vytříbeným smyslem pro hudební dramaturgii děje a individuální charakteristiku postav. Typický je pro něj svár dvou jeho

výrazných vlastností – melancholického lyrismu a prudkého temperamentu, který se v jeho operách dá vysledovat a činí je velmi lidskými a věrohodnými. V průběhu let ustoupil Verdi od zaběhlého schematického uspořádání italské opery a jejího jednostranného důrazu na pěveckou virtuozitu, zdůraznil úlohu orchestru, někde začal dokonce používat příznačný motiv (*Síla osudu*, 1862), jinde hudebně i dramaticky propojil jednotlivé hudební výstupy a ariosa s áriemi, což ho přiblížilo Wagnerovi (Simon Boccanegra, 1857). Oproti Wagnerovi ale Verdi vždy zachoval svému opernímu dramatu dějový spád, který zabraňuje nudě, a orchestr nenechával dominovat v symfonickém proudu nad lidskými hlasy. Silná stránka Verdiho jsou jeho operní sbory, které vede s neomylným citem k strhujícím a emocionálně silnému vyznění. Všechny tyto vlastnosti získávala Verdiho operní tvorba postupně, některé jeho mladší práce nebyly zcela úspěšné a i ty úspěšnější mívaly slabší místa. Skladatel byl však velmi náročný sám k sobě i ke svým libretistům a neustále se snažil pracovat na zlepšení psychologických účinků své hudby a její hudební logiky, jakož i jejího sepětí s texty libret. V neposlední řadě šlo Verdimu též o kvality libret samotných, ale právě to bylo někdy problematické. Vcelku však jeho tvorba neustále zrála a jeho poslední opera, skvělý komický Falstaff, patří mezi to nejlepší, co kdy Verdi vytvořil. Tato geniální buffa měla premiéru v roce, ve kterém Verdi oslavil své 80. narozeniny (1893).

Jeho dětství a mládí bylo přitom plné překážek. Narodil se do malých poměrů v severní Itálii, ve vesničce Le Roncole (dnes Le Roncole Verdi) v Pádské nížině, u městečka Busseto poblíž Parmy, která leží uprostřed spojnice Boloňa (Bologna) – Milán (Milano). Po hudebních začátcích doma na spinet a v kostele na varhany, a po počáteční etapě života v Bussetu, kde fungoval amatérský orchestr a Verdi tam chodil také do gymnázia, chtěl mladý hudebník, který již mezitím skládal, nastoupit jako elév na milánskou konzervatoř (1832). Tam ho však nepřijali pro jeho vyšší věk (19), přeplněnost školy, administrativní formality a – pro údajný nedostatek talentu, který by tyto hendikepy býval mohl vyrovnat. Vzdělával se tedy v hudbě po dobu téměř 3 let jako soukromý žák cembalisty milánského operního divadla La Scala V. Lavigny. V r. 1836 se Verdi vrátil do Busseta, kde se stal dirigentem místního orchestru a učitelem hudby. Oženil se s dcerou zámožného bussetského obchodníka A. Barezziho, který ho podporoval již před jeho milánským studijním pobytem. V r. 1839 však Verdi dává výpověď a se ženou odchází do Milána, kde má naději na uvedení své první opery Oberto. Již v předchozím roce (1838) umřela novomanželům dcerka. Nyní, po příchodu do Milána, měsíc před premiérou prvotiny Oberto v La Scale, umírá i druhé dítě, chlapec. Premiéra Oberta dopadla dobře a Verdi obdržel zakázku na novou operu, tentokrát komickou. Při práci na ní, v červnu 1840, však zemřela po onemocnění zánětem mozkových blan také jeho mladá žena. Chystaná komická opera *Un giorno di regno* se osudem zdrcenému Verdimu nepovedla a při premiéře propadla. Verdi se nato rozhodl, že kompozice zanechá. Žil dál v Miláně a impresáři La Scaly Mereli mu jednoho dne dal k přečtení operní libreto, které mu odmítl zhudebnit německý skladatel Otto Nicolai (1810–1849). Verdi tento operní námět nakonec začal po velkém váhání a po naléhání Mereliho zhudebňovat. Byla to opera Nabucco. Ta pak měla 9. 3. 1842 v La Scale premiéru a svým úspěchem narýsovala směr Verdiho další umělecké dráhy.

V r. 1848 si Verdi pořídil z výnosů své tvorby venkovskou usedlost Sant'Agata poblíž Busseta

a později na ní často pobýval se svou druhou ženou, operní zpěvačkou Giuseppinou Streponni, která kdysi zpívala při premiéře Nabucca v La Scale sopránovou roli Abigaille. Oba dva operní umělci se pak po dlouhé pauze znovu setkali v r. 1847 v Paříži, v níž se citově sblížili a nějaký čas spolu bydleli. Jejich vztah se ukázal být trvalým. G. Streponni mohla vytvořit pracovním vytíženému Verdimu potřebné zázemí, protože její aktivní pěvecká kariéra nebyla dlouhá. Pár měl spolu svatbu v r. 1859, jejich manželství zůstalo bezdětné.

Verdi od Nabucca neustále pilně komponoval nové opery, jezdil na jejich zkoušky po Itálii, do Paříže, byl i v Petrohradě a v Londýně, žil životem úspěšného světoobčana, vracel se ale stále na své venkovské hospodářství u Busseta, aby tam v roli prostého venkovana nabíral nové síly (je v tom jistá paralela s pobyty A. Dvořáka na Vysoké u Příbrami). Ve volbách na konci r. 1860 byl Verdi zvolen do italského parlamentu, ve kterém setrval až do dalších voleb v r. 1865, parlamentní zasedání však navštěvoval málo.

Na Štědrý den r. 1871 byla v novém divadle v Káhiře uvedena poprvé monumentální Verdiho Aida, se speciálně vyrobenými trubkami aidovkami a s dnes tolik proslulým pochodem. Verdi za tuto zakázku požadoval (a také obdržel) tehdy senzační sumu 150 000 franků. V r. 1897 dokončil svou poslední kompozici – Stabat mater. Již nebyl zcela zdravý, ale záchvaty slabosti při komponování přemohl. Horšilo se však zdraví jeho ženy a ta zemřela v listopadu téhož roku. Giuseppe Verdi ji následoval v lednu 1901, v Miláně, po záchvatu mrtvice. 26. 2. 1901 byla těla G. Verdiho a jeho paní slavnostně převezena z milánského ústředního hřbitova do Útulku pro nemajetné hudebníky v Miláně, který Verdi založil, a v němž si v testamentu přál s manželkou spočinout. Převoz měl charakter státního pohřbu, s účastí vrcholných státníků Itálie a dalších zemí, asistovalo přibližně 250 000 lidí. Téměř tisícovka pěvců, vedených A. Toscaninim, přitom zpívala nejslavnější ansámblový zpěv Nabucca a možná celého hudebního romantismu, zcela jistě ale romantismu italského: sbor zajatých Židů, začínající slovy *Va, pensiero, sull'ali dorate* (Leť, myšlenko, na zlatých křídlech).

Dílo (výběr):

Opery – celkem 26

a) **rané období** – Verdi ho nazýval „galejnická léta“

- **Oberto, hrabě ze San Bonifacia** (*Oberto, Conte di San Bonifacio*, 2 dějství, 1839, číslovaná opera, prvotina, ale úspěšná)
- **Nabucco** (4 dějství, 1842) – senzační úspěch, slavný sbor Židů *Va, pensiero, sull'ali dorate*, třetí opera skladatele, znamenající průlomové dílo a základ Verdiho popularity v jeho i dnešní době
- **Lombardáné na první křížové výpravě** (*I Lombardi alla prima crociata*, 4 dějství, 1843) – Verdi ji pro Paříž přepracoval a rozšířil pod názvem *Jérusalem* (1847)
- **Hernani** (*Ernani*, 4 jednání, 1844). Podle dramatu *Hernani* V. Huga (1830).

- **Bitva u Legnana** [leňana] (*La battaglia di Legnano*, 4 dějství, 1849) – jediná Verdiho opera skutečně napsaná pro risorgimento, skladatele k ní vyprovokoval revoluční rok 1848, kdy prodléval v Paříži. Opera popisuje historickou porážku německého vojska italským nedaleko Milána v r. 1176. Dílo bylo přijato v Itálii s nadšením, ale po porážce italské revoluce v r. 1849 nařídila cenzura (pro příliš jasnou shodu děje opery s všeobecným přáním Italů vyhnat Rakušany ze severní Itálie) v opeře změnu místa, času a postav děje. Po vzniku Italského království (1861) se opera dočkala nové popularity.
- **Macbeth** (4 jednání, 1847) – v opeře podle Shakespearovy předlohy jde o touhu po moci. V opeře není milostná scéna, což jí vyčítali doboví kritikové, protože to omezuje využití belcanta. Verdi operu revidoval pro Paříž, kde byla hrána v r. 1865.
- **Luisa Millerová** (*Luisa Miller*, 3 jednání, 1849) – podle dramatu F. Schillera Úklady a láska (*Kabale und Liebe*)

b) **střední období** – v něm je již Verdi uznávaným autorem a jezdí odpočívát na svůj statek, „galejnická léta“ skončila

- **Rigoletto** (3 dějství, 1851) – podle dramatu V. Huga Král se baví (1832). Jedna ze tří vrcholných oper středního období vedle Trubadúra a Traviaty. Hudba klade důraz na psychologickou kresbu jednotlivých postav.



Giuseppe Verdi (1813–1901) – [Připitková árie z opery La Traviata](#) [celá, 2:55]

- **Trubadúr** (*Il trovatore*, 4 dějství, 1853) – námět se odehrává v r. 1409. Opera vyniká melodičností.
- **La Traviata** (it. název znamená doslova „Svedená na scestí“, od slovesa *traviare*, volně by se dal titul přeložit také jako „Padlá žena“). 3 jednání, 1853. Námět je odvozen od divadelní hry *Dáma s kaméliemi*, kterou vytvořil A. Dumas mladší (A. Dumas starší napsal *Tři mušketýry*) podle své stejnojmenné novely o nemocné kurtizáně, umírající na tuberkulózu. Verdiho oblíbené dílo plné lyriky a soucitu je zároveň jednou z prvních **realistických** oper.
- **Sicilské nešpory** (*Les vêpres siciliennes*, it. *I vespri siciliani*, 5 dějství, 1855). Typ velké francouzské opery, psané pro Paříž. Kvůli asociacím s *risorgimentem* musela opera změnit místo děje a název, dokud nevznikl italský stát (1861).
- **Simon Boccanegra** (Prolog a 3 dějství, 1. verze 1857, 2. verze 1881)
- **Maškarní bál** (*Un ballo in maschera*, 3 dějství, 1859)
- **Síla osudu** (*La forza del destino*, 4 dějství, 1. verze 1862, 2. verze 1869). Opera psaná pro carský dvůr v Petrohradu a tam premiérována. 2. verze byla uvedena poprvé v La Scale v Miláně. Velmi oblíbená je předehra.
- **Don Carlos** – 1. verze byla psána pro Paříž, proto má 5 dějství, uvedena 1867. 2. verze má jenom 4 dějství a zazněla poprvé v Miláně v r. 1884. Mimoto existují ještě další verze, např. pětiaktová v italštině, verzí je celkem 7. Libreto se opírá o stejnojmennou tragédii

F. Schillera.

c) vrcholné období

- **Aida** (4 dějství) – pro premiéru v Káhiře (24. 12. 1871) napsal libreto A. Ghislanzoni podle scénáře francouzského egyptologa A. Mariette. Evropská premiéra byla 2. 2. 1872 v La Scale.



Giuseppe Verdi (1813–1901) – [Triumfální pochod z opery Aida](#) [celý, 7:22]

- **Othello** (*Otello*, 4 dějství, 1887) – vrcholné dílo světové operní literatury. Libreto podle Shakespearova dramatu napsal Arrigo Boito, který byl sám skladatelem. Opera vyniká vyvážeností textu a hudby, která nezpomaluje děj, recitativy naopak nejsou pouze deklamativní, ale i zpěvné. Orchester je rovnocenným partnerem scény, celé hudební drama je ideálně ztvárněno. Othello je důstojnou a rovnocennou odpovědí románské opery na Wagnerův koncept *Gesamtkunstwerku* (= všezahrnujícího, univerzálního uměleckého díla), v jehož rámci chtěl Wagner v dokonalém souladu propojit v operní inscenaci všechny na opeře zúčastněné druhy umění (herecké, hudební, literární, výtvarné, popř. taneční). Othello je ale pro obecenstvo na poslech snažší než Wagnerovy opery, protože Verdi byl přece jenom hudební skladatel slunné, zpěvné a temperamentní Itálie, nikoli studeného, ponurémomystického Severu.
- **Falstaff** (3 dějství, 1893) – je výsledkem neuvěřitelného výkonu skladatele, který ve věku téměř osmdesáti let vytvořil plnokrevnou hudební komedii (opera buffa). Libreto napsal opět A. Boito, tentokrát podle Shakespearovy veselohry Veselé paničky windsorské.

Další skladby:

- **smyčkový kvartet e moll**
- **písně**
- **kantáty**
- **duchovní hudba**
 - **Messa di Gloria**
 - **Messa da Requiem**
 - **Quattro pezzi sacri** [Čtyři duchovní kusy, 1887–1896] – **Ave Maria, Laudi alla Vergine Maria, Stabat Mater, Te Deum**

13.6 Verismus (Mascagni, Leoncavallo)

Zatímco Verdiho tvorba byla pokračováním a vyvrcholením italské romantické opery, jak ji psal také Rossini, Bellini a Donizetti, na sklonku 19. století se paralelně s ní vyvinul v Itálii nový operní směr, jako ohlas francouzského **literárního realismu** (Balzac, Flaubert) a především **naturalismu** (Zola). Literární naturalismus chtěl zobrazovat život bez jakýchkoli příkras, a to i v jeho nehezkých až brutálních podobách. Byla to odpověď umělců na růst sociální bídy ve velkých městech jako důsledku industriální revoluce a nelítostných, vypočítavých rysů agresivního kapitalismu a pokrytecké měšťácké společnosti v závěru 19. století. Naturalismu šlo vlastně o jakési „odromantičnění“ líčené reality na základě opravdového života, o smazání líbivého pozlátka společenské přetvářky, která zakrývala pravdu. Právě **pravda, pravdivost** a snaha o jejich zobrazení bez příkras byly jádrem operního italského **verismu** (it. *vero* = pravdivý, opravdový, pravda).

Z oper italského verismu, který nebyl aktuální příliš dlouho (zhruba do 1. sv. války) vynikají dvě **jednoaktové opery**, jež si získaly rychle světovou slávu, která dodnes trvá. První z nich napsal **Pietro Mascagni (1863–1945)**, s názvem *Cavalleria rusticana* (**Sedlák kavalír**, premiéra 1890), druhou **Ruggero Leoncavallo (1857–1919)**, pod titulem *I Pagliacci* (**Komedianti**, premiéra 1892). Obě opery byly vytvořeny pro hudební soutěž na jednoaktovou operu, kterou vypsal italský nakladatel Sonzogno. Mascagniho opera obsahuje slavnou orchestrální část *Intermezzo sinfonico*. Dalšími italskými operními veristy byli **Umberto Giordano 1867–1945** a **Francesco Cilea (1866–1950)**.



Pietro Mascagni (1863–1945) – [Intermezzo z opery Sedlák kavalír \(Cavalleria rusticana\)](#) [celé, 3:42]

13.7 Giacomo Puccini

G. Puccini



Verismem byl ovlivněn **Giacomo Puccini (1858–1924)**, vedle Verdiho nejhranější italský operní autor současnosti a po Verdím největší zjev italské opery. Jeho lyrická hudba uchvacuje žhavou melodikou, působivým a rafinovaným harmonickým doprovodem, který příležitostně využívá rovněž tehdejší módní trendy, jako byly např. paralelismy, celotónová stupnice, kvartové a kvintové akordy, bitonalita. Geniální je Pucciniho orchestrace, často připomínající jemné impresionistické barvy Debussyho. Hudba sice mnohdy zabíhá až do sentimentální polohy, v nejpopedenějších místech je však úžasně citová a dojemná. Zvláštní je častý Pucciniho styl krátkých orchestrálních úryvků, které doprovázejí děj, aniž by z této hudební mozaiky vznikala chaotický dojem. Autor měl silně

vyvinutý smysl pro hudební psychologii a citlivě střídá v doprovodu hudbu výbušně dramatickou a klidnější, což v jeho operách vytváří zajímavé náladové kontrasty.

Dílo (výběr):

Opery – celkem 12

- **Manon Lescaut** [leskó] (4 jednání, 1893) – podle románu abbé Prévosta (1697–1763)
- **Bohéma** (La Bohème, 4 jednání, 1896) – scény ze života chudých pařížských umělců, opera je ovlivněna verismem
- **Tosca** (3 jednání, 1900) – děj vychází z historických událostí v Itálii za napoleonských válek, víc než o něj však jde v opeře o utrpení a lásku, opera je proto v podstatě veristická. Pojmem se z ní stala árie *E lucevan le stelle* (A svítily hvězdy, 3. jednání) malíře Cavaradossiho, milence Toscy, který na ni vzpomíná ve vězení poslední noc před svou popravou.



Giacomo Puccini (1858–1924) – [Árie E lucevan le stelle z opery Tosca](#)
[celá, 3:15]

- **Madam Butterfly** (Madama Butterfly, 2 jednání, druhé je dvoudílné, 1904) – děj se odehrává v exotickém japonském prostředí, Puccini napodobuje pentatonické melodie.
- **Děvče ze zlatého Západu** (*La fanciulla del West*, 3 dějství, 1910)
- **Il trittico** – triptych (trojice) jednoaktových oper, uvedených poprvé společně 14. 12. 1918 v New Yorku. Jejich názvy jsou **Plášť** (*Il tabarro*, tragická opera), **Sestra Angelika** (*Suor Angelica*, lyrická opera) a **Gianni Schicchi** [džany skiki] – veselá opera, je nejoblíbenější, obsahuje překrásnou sopránovou árii Lauretty *O mio babbino caro* (Ó, můj milovaný otče).



Giacomo Puccini (1858–1924) – [Árie O mio babbino caro z opery Gianni Schicchi](#) [část s hlavním tématem, 2:26]

- **Turandot** (3 jednání, nedokončený závěr, jako fragment poprvé uvedena r. 1926 v milánské La Scale). Operu dokončil F. Alfano a takto byla uvedena v r. 1926 po premiéře nedokončené opery, opět v La Scale). Libreto bylo vytvořeno podle stejnojmenné divadelní pohádky o čínské princezně, kterou napsal Carlo Gozzi (1720–1806). Gozzi ho hru poté zpracovali další autoři, v r. 1801 také německý básník a filozof Friedrich Schiller (1759–1805). Turandot je naplněna jemnou abarevnou hudbou, pěvci a posluchači je vyhledávána její tenorová árie prince Kalafa *Nessun dorma* (Ať nikdo nespí!) ze začátku třetího dějství.



Giacomo Puccini (1858–1924) – [Árie Nessun dorma z opery Turandot](#)
[celá, 3:22]

13.8 Vídeňský valčík a vídeňská opereta. Dynastie Straussů.

Vídeň, hlavní město Rakouska (od r. 1866 Rakouska-Uherska), byla od nepaměti pověstná svou žoviálností, bodrostí svých obyvatel a jejich sklonem k veselí. Znáмым pojmem, zvláště od druhé pol. 19. století, je *Wienerlied* („vídeňská píseň“), zpívaná u poháru dobrého vína *Heuriger* (= něm. znamená letošní, mladé víno, nebo také hostinec či lokál, kde se takové víno podává) ve vinných hospůdkách v západních předměstích Vídně, položených na malebném kopcovitém okraji rakouské metropole, na svazích Vídeňského lesa, s výhledem na město, Dunaj, a za hezkého počasí také na první výběžky Karpat poblíž Bratislavy. Hudební sklony neměli jenom obyčejní Vídeňané, kteří se vyžívali v písních a tancích a v lidovém divadle, hudba se nepěstovala pouze v kostelích. Hudbu také podporovali (mnohdy dokonce sami pěstovali) nejvyšší vládcové Rakouska, sídlící v Hofburgu, císařském paláci, postaveném u jižního okraje (bývalých) vídeňských městských hradeb. Habsburský dvůr byl před r. 1800 po několik století proslulý skvělou hudbou, zejména operou, na kterou byly vynakládány velké finanční prostředky.

Na tradiční zpěvnost Vídeňanů a nesmírně bohatou hudební historii jejich města navázala **vídeňská opereta**, která se po vzoru pařížské operety J. Offenbacha zrodila ve druhé polovině 19. století a prožívala svou zlatou éru až do konce rakousko-uherského císařství (1918). Přestože první vídeňskou operetu složil s názvem *Das Pensionat* (1860) skladatel **Franz von Suppé (1819–1895)**, rozvoj operety ve Vídni je neodmyslitelně spojen s valčíkem a tzv. **dynastií Straussů**. Tu tvořila vídeňská hudební rodina, otec **Johann Strauss (1804–18149)** a jeho tři synové **Johann Strauss (1825–1899)**, **Josef Strauss (1827–1870)** a **Eduard Strauss (1835–1816)**. Ti povýšili rakouskou taneční a zábavní orchestrální hudbu 19. století na vysoce kultivovaný umělecký útvar, jenž při použití dnešní české muzikologické terminologie splňuje nároky na své zařazení do tzv. artificiální (tzn. umělé, umělecké, esteticky hodnotné, někdy také mírně nepřesně vážné či klasické) hudby. S Johannem Straussem mladším jsou spojena nejlepší díla **vídeňské operety** (opereta je zábavné hudební divadlo s mluvenými dialogy, ve kterém se zpívá a tančí za doprovodu orchestru).

13.8.1 Johann Strauss otec

J. Strauss otec

Od počátku 19. století začal v hudebním životě Vídně hrát stále důležitější roli valčík. Tento třídobý vířivý tanec zcela ovládl společenský život Vídně



za **Vídeňského kongresu** (1815), kdy se do města sjeli státníci z celé Evropy, aby projednali její uspořádání po definitivní vojenské porážce Napoleona Bonaparta. Tehdy se ujal francouzský výrok „*Le congrès ne marche pas, il danse*“ („Kongres nezasedá [neprobíhá], on tančí“). Po „tančícím kongresu“, v časech tzv. **biedermeieru** (1815–1848), se stal vídeňský valčík mezinárodně populárním díky kapele, kterou vedl **Johann Strauss otec (1804–1849)**. Ten s ní jezdil na všechny významné bály ve Vídni a dále s ní pořádal koncerty v Rakousku a mnoha státech Evropy, od Anglie až po Rusko. Obrovská, ale zcela zasloužená celoevropská

popularita Johanna Strausse otce byla vykoupena jeho nadlidskou kompoziční, interpretační, dirigentskou a organizační činností, které nakonec padlo za oběť nejenom jeho manželství (bylo rozvedeno v roce 1846), ale i zdraví.

Přestože drtivou část skladeb J. Strausse otce, patřících do zábavné či taneční **orchestrální hudby**, tvoří **valčíky**, kterých složil asi 150, jeho nejznámějším hudebním kusem je **Radeckého pochod** (*Radetzky-Marsch*), zkomponovaný na počest tehdejšího významného rakouského vojevůdce českého původu, polního maršála Radetzského (1766–1858). Touto skladbou, zkomponovanou v srpnu revolučního roku 1848, doložil J. Strauss otec v neklidných časech svou věrnost císaři, zatímco jeho syn Johann byl v oné době naladěn spíše protirežimně. Strauss otec, jehož Vídeňané milovali, zemřel o rok později, v září 1849. Na jeho pohřeb přišlo kolem 100 000 lidí.

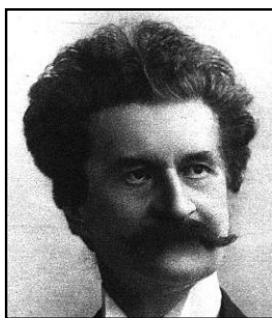


Johann Strauss otec (1804–1849) – [Radeckého pochod \(Radetzky-Marsch\)](#)

[celý, 3:08]

13.8.2 Johann Strauss syn

J. Strauss syn



Johann Strauss syn (1825–1899) dirigoval v době úmrtí svého otce již 5 let svou vlastní kapelu, se kterou se vydal po otcových stopách. Jeho otec si původně přál, aby syn Johann vykonával jiné povolání než hudebnické. Po otcově smrti musel syn Johann překonávat jistou nepřízeň Vídeňanů, kteří byli fixováni na jeho otce, jehož orchestru po dlouhá léta při plesech a koncertech naslouchali. Vídeňské veřejnosti, rozdělené na dva tábory, z nichž každý nadržoval vždy jednomu z obou Straussů, bylo známo, že v posledních letech byly vztahy mezi otcem a synem napjaté.

Poté, co J. Strauss otec od své rodiny odešel a založil si novou, se všichni tři jeho synové (a také jejich dvě sestry) přimkli k matce. Nový orchestr Johanna Strausse syna, založený v roce 1844, představoval přímou konkurenci pro orchestr Johanna Strausse otce. To

bylo sice pikantní pro vídeňské publikum, ale neposílilo to rodinné vazby otce s jeho nejstarším synem, jeho sourozenci a matkou, i když v r. 1846 došlo mezi otcem a synem k usmíření. Johann Strauss mladší navíc nebyl pro své revoluční kompozice z r. 1848 oblíben u panovnického dvora a nedostával od něj proto zakázky. To se změnilo až v r. 1853, kdy mu bylo dovoleno vést hudbu na dvorních plesech, což bylo oficiálně potvrzeno v r. 1863, kdy Strauss obdržel jmenování „c.[ísařsko] k.[rálovským] hudebním ředitelem dvorních plesů“. Tuto funkci zastával již J. Strauss otec. Po J. Straussovi ml., který se jí vzdal v r. 1871, ji převzal jeho bratr Eduard.

Johann Strauss syn si však přes výše naznačené potíže dokázal po otcově smrti vídeňské publikum zakrátko naklonit na svou stranu, poměrně snadno se mu také podařilo spojit svůj orchestr s otcovým. Nyní mohla začít naplno jeho oslnivá kariéra kapelníka a především skladatele, která v průběhu 19. století značně přezářila slávu jeho otce. Do dirigování a komponování zapojil Johann Strauss mladší, zavalen objednávkami, zaneprázdněn skládáním a pociťující zdravotní obtíže z přepracování, postupně oba své bratry, prostředního Josefa a nejmladšího Eduarda. Koncertní vystupování vedla J. Strausse mladšího nejenom po Evropě (např. v r. 1867 dirigoval na světové výstavě v Paříži a poté 63 promenádních koncertů v Londýně), ale až do USA (1872). Johann s Josefem si vydělali velké jmění během řady opakovaných pozvání jako dirigenti v Pavlovsku u Petrohradu, kde vystupovali na koncertech pořádaných pro bohatou ruskou smetánku.

V r. 1867 vznikl bezkonkurenčně nejznámější valčík J. Strausse syna s názvem **Na krásném modrém Dunaji** (původně ho s orchestrem zpíval mužský sbor, teprve později valčík získal svou čistě orchestrální podobu).



Johann Strauss syn (1825–1899) – [Valčík Na krásném modrém Dunaji](#) [celý, 10:55]

V šedesátých letech 19. století začal J. Strauss přemýšlet o kompozici **operet** podle vzoru J. Offenbacha. Přispěly k tomu také rady jeho o 9 let starší manželky Jetty (Henriette), se kterou se oženil v r. 1862 (po její smrti v r. 1878 vstoupil do manželství ještě dvakrát). První **opereta** Johanna Strausse mladšího (jeho otec skládal pouze instrumentální hudbu) nesla název **Indigo a 40 loupežníků**. Byla poprvé uvedena ve Vídni 10. 2. 1871, ve vyprodaném *Theater an der Wien* (Divadlo na Vídeňce; Vídeňka [Wien] je malý přítok Dunaje, přitékající do Vídně z výšin Vídeňského lesa). Hudba operety se líbila, nikoliv však její slabší libreto. Následovaly však další Straussovy **operety**, které znásobily jeho proslulost.

Johann Strauss mladší zemřel 3. 6. 1899. Zanechal rozsáhlé **hudební dílo** (přes 500 skladeb – **valčíky, polky, pochody, čtverylky** ad.), věnované žánru, pro nějž lze použít název „vyšší populár“. Význam Strausse syna tkví nejenom v počtu jeho skladeb, ale především v jejich kvalitě, která tuto původně taneční, pochodovou a poslechovou hudbu lehčího žánru povyšuje na

umělecké kompozice, uplatňující se nejenom na prestižních plesech, jakým je např. každoroční ples ve vídeňské Opeře, ale v koncertním provozu (jeho nejprestižnější formou spojenou s valčíky J. Strausse jsou tradiční novoroční koncerty vídeňských filharmonií).

Ze 16 operet J. Strausse mladšího se dnes největší popularitě těší tři:

- **Netopýr** (*Die Fledermaus*, 1874)
- **Cikánský baron** (*Der Zigeunerbaron*, 1885)
- **Vídeňská krev** (*Wiener Blut*). Premiéra **Vídeňské krve** se uskutečnila až po skladatelově smrti, 26. 10. 1899. Operetu sestavoval se Straussovým vědomím a svolením z jeho starších melodií Adolf Müller junior, kapelník orchestru divadla *Theater an der Wien*, kde bylo dílo poprvé hráno. Opereta obecnostvo při premiéře příliš nezaujala, patrně kvůli svému námětu z doby Vídeňského kongresu a proto, že její melodie již byly známé. Teprve její pozdější nastudování (1905, opět *Theater an der Wien*) jí přineslo úspěch a otevřelo brány do světa.

13.9 Rozvoj vídeňské operety

Další skladatelé stylového okruhu vídeňské operety a výběr z jejich operet:

Franz von Suppé (1819–1895) – **Boccaccio** (1879), **Krásná Galathea** (*Die schöne Galathée*, 1865), **Lehká kavalerie aneb Dcera pusty** (*Leichte Kavallerie, oder Die Töchter der Puszta*, 1866)

Karl Millöcker (1842–1899) – **Žebravý student** (*Der Bettelstudent*, 1882)

Franz Lehár (1870–1948) – **Veselá vdova** (*Die lustige Witwe*, 1905), **Paganini** (1925), **Země úsměvů** (*Das Land des Lächelns*, 1929)

Emmerich Kálmán (1882–1953) – **Cikánský primáš** (*Der Zigeunerprimas*, 1912), **Čardášová princezna** (*Die Csárdásfürstin*, 1915), **Hraběnka Marica** (*Gräfin Mariza*, 1924), **Cirkusová princezna** (*Die Zirkusprinzessin*, 1926), **Císařovna Jozéřina** (*Kaiserin Josephine*, 1936)

O. Nedbal



Oskar Nedbal (1874–1830) – studoval v Praze hru na trubku, bicí a housle, také kompozici u A. Dvořáka. Byl spolu s Josefem Sukem členem Českého kvarteta jako violista, současně se věnoval dirigování České filharmonie. V letech 1906–1918 se usadil ve Vídni, kde dirigoval orchestr *Tonkünstlerverein*. Po r. 1918 byl mj. ředitelem Slovenského národního divadla.

Mezi léty 1910–1926 napsal Nedbal 7 **operet** vídeňského typu. Světový ohlas získala jeho **opereta** *Polská krev*, premiérována pod názvem *Polenblut* r. 1913 ve Vídni. Nedbal vytvořil také **balety**, např. *Pohádka o Honzovi* (1900), *Z pohádky do pohádky* (1908), *Princezna Hyacinta* (1911) ad. Zkomponoval **operu** *Sedlák Jakub*, společně se skladatelem **Jar. Kříčkou** (1882–1969) hudbu k němému velkofilmu *Svatý Václav* (1929, byl natočen k svatováclavskému miléniu), **skladby orchestrální**, pro **klavír**, **housle** ad.

[1] „*Bon Dieu. La voilà terminée cette pauvre petite messe. Est-ce bien de la musique sacrée que je viens de faire ou de la sacrée musique? J'étais né pour l'opera buffa, tu le sais bien! Peu de science, un peu de cœur, tout est là. Sois donc béni et accorde moi le Paradis.*” Ve francouzském originálu jde o slovní hříčku se spojením dvou slov, jejichž výsledný význam závisí na jejich vzájemném pořadí; Rossini zde přitom míchá francouzštinu spisovnou s domáckou: **musique sacrée** je oficiální výraz pro hudbu církevní, posvátnou. Slovní spojení **sacrée musique** již tak vznešené není, označuje hudbu zlořečenou, zatracenou, zpropadenou, ohavnou, pitomou, mizernou, ničemnou.

[2] Kavatina mívá na rozdíl od árie písňový charakter a jednodušší stavbu bez koloratur.

[3] Faktotum (it. *factotum*) je slovo odvozené z novolatiny (*fac totum* = (u)dělej všechno), které by se dalo přeložit do češtiny souslovím „děvče pro všechno“ nebo pejorativnějším výrazem „poskok“.



[Kontrolní test](#) ke 13. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- BACHTÍK, Josef. *Giuseppe Verdi: Život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
 - BÓKAY, János. *Puccini*. Bratislava: Tatran, 1976.
 - BUDIŠ, Ratibor. *Nápad monsieur Offenbacha: Vyprávění o cestách světové operety s příslušnou zastávkou v Praze*. Praha; Bratislava: Editio Supraphon, 1970.
 - BUCHNER, Alexandr. *Oskar Nedbal*. Praha: Panton, 1976.
 - BURIAN, Karel Vladimír. *Puccini a jeho doba*. Praha: Panton, 1968.
 - GRUN, Bernard. *Dejiny operety*. Bratislava: Opus, 1981.
 - KRIŠKA, Branislav. *Giacomo Puccini: kontrasty verizmu*. Bratislava: Supraphon, 1970.
 - NOVÁK, Ladislav. *Oskar Nedbal v mých vzpomínkách*. Čtvrté doplněné vydání. V Praze: Nakladatelské družstvo Máje, 1941.
 - SOUTHWELL-SANDER, Peter. *Verdi*. Bratislava: Champagne Avantgarde, 1995.
 - ŠIML, Bohumil. *Král a jeho valčík: Johann Strauss a jeho doba*. Vizovice: Lípa, 1999.
 - VERDI, Giuseppe. *Životopis v dopisech*. Praha: Topičova edice, 1944.
-
- **Hudební partitury** na webu **IMSLP/Petrucci Music Library**. Dostupné z: imslp.org Možno stahovat jako PDF. Obrovský výběr.
 - **Hudební partitury** na webu **Indiana University Bloomington**, In., USA. Dostupné z: www.dlib.indiana.edu/variations/scores/ Jen online.