

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. Svě 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](#)).

Kompletní kurz si můžete stáhnout v [PDF](#) (6 MB), včetně všech jeho hudebních ukázek v [MP3](#) (812 MB, 1 soubor ZIP).

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 poslechových 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 poslechových skladeb). V testu zazní **15 hudebních ukázek**, vybraných ze [Seznamu poslechových 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

(15x3 + 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 testovány v OS Windows Vista, Windows 8 a v několika webových 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 (např. prohlížeč Safari firmy Apple si na lokálním PC vybral k přehrávání hudebních ukázek program QuickTime, rovněž od Applu). Fungování webových prohlížečů je možno v lokálním počítači ovlivnit předchozí konfigurací systému. Rychle a bezproblémově přehrávaly autorovi hudbu prohlížeče Chrome, SeaMonkey, Firefox, Safari a Opera. Naopak se zpožděním se mu v OS Windows Vista hudba spouštěla v Internetu Exploreru verze 9 (IE9), přestože prohlížeči byly předtím zakázány všechny zpomalující doplňky a při běžném prohlížení internetových stránek se choval standardně. Byl vyzkoušen také Internet Explorer, dodávaný spolu s Windows 8, 64 bitů, a ten hudební ukázku v kurzu zcela odmítl přehrát (!). Situace pak byla vyřešena nainstalováním prohlížeče Chrome, který hudební ukázku přehrál bez jakýchkoli problémů. Je tedy dobré si chování webových stránek kurzu, zejména funkčnost odkazů na hudební ukázky a samotné přehrávání hudby, vyzkoušet na Vašem PC s různým softwarem, mít nainstalován každý webový prohlížeč v jeho nejvyšší verzi, kterou Vám dovolí použít Váš OS, a při nastavování celého systému mít trpělivost.

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 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. Cecilánská reforma katolické hudby.](#)
- 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 dekady 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 nezříká 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 nejprovozovanějším 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 hudebního romantismu, ale o jeho členění na základě principu, který je výhradně obsahový, nikoli chronologický. Tímto principem je skladatelova afinita a inklinace (blízkost a směřování) k určité zemi nebo k nějakému národu, tedy jeho národnostní citění, které do své hudby promítl. Takové sklony skladatelé projevovali především využíváním typických hudebních prvků příslušného 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 německé 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** vč. divadelních textů (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** [Ieňána] 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. Tímto druhým způsobem pracoval např. B. Smetana a A. Dvořák.

Národní školy procházely celým hudebním romantismem od jeho počátků (kolem r. 1800) až po jeho doznívání na počátku 20. století. Proto mohli být příslušníky různých národních škol skladatelé všech čtyř vývojových fází hudebního romantismu, které jsme si vyčlenili primárně na základě časového, chronologického principu (přestože i zde hraje obsahová stránka důležitou roli), 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 (v ní je ještě Smetana a Fibich), 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 rozněčující 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. Zítek (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 romantické architektury o středověk podivuhodně koresponduje s obdobným zájmem romantické hudby.

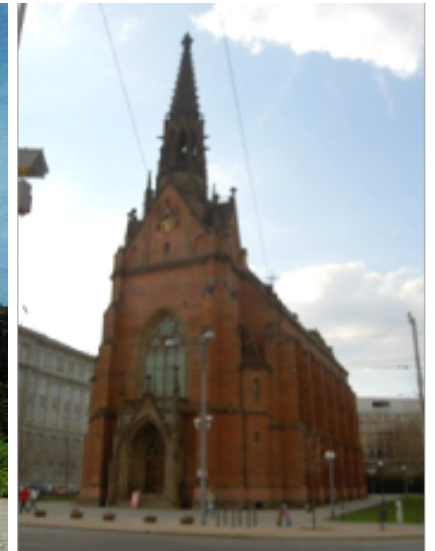
Na následujících obrázcích jsou některé ze známých **novogotických** architektur v Česku: zleva zámky **Hluboká** (jižní Čechy), **Lednice** (jižní Morava) a tzv. **Červený kostel** v centru Brna.



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**, **báchorky** – **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 **pisní**; **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 **Náklady, 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**: **Svietlý prázdník** (také zvané Velikonoční ouvertura); **Foerster**: kantáta **Píseň bratra slunce, Glagolská mše**; **Rachmaninov**: vokální cyklus **Vsjenočnoje bdění**
 - **exotické země a kultury** – **David**: symf. báseň **Poušť** (Le Désert); **Balakirev**: klav. fantazie **Islamej**; **Puccini**: opera **Madam Butterfly** (odehrává se v Japonsku)
 - **národní folklor** – **Schubert**: klavírní **ländler** (Rakousko); **Glinka**: orch. předehry **Aragonská jota** (Španělsko), **Kamarinskaja** (Rusko); **Bizet**: opera **Carmen** (Španělsko), orch. suite **Arlezanka** (jižní Francie – Provence); **Chopin**: klavírní **mazurky** (Polsko); **Smetana**: klavírní a orch. **polky**, opera **Prodaná nevěsta** (Čechy); **Dvořák**: **Slovanské tance** (Česko, Slovensko, Polsko, Srbsko, Ukrajina); **Novák**: **Slovácká suite** (jihovýchodní Morava)
-
- příklady romantické hudby inspirované **divadelními hrami** – **Berlioz**: orch. předehra **Král Lear** (Shakespeare); **Smetana**: symf. básně **Richard III.** (Shakespeare), **Valdštýnův tábor** (Schiller), **Hakon Jarl** (Oehenschläger); **Verdi**: opery **Macbeth**, **Othello**, **Falstaff** (Shakespeare), **Luisa Millerová** (Schiller); **Novák**: opery **Zvíkovský rarášek** (Stroupežnický), **Karlštejn** (Vrchlický), **Lucerna** (Jirásek); **Suk**: scénická hudba k divadelní pohádce **Radúz a Mahulena** (Zeyer), přepracovaná Sukem posléze do čtyřdílné orch. suity **Pohádka**

1.3 Společenské podmínky nástupu a rozvoje hudebního romantismu. Hudební provoz v 19. století. Ceciliánská reforma katolické hudby.

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 ho také evropské země, jež si Napoleon dočasně podrobil, nebo je přejala alespoň významná část jejich obyvatelstva. V zemích, obsazených francouzskými vojáky, ovšem postupně sílilo volání také po svobodě národní, bez francouzských vojsk. Tak se demokratické principy vyhlášené Francií 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 o její využití v **artificiální 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 však hudba nebyla považována za vhodnou dráhu pro seriózního muže, který býval ve společnosti 19. století 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 hudební umělec totiž často hmotně živořil – stejně jako v dřívějších a pozdějších dobách – na pokraji bída (to bylo údělem Beethovena, Schuberta, často Berlioze, Smetany, mladého Dvořáka a 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 ozářeného auroou osamělého proroka zítřka, který musí těžce bojovat o své uznání a jenž za prosazování své pravdy všemožně trpí.

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 ambic. Jsou budovány velké **koncertní sály** a **operní domy**, významné koncerty

a operní představení se stávají celospolečenskými událostmi. Nastává všeobecná **demokratizace veřejného hudebního života**, ten se definitivně organizuje na komerční bázi a koncertu, operního či jiného hudebního představení se může zúčastnit každý, kdo zaplatí vstupné. Roste počet **hudebních učilišť a pedagogů, hudebních periodik, hudebních recenzentů, spisovatelů a vědců**.

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 většího 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 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, vyjadřující mimohudební sdělení. V pozdním romantismu se tento trend ještě zesiluje. Příkladem jímavé, rozkošaté, pozdně romantické melodie budiž v této souvislosti **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.). Příkladem harmonicky komplikované struktury z konce hudebního romantismu je Sukova symf. báseň **Zrání**.



Josef Suk (1874 – 1935) – [symfonická báseň Zrání \(1912–1917\), druhá pol. s fugou a ženským sborem zpívajícím 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, skladba **Ve sluji krále hor**, kde neúprosný monotónní rytmus znázorňuje vytrvalé pronásledování Peera Gynta kouzelnými skřítky).



Edvard Grieg (1843–1907) – [Orchestrální suita Peer Gynt 1, 4. část, Ve sluji 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 nejušlostněji novoromantiky, vytváří formu **symfonické básně** (jednovětá orchestrální skladba s mimohudebním obsahem), programovost je implantována (zasazována) také do formy symfonie, do hudby komorní, klavírní apod.

Opera – ve **Wagnerově** operní tvorbě se vyrovnává podíl složky **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 **hudebně-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 uspokojuvounou interpretaci hudby baroka), což zlevňovalo ceny zboží. Vybavení dřevěných a žesťových dechových nástrojů se technicky zdokonalovalo zaváděním klapek 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 své řady (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 určité zvukové barvy), 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 vzrůstající virtuozitu nově vznikajících varhanních kompozic.
- **Klavír** se stal v 19. století nejrozšířenějším a nejoblíbenějším hudebním nástrojem, hlavním nositelem měšťanské hudební kultury a univerzálním 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**, což je dnes nejčastější domácí typ klasického akustického klavíru, šetřící svou svislou stavbou 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 svižnější a citlivější anglické mechanice, byla však na druhé straně značně ceněna pro svou odolnost a dlouhou životnost. Během hudebního romantismu získávají světovou známost klavírní značky **Petrof** (Hradec Králové), **Förster**, **Bösendorfer**, **Steinway**, **Pleyel**, **Érard** 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 Rudolfiny (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 celého světa. Končilo tak období jedinečnosti hudebního projevu, protože ten mohl být napříště jedním technickým zařízením zaznamenáván a jiným mnohokrát mechanicky opakován. 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 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 není jasné, 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 kurzu, včetně zdrojů na internetu. Celý soubor použité literatury a zdrojů, který byl podkladem pro tento distanční studijní materiál, byl rozdělen do **tří skupin**:

1. **Základní literatura.** Zde 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*). Její první vydání (1949–1986, 17 sv.) bylo vydáno také digitálně, druhé vydání vzniklo v letech 1994–2008 a má 29 svazků. Druhé vydání *MGG* je k nahlédnutí např. v příruční knihovně hudební studovny brněnské Moravské zemské knihovny, kde je k dispozici také první vydání angl. slovníku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* z r. 1980 (20 sv.). Do přehledu základní literatury

byla dále přidána mnohdy znevažovaná a na některých českých školách prý 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 o jejích autorech mnohdy velmi podrobné a zasvěcené informace na profesionální obsahové úrovni. Vzhledem ke zvláštnímu charakteru *Wikipedie*, jejíž články píše veřejnosti neznámí autoři, je však vždy dobré její údaje ještě porovnávat s nějakou jinou lexikální publikací, napsanou neanonymními hudebními odborníky. Taková publikace může být přístupná také **online**, někdy dokonce výhradně, jako je tomu v případě [Českého hudebního slovníku osob a institucí](#).

2. **Doporučená literatura.** 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. **Rozšiřující literatura.** 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 některých elektronických zdrojích na internetu. Protože se zde *de facto* jedná o hypertextové odkazy povšechné informativní povahy a nikoli o specifické bibliografické údaje 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.

1. Základní literatura

- ABRAHAM, Gerald. *Stručné dějiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.
- ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 5., přehlednuté a doplněné vyd. (Panton 3. vyd.). Praha: Panton, 1974.
- HOSTOMSKÁ, Anna. *Kouzelný svět: Vyprávění o světové opeře*. Praha: Mladá fronta, 1960.
- HRČKOVÁ, Nad'a (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.
- SCHNIERER, Miloš. *Dějiny hudby*. 5., rev., rozš. a aktualizované vyd. (JAMU 2. vyd.). Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.
- SMOLKA, Jaroslav (ed.). *Dějiny hudby*. Praha: Togga, 2001.
- ŠAFARÍK, 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.
- 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/

Slovníky a encyklopedie:

- ČERNUŠÁK, Gracian (ed.), Bohumír ŠTĚDRŮŇ (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. Berlin: Directmedia Publishing, 2001.
- FUKAČ, Jiří, Jiří VYSLOUŽIL a Petr MACEK (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Nezkrácená elektronická verze prvního knižního vydání (Kassel; Basel: Bärenreiter, 1949—1986, 17 sv.).
- *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 Lidové 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]. Dostupná z: www.wikipedia.org/ Angl., něm., fr., it. a česká verze.

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.
- HONNEGER, Marc a Günther MASSENKEIL (eds.). *Das grosse Lexikon der Musik*. Freiburg; Basel; Wien: Herder, 1978–1982. 8 sv.
- 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.

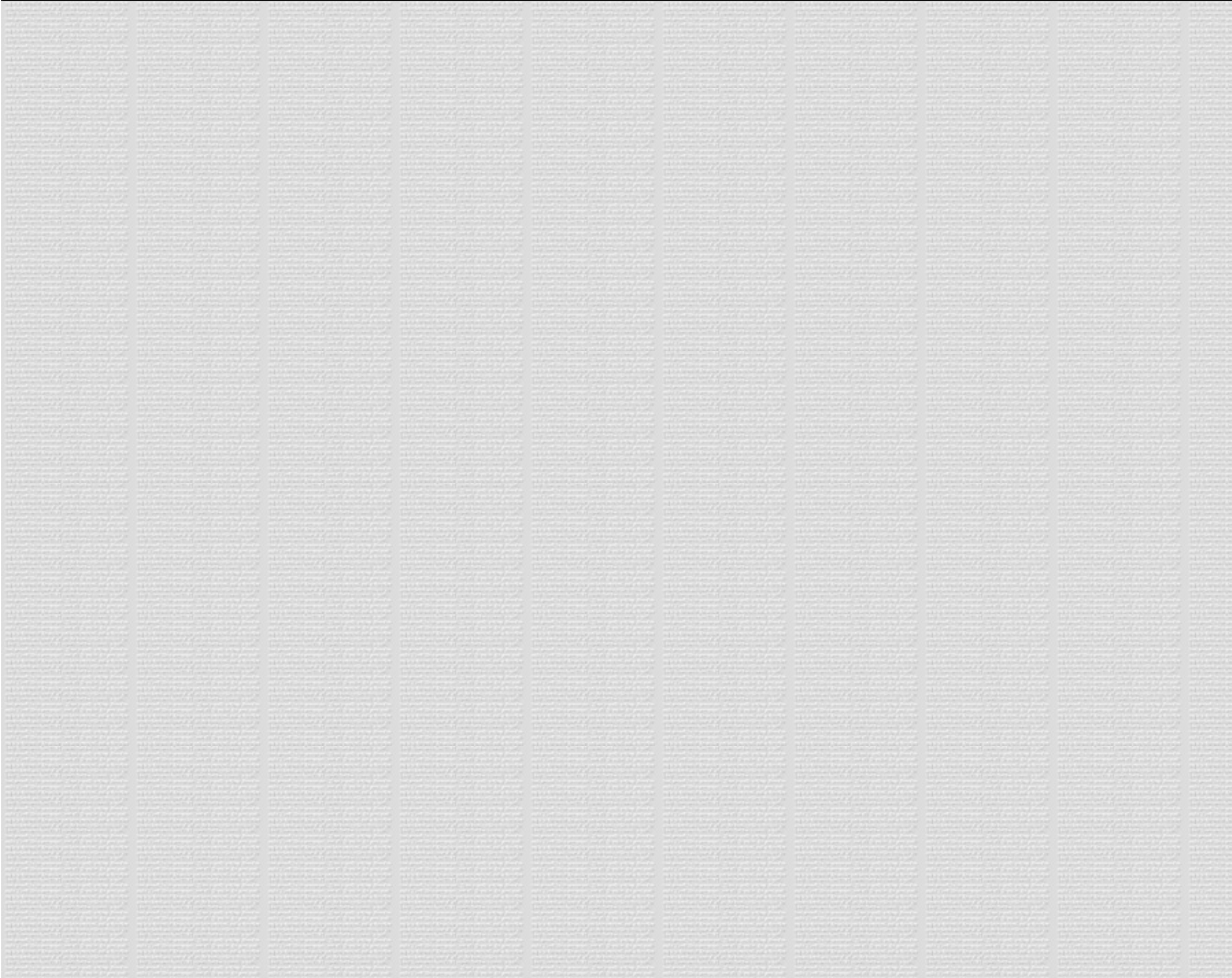
- *La musique: 2: Les hommes, les instruments, les oeuvres*. Paris: Larousse, 1965. 2. díl (ze 2 sv.).
- *Larousse de la musique*. Paris: Larousse, 1982. 2 sv.
- *Musiklexikon*. 2., aktualizované a rozšířené vydání. Stuttgart: Metzler, 2005. 4 sv.
- *Riemann Musiklexikon*. 12. vyd. Mainz: Schott, 1959–1975. 5 sv. (4 x Personenteil, 1 x Sachteil).
- SCHNEIDER, Klaus. *Lexikon Programmusik: Stoffe und Motive*. Kassel; Basel; London; New York; Praha: Bärenreiter, 1999.
- SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník: Hudební díla inspirovaná slovesným uměním: Světoví skladatelé: I. díl slovníkové trilogie*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
- SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník: Hudební díla inspirovaná slovesným uměním: Čeští skladatelé: II. díl slovníkové trilogie*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

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 obsahuje 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.



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. Při delším poslechu ovšem postřehneme Beethovenovo nedostižné mistrovství v motivicko-tematické práci, která u Webera ani u Schuberta tak dokonalá není.

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, nevádí. 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 začínaly 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 jejich prostřednictvím byla Itálie spolupodílníkem také na vzniku hudebního romantismu.

Prvenství, kterého v hudební Evropě **2. poloviny 18. století**, tzn. během hudebního **klasicismu**, dosáhli kvalitou a kvantitou své hudby **německy** 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 spoluobčany. 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 také počtem jejich obyvatelstva, kterým v součtu převyšovaly Itálii, Francii nebo Anglii. Dokonce i zakladatel francouzské operety **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 snadné šíření mezi jednotlivými národy a zeměmi odjakživa umožňovalo její rychlý a mnohotvárný rozvoj, ve kterém byl každý jednotlivý přínos velmi cenný a 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 **Paříže** 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, rozprostřeném do několika desetiletí 18. století, 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**, růst úlohy **homofonie, akordické faktury** a různých **nepravidelností** v hudební struktuře, zvyšující se nástrojová **virtuozita** a 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 symetrická, vyvážená a výrazově uměřená hudba, tak jak ji znalo 18. století, přestávala být aktuální a žádaná, můžeme v evropské artifiální (= 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 (viz hudební ukázkou) nebo **Andante z klavírního koncertu C dur, KV 467**, které je střídavě líbezné a poté opět zamyšlené až zachmuřené (**obr. 1** a následující hudební ukázkou).



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

The image shows a musical score for the beginning of the Andante from Mozart's Piano Concerto in C major, KV 467. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. It features a 'Con Sordino' marking and a piano (p) dynamic. The Violino II and Viola parts have triplet markings. The Violoncello e Basso part has a 'p' marking. The score is in 3/4 time and C major.

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 fantazijně 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 (sousedí „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]



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 je orchestrální zvuk korunován lidskými hlasy sboru a sólistů, přinášejících slovy **Schillerovy Ódy na radost** posluchačům poselství míru a humanity. **Romantický rozlet** mají Beethovenovy pozdní **klavírní sonáty** a **smyčcové kvartety**, zatímco jeho **Missa solemnis** (1823) již má přímo **romantický charakter**, stejně jako výše zmíněná **9. 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 byla vyžadována od těch chudých a bezmocných, mezi něž patřili ve své většině také hudebníci, naprostá poslušnost příkazů vrchnosti. S takovou podřízeností se sice rovněž chudý, ale občansky založený a nesmírně hrdý Beethoven rozhodně nemínil smířovat. V životě i v hudbě si hledal své vlastní cesty a prosazoval svou vlastní individualitu. V zájmu neotřelého zpracovávání hudebních myšlenek používá Beethoven svou 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 navyklým 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. To je již plně romantický požadavek.

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 mimořádné osobnosti 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 ve školním vyučování si vynucuje poněkud schematičtější kategorizaci hudebních tvůrců a jejich tvorby. V tomto ohledu zatím stále ještě 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 z mnoha aspektů jeho života a především tvorby.



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 a francouzské hudby s hudbou vlastní, díky čemuž postupně vykrytalizoval univerzální hudební jazyk klasicismu, se staly v 19. století **hudebními hegemony** evropského kontinentu a přes nesporný význam dalších hudebních velmocí (Itálie, Francie, Rusko) byly gravitačním centrem, rozhodující měrou určujícím hlavní směry budoucího vývoje. První dvě etapy hudebního romantismu se částečně překrývají 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“ a 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 obrat 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 jejích 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 bývala umělecky nenáročná, ale svůj účel domácí zábavy mohla plnit dobře. Její autoři jsou dnes z větší části zapomenuti, společenské poptávce po ní však neunikli ani někteří velcí skladatelé, mezi nimi **F. Schubert**, zejména v písních a klavírních skladbách, a rovněž **C. M. von Weber**. Pro Webera bylo ovšem komponování společensky žádané (dnes bychom řekli komerční) hudby pevnou součástí jeho profesionální činnosti, prací, která mu přinášela hmotný zisk, na rozdíl od Schuberta, který žil sice většinu života v hmotné 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 bylo součástí 18. století (datuje se léty 1765–1785), ale vyjadřovalo již mladistvé ideály nastupující generace a její kritický postoj ke stávajícím společenským poměrům. Budoucí romantismus v umění předjímalo toto hnutí **kultem génia**, který se nepodřizuje svému okolí a jeho pravidlům, nýbrž tvoří si pravidla vlastní. Českému čtenáři mohou být z onoho úseku německé literární historie 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 svůj balet **Louskáček**, Delibes balet **Coppélia**, a sám Hoffmann se stal dokonce námětem romantické opery J. Offenbacha **Hoffmannovy povídky**. Obrovský vliv měl Hoffmann na Schumanna (**Kreiseriana**), který se pak stal vzorem pro celé následující generace romantických skladatelů. Literární ovzduší německého romantismu tedy bylo nenahraditelnou studnicí představ a předloh, z níž hudba romantismu čerpala svou inspiraci a energii.

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. Jenom **Schubert** zhudebnil asi **80** Goetheho textů, nejznámější se z těchto skladeb staly písně **Král duchů** (Erlkönig) a **Markétka u přeslice** (Gretchen am Spinnrade).

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 bratrancem sester Aloisie a Konstace Weberových (sestry Weberovy byly celkem čtyři) z Mannheimu, kde se s nimi v r. 1777 seznámil W. A. Mozart. Ten se nejprve zamiloval do Aloisie, jež byla výbornou zpěvačkou, a teprve kvůli jejímu nezájmu si za několik let (v r. 1782) vzal ve Vídni za manželku Konstanci Weberovou.

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 rovněž 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 na cestách 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. Poté 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. S jednou z nich, mladou a publikem obdivovanou zpěvačkou Stavovského divadla Carolinou Brandtovou, která do Prahy přišla z Německa, se v r. 1817 oženil. Za tři roky Weber v Praze se souborem (německého) 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), na program však zařazoval také německé opery, mj. od W. A. Mozarta (opery **Don Juan**, **Figarova svatba**, **Titus**, **Così fan tutte** v úpravě). V repertoáru Stavovského divadla se za Weberova působení objevil kupříkladu J. A. Benda (melodram **Medea**), Dittersdorf, Spohr, Jiřovec, Italo 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), již 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 nadřizenými. 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 výborné **2 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**, **arie**, **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 posledních 20 letech se ale situace postupně mění, protože z důvodů repertoárové obměny vážné hudby jsou celosvětově vyhledávány k nahrávkám a pro koncertní provozování i dříve méně často uváděné tituly.

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 nasmělým 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 beethovenový tah, proto se hrají jen zřídka; Schubert je však vždy skvělý melodik s výbornými harmonickými nápady, což se o Weberovi říci nedá). Ve Weberově klavírním

kusu zpravidla dříve nebo později dojde na efektní nástrojovou virtuozitu, ale místy uslyšíme v melodii jemnější poetické názvuky. Hudební nápady ve Weberově klavírní tvorbě ovšem 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. **Čarostřelec** představuje projev kompoziční zralosti svého autora. Při premiéře byla opera s jásotem přijata jako symbol konce nadvlády italské opery nad německou a vnímána coby hudební triumf politicky mladého, duchovně a kulturně se poznenáhlu stmelujícího německého národa.



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

2.3 Franz Schubert



Franz Schubert



Rodný dům F. Schuberta, Nußdorfer Str. 54, Vídeň



Kostel v Lichtentalu, tzv. Schubertův, Vídeň

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 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 mladík si našel útěchu v hudbě, které se mohl v novém prostředí intenzivně 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 typické 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“**). Příznačné je pro Schuberta náhlé střídání harmonií dur a moll. V jeho pozdních skladbách nacházíme zajímavá harmonická řešení, často se vydávající cestou odvážných modulací a neotřelých akordických spojů. Schubertovy skladby často vykazují méně sevřenou formální výstavbu, nadměrnou délku a malý kontrast jednotlivých skladebných částí (např. v klavírních sonátách a v symfoniích). Z toho je patrné, jak vulkanicky prýšticí invence nedávala skladateli dostatek času a prostoru pro soustředěnější motivicko-tematickou práci beethovenovského typu. Na druhé straně jsou to právě Schubertovy podmanivé hudební nápady, které svou vysokou kvantitou a kvalitou neposkytují posluchači čas ke kritickému sledování stavebně méně propracovaných míst v jeho kompozicích. Lze říci, že nejpůsobivější je Schubert v méně rozlehlých formách, především v písních a náladových klavírních skladbách, zvaných (francouzsky) *Impromptu* [emprompty]. V raných symfoniích navazuje Schubert na vrcholný vídeňský klasicismus tak dokonale, že je od něj místy k nerozeznání. Poznávacím znakem pak zůstává schubertovská zpěvnost a skladatelova malá ochota ke složitým kompozičním kombinacím. Schubert raději vymyslí nový hudební nápad, než aby dlouho a komplikovaně zpracovával ten starý. V písních vychází Schubertova vokální deklamace a jeho instrumentální doprovod příkladným způsobem z obsahu 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 skladby nazvané **Impromptus**
- **symfonie č. 7, h moll, „Nedokončená“**, **symfonie č. 8, C dur, „Velká“**
- baletní hudba **Rosamunda**
- píseň **Zastaveníčko** (*Ständchen*) z písňového cyklu **Labutí zpěv** (č. 4, D 957), hrávaná 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 neliturgickou, vlastní prosbou dívky jménem Ellen Douglas k Panně Marii. Schubertovo **Ave Maria** se nejčastěji zpívá se slovy tzv. „andělského pozdravení“ **Zdrávas Maria**, jež je jednou 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 v podstatě posledním velkým představitelem hudebního (vídeňského) **klasicismu**, který ale dokázal zjemnit a rozvinout do podoby zpěvného, citově jímavého **raného romantismu**. Časově (a zčásti i stylově) jeho tvorba zapadá do období **biedermaieru**, s jeho obvykle průměrnou či ještě nižší hudební produkcí však Schubertova hudba jinak nemá mnoho společného. Schubert téměř vždy své skladatelské současníky (jistěže s výjimkou Beethovena) vysoko předstihuje silou hudební myšlenky, vytríbeností 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.
- **klavírní hudba** – 15 klavírních sonát, 8 *Impromptus* [emprompty], 6 *Moments musicaux* [momán myzikó], *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
- **duchovní hudba** – mše pro sóla, sbor a orchestr (vícekrát), *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 špór], dnes méně hraný. Byl to výborný houslista, píšící 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, což ho spojuje s pozdější představou R. Wagnera o tzv. **Gesamtkunstwerku**.

Mezeru mezi operami Webera a Wagnera vyplnil **Heinrich Marschner** (1795–1861). Jeho nejlepšími operami 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 zvláště operou **Marta** (1847), a **Otto Nicolai** (1810–1849), jehož komická opera **Veselé paničky windsorské** se udržuje na českých a světových pódiiích ještě v dnešní době.

[1] V galantním slohu psali v 18. století např. skladatelé J. D. Heinichen, G. Ph. Telemann, C. Ph. E. Bach, J. A. Benda a mnoho dalších. Příležitostně se mu ve svých pozdějších letech nevyhýbal dokonce ani dovršitel hudebního baroka J. S. Bach (např. v úsměvné kantátě *Schweigst stille, plaudert nicht*, BWV 211, známé jako **Kaffeekantate** [Kávová kantáta]), i když převážně setrval ve svém přísném kontrapunktickém slohu, který se s galantním stylem málo snažil. Bachovo dílo, plné kontrapunktu, bylo proto dobovými zastánci galantního stylu označováno jako jeho protipól a odstrašující příklad zastaralého umění (barokní) minulosti.

[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 ve svých kompozicích pomalu, ale jistě zachovávat ony typické hudební atributy klasicismu, které se v něm ustálily během 18. století, např. symetrii, uměřenost, 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 uskutečňoval vítězný nástup hudebního romantismu.

[3] U této třídlínné 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 vzteklých 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 totiž Giuliettě 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, byť krátký 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 zklamaný Weber o pražském publiku svému příteli po pražské premiéře *Fidelia*, kterému on a operní soubor Stavovského divadla věnovali 14 zkušek: „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.

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 vkládat do své tvorby ony typické prvky a nálady romantické hudby, pod kterými si ji dnes běžně vybavujeme – značnou **melodickou** a **formální rozvolněnost**, **harmonickou progresivitu**, **snivost**, **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 podstatně zvýšenými **technickými nároky** nástrojové hry. Pohlédneme také do českých zemí. Většinou českým obyvatelstvem osídlené dědičné země (vlastně 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 zásadní 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. To znamená, že v případě **raného romantismu** a **novoromantismu** 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 stýkají a proto se 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 lidstvo evidovalo hlavně ve 20. století a zažívá naplno nyní, začalo již zhruba před 200 lety, na prahu vědeckotechnické revoluce, tzn. po roce 1800. Tehdy se projevovalo především v přírodních a technických vědách, ale současně probíhalo i ve společenské a politické rovině. Z většího časového odstupu dnes vidíme, že k němu tehdy docházelo dokonce i v tak okrajovém odvětví lidské činnosti, jakou bylo hudební umění.

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, která se do té doby opírala o styl 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 harmonické modulace a nové ztvárnění klavírního doprovodu svých písní. **Mendelssohn** dělá ve svém kompozičním odkazu velké ohlédnutí za minulostí a zároveň se opatrně vydává vpřed, hlavně ve svých **orchestrálních ouverturách** a klavírních **Písních beze slov**. 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 hlavně Mendelssohn, Schumann a Chopin, kteří poskytli hudebnímu romantismu dalších desetiletí 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 hovořit 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 modernější hudbou **rozvinutého romantismu**, nikoli však ještě novoromantismu, tvoří (Jakob Ludwig) **Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)**. Jeho hudba je do značné míry oděna do klasicistního stříhu, ale romanticky rozezpívaná, dynamická, navíc velmi ušlechtilá a elegantní. Má vlastnost, jakou Mendelssohnovi současníci obdivovali na skladateli 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 tím 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 osobně řídil.



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

V následujících letech Mendelssohn rozvinul bohatou zájezdovou, dirigentskou a kompoziční činnost. 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. Mendelssohnovým pomocníkem při řízení orchestru a jeho prvním houslistou byl v Lipsku F. David, jenž také v r. 1845 premiéroval svému příteli Mendelssohnovi jeho dnes světoznámý **Koncert pro housle a orchestr e moll**. To už byl F. David také učitelem houslí na **konzervatoři**, kterou Mendelssohn v **Lipsku r. 1843** založil. Krátce na tomto hudebním učilišti vyučoval 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** [žánrenó] (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 tehdy již všeobecně obdivovaný umělec svého úkolu ujal s pro něj 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 zkombinoval (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 těchto revoltujících novoromantiků možná až trochu omšele, příliš spořádaně. Některé ze skladeb Mendelssohna působí skutečně poněkud akademicky nebo také rutinně, zatímco v těch nejlepších (*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 v první polovině 19. století 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 Mendelssohnově době už přece jenom působila jako anachronismus (přežitek). Polyfonie byla na počátku 19. století považována za hudební uspořádání vhodné pro chrám, nikoli pro vyjádření nálad a tužeb nového věku, osvobozeného od starých dogmat. Romantismus obecně preferoval místo polyfonických struktur silnou melodii s vynalézavým homofonním, akordickým podkladem a umným, technicky náročným či přímo virtuózním doprovodem. Ale např. R. Schumann byl velkým ctitelem J. S. Bacha a jeho polyfonie a studium Bacha doporučoval mladému 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, 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 a je stále vnímáno jako spolehlivá 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. 1, c moll** (1824)
 - **B dur, „Lobgesang“** („Chvalozpěv“), pro sóla, sbor a orchestr (symfonická kantáta), napsána v r. 1840 jako č. 4, vydána v r. 1841 jako **č. 2**
 - **a moll, „Skotská“**, napsána v r. 1842 jako č. 5, vydána v r. 1843 jako **č. 3**
 - **A dur, „Italská“**, napsána v r. 1833 jako č. 3, vydána (po?) r. 1851 jako **č. 4**
 - **D dur, „Reformační“** (finální verze 1832 jako č. 2, vydána v r. 1868 jako **č. 5**), zpracovává v poslední větě protestantský chorál *Ein feste Burg ist unser Gott* (Přepevný hrad je náš Bůh)
- **orchestrální přede hry** (ouvertury) – jsou přímými předchůdkyněmi Lisztových symfonických básní, mají programní názvy – **Ruy Blas**, **Hebridy** (rovněž známá pod názvem **Fingalova jeskyně**), **Klid moře a šťastná plavba**, **Krásná Meluzína**
- **scénická hudba** ke hře **Sen noci svatojánské** (Shakespeare), v ní **přede hra** a populární **Svatební pochod**
- **Koncert pro housle a orchestr e moll** – skvělá virtuózní skladba klasické krásy, jemné zpěvnosti a výbušné energie
- **6 sonát, 3 preludia a fugy pro varhany** – nejdůležitější varhanní skladby 1. poloviny 19. století, skvělá, inteligentní a povznášející hudba
- **klavírní cyklus Písně beze slov** – byly určeny původně ženám-pianistkám. Jsou to myšlenkově

nepříliš náročné, ale velmi půvabné a hodnotné klavírní miniatury, mnohé technicky značně obtížné. Založily svébytný žánr hodnotné domácí klavírní hudby, oblíbený a napodobovaný po celé 19. století, např. P.I. 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 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**, s jeho hudebně-technickými vlastnostmi a možnostmi. Schumannova obraznost a inspirace dosáhla nejvyššího rozletu právě díky a v **klavírní hudbě** 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** [víka]. 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 také zajímal 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 (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. Brahmse**, 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 vyhledali. Klára Schumannová se po svém ovdovění již neprovdala a žila bez muže, pouze se svými dětmi, plně vytižena koncertní a později pedagogickou činností.

V roce **1834** Schumann založil v Lipsku pokrokový hudební časopis **Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)** [noje cajtšrift fýr muzík]. Ten měl být protiváhou k lipskému hudebnímu listu *Allgemeine musikalische Zeitung* [algemajne muzikáliše cajtunk], uznávanému hudebnímu periodiku, vydávanému již od r. 1798. Schumann po celý svůj život prosazoval nejenom jako redaktor hudebního časopisu, ale také jako upřímný a angažovaný hudebník moderní a opravdové hudební hodnoty a propagoval mladé talentované skladatele, mj. F. Chopina, H. Berlioze a J. Brahmse. 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 mohutné klavírní produkci předchozí dekády 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 pro změnu více věnoval **komorní hudbě** a v r. **1843** **hudbě oratorní** (oratorium *Ráj a Peri*, mělo velký ohlas u publika). Od r. **1843** vyučoval Schumann na **lipské konzervatoři**. Trpěl však již od r. 1833 duševními depresemi, které se stále častěji vracely. Jeho psychické a z nich plynoucí fyzické problémy komplikovaly situaci jeho ženě, která byla stále vytíženější 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 Schumannovi líbily, byl ovšem v nepříznivém duševním rozpoložení kvůli své podřadné roli pouhého doprovodu obdivované manželky Kláry, kvůli 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 lipské 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 zneuznán 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 Schumannovi před Vánocemi 1843 nabídl smír.



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 „pouhým“ 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 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), jenž se stal přítelem celé Schumannovy rodiny. Schumann celkově prožil v Drážďanech velmi úrodnou tvůrčí periodu: dokončil tam **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 jiné skladby pro **pedálový klavír** nebo **varhany**, **sbory** a další hudbu. Někdy se ale u něj opět dostavovala zádumčivost, již od lipských časů se družící k Schumannově málomluvnosti. Celkově však byly Drážďany pro Schumanna pozitivní změnou. Schumannovi sboroví zpěváci vzpomínali později rádi na citově bohatou sborovou práci pod jeho vedením a na veselé chvíle, které zažili 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 čtyř koncertů, na němž vystoupila fenomenální švédská zpěvačka **Jenny Lind**. Vídeňskému publiku se totiž málo líbila Schumannova poměrně komplikovaná hudba, kterou s sebou manželé do Vídně přivezli. Zpáteční cesta vedla Roberta a Kláru 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 prý 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, na kterých Klára s Robertem našli příjemné podmínky a srdečné přijetí od publika i místních hudebních veličin. Těm vévodil dr. Ambros, slavný hudební historik. Na prvním pražském koncertě 29. 1. 1847 (sál v paláci Platýz) bylo plno a přítomen byl dokonce i kníže Windischgrätz, vojenský velitel Prahy. Druhý koncert byl uspořádán ve Stavovském divadle dne 2. 2. 1847. Klára na něm hrála Schumannův **Koncert a moll** a Robert dirigoval orchestr. Úspěch byl obrovský a Klára prý musela manžela vystrčit na jeviště, kde se nesmělý skladatel a dirigent nadšeným pražským posluchačům ukláněl. Sláva obou koncertů v Praze v r. 1847 byla po předchozím chladném přijetí ve Vídni pro oba umělce hřejivým pohlazením. Manžeké Schumannovi se při svém pražském pobytu setkali v paláci hraběte Thuna s mladým **B. Smetanou**. Zdá se ale, že Smetanovy klavírní skladby, které se Schumannovi zdály být „à la Berlioz“, jak si zapsal do svého deníku, se jim 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 odtud 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 **Richard Pohl** [pól] (1826–1896), budoucí významný hudební spisovatel a kritik, Schumannovi libreto k opeře podle F. Schillera – **Nevěsta messinská**. Schumann po 3 měsících poděkoval zprávou, ve které sděloval, že Pohlův návrh dlouho zvažoval a mezitím složil stejnojmennou **orchestrální předehru**, 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 pro obtížnost látky a vzájemné domluvy mezi skladatelem a libretistou nedošlo, zčásti i kvůli jejich odlišným představám o koncepci plánovaného díla a také vzhledem k Schumannově rozptýlenosti jinými úkoly.

Po krásném přijetí Schumannovy rodiny v Düsseldorfu, po nadějném začátku Schumannovy činnosti během prvních 12 měsíců na novém působišti a přes mnohé skladatelovy nově komponované nebo úspěšně revidované a přepracovávané skladby, spokojený rodinný život s Klárou a dětmi, 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 a dostavovala se apatie. Od r. 1852 se začaly množit pracovní problémy mezi ním a jemu svěřeným orchestrem a sborem. Jeho profesní i životní situace se pomalu,

ale jistě zhoršovala, zejména od podzimu r. 1853, kdy Schumann přestával být schopný uhrady 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 do Vídně.



Robert Schumann (1810–1856) – Písňový cyklus *Láska básníková* (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** v Düsseldorfu 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 1853 ještě Robert s Klárou odjeli na triumfální koncertní cestu po Holandsku a v lednu 1854 Schumann zažil své poslední slavné chvíle na veřejnosti, když ho mladý houslista J. Joachim, přítel J. 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 Beethovenův **5. 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, ale jeho okolí mu to spolu s přivolaným lékařem rozmluvilo. 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, kde 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, nyní na Kláře existenčně plně závislou.



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

Schumann byl ideálním prototypem 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 a F. Schubert. Přestože se stal Schumann důležitým příkladem 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 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 Brahmssem a Brahms byl také Schumannův přímý pokračovatel, což Schumann okamžitě rozpoznal při jejich prvním setkání na podzim 1853 v Düsseldorfu. Schumann a jeho žena nepreferovali programní hudbu novoromantiků, přestože stejně jako novoromantické horovali pro hudbu moderní, výrazovou, citovou, promlouvající naléhavě k posluchačům. Byli však silně navázáni na hudební dědictví minulosti, jehož dobré principy toužili zachovat, zatímco novoromantické minulost hodlali svou tvorbou překonat a odsunout *ad acta*. Zde vidíme, jak se hudební romantismus v letech 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 koncem 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 narušoval 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 na ceně Schumannova časná originalita, vázaná na úctu k minulosti, 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** a **Čajkovskij**, z českých romantiků **Smetana**, **Dvořák**, ale především **Fibich** (klavírní sbírka **Nálady, dojmy a upomínky**). Schumann přeměnil hudební výraz klasicismu s konečnou platností na romantickou rozjitřelost a odhodlanost, poezii a něhu. Jeho harmonie není obzvlášť výbojná, zato svou **klavírní stylizací** (např. melodií skrytou v prostředních hlasech složité akordické struktury, zaznívající často v rozkladech a figuracích) a subjektivně založenou **hudební poetikou** provedl v dosavadním pojmání klavírní hry úplnou revoluci a silně tak ovlivnil následující hudební dění 19. století.

Dílo (výběr):

Klavírní tvorba – spolu s **písněmi** nejdůležitější součást Schumannovy tvorby, mimořádně silně usměrnila příští 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, bohatá pedalizace, důmyslné rozdělování doprovodu a melodie mezi levou a pravou ruku, harmonická sytost, mnohdy rafinovaný, ale v energických skladbách vždy důrazný, rezolutní rytmus.

Klavírní cykly a samostatné klavírní skladby:

- *Variace Abegg, op. 1* (1830)
- *Papillons, op. 2* (Motýli, 1830–1831)

- *6 Etudes pour le pianoforte d'apres les Caprices de Paganini, op. 3* (1832, etudy podle Paganiniho)
- *6 Etudes de concert composées d'apres 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, ale až do r. 1945 téměř výhradně německy hovořícího 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*, 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 klavírních kompozic.
- *Phantasiestücke, op. 12* (Fantazijní kusy, 1837, obsahují slavný klavírní kus *Aufschwung* – Vzmach)
- *Davidsbündlertänze* (Tance Davidovců, 1837) – soubor 18 skladeb. **Davidsbund** (Davidův spolek) byla Schumannem sestavená 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*) i tu 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 je např. slovo fakta [lat. *facta*] plurálem od slova faktum [lat. *factum*]). Titul *Kreiseriana* je totožný s názvem, který najdeme ve sbírce esejistických povídek německého 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 vlastní hudebně-estetické názory. Schumann, který se s Kreislerovými (tj. Hoffmannovými) myšlenkami ztotožňoval, v cyklu svých 8 hudebních *Kreiserián* hudebně popisuje sám sebe, Kláru Wieckovou a své úvahy o ní. Následoval tak hudebně literární příklad E. T. A. Hoffmanna, který představil svůj myšlenkový svět ve 13 povídkových esejích svých *Kreiserián*. Schumann *Kreiseriana* 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. Považuje se za nejlepší Schumannovo hudební dílo.
- **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, přepracována 1851)
- **Fantazie pro housle a orchestr, violoncellový a houslový koncert**
- **Koncertní skladba pro 4 lesní rohy a orchestr**
- **orchestrální přede hry**

Písně a sbory

V **písních** se Schumann jeví jako nejdůležitější autor po Schubertovi, toho ale překonává intenzitou citového náboje a osobního zaujetí (subjektivity), mírou snivosti a vášnivosti, a též bohatostí klavírního doprovodu. Ten významně navozuje náladu, emocionálně doplňuje celkový hudebně-psychologický obraz písní a dopovídá obsah jejich textů.

- písňový cyklus **Kruh písní** (*Liederkreis*, 1840, text Eichendorff)
- písňový cyklus **Láska a život ženy** (*Frauenliebe und -leben*, 1840, text Chamisso)
- písňový cyklus **Láska básníková** (*Dichterliebe*, 1840, text Heine)
- písňový cyklus **Myrty** (*Myrthen*, 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, sbor, deklamace, orch.), **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 svojí senzitivní povahou mnoho společného jemný oduševnělý klavírista, originální inovátor klavírní techniky a největší hudební básník klavíru 19. století, ne-li všech dob, 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 a zemřel ve Štrasburku. Nicolas Chopin byl v Marainville u Weydlichů častým hostem. Paní Weydlichová si chlapce zřejmě oblíbila, protože se postarala o jeho dobré vzdělání. Proto rodina Chopinů v Marainville nic nenamítala, když si Weydlichovi odvezli po smrti svého zaměstnavatele Pace mladého a kultivovaného Nicolase Chopina s sebou do Polska. Byla to zřejmě jedna z mála možností, jak mohli chudí lotrinští Chopinové svého nadaného syna na počátku jeho samostatného života výhodně zaopatřit.

Od roku 1802 až do roku 1810, ve kterém se Fryderyk Chopin 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 **Justyna**, dívčím jménem **Krzyżanowska** (1782–1861), byla ze zchudlého polského šlechtického rodu. Mikołaj s Justynou uzavřeli sňatek v r. 1806. V r. 1807 se jim ve Varšavě narodila dcera Ludwika, v **r. 1810 v Żelazově 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 Żelazovy 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 platného 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 Żelazovy 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 / 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 F. 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 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 *aelomelodikon* 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** (polsky **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 fyzicky slabý (měl rodinnou nemoc tuberkulozu) 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 bez mráčeků a on svou rodinu bezmezně miloval. V září 1828 F. Chopin odjel s profesorem Jarockim do Berlína na světový kongres přírodovědců. Uviděl 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 do Vídně. V ní se setkal s význačnými postavami 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. Líčí to ve svých dopisech rodičům z [8. 8. 1829](#) (*Zachęca mię, ażebym grał publicznie*) a Tytovi Woyciechowskiemu 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 a 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 przemienilem 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 nedůvěřivý vůči mladému neznámému umělci, 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 vtipu a nejskvělejší klavírní techniky, která si v ničem nezadá se Chopinovými virtuózními kompozicemi z pozdější doby. Je na ní poznat, jak nesmírně záhy Chopin vspěl 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 **Klengelem** 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 nepromluvil, a 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 nieszczeńcie 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), která proslula po celé Evropě svým nešťastným milostným vztahem s budoucím pruským císařem Vilémem I. Již v září téhož roku (1829) se nechal Chopin, stejně jako jeho rodina a V. Živný, [portrétovat](#) malířem



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 se svou **Fantazií A dur na polská témata** do programu koncertu 17. 3. 1830 v **Národním divadle** ve Varšavě, kam přišlo kolem 900 posluchačů (kromě Chopina na něm účinkovali ještě další hudebníci). Další koncert tamtéž byl uspořádán 22. 3. 1830, a opět přišlo kolem 900 posluchačů, zvědavých hlavně na Chopina. Na tomto koncertě hrál Chopin **Konzert f moll** a **Rondo à la Krakowiak**, 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 varšavských koncertů Chopin plánoval kompozici dalšího **klavírního koncertu, e moll, op. 11, č. 1**, a po jeho dokončení ho poprvé veřejně provedl ve varšavském **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 jeho návratu z Vídně známo, že se chystá Polsko opustit a vydat do světa. Chopin během tohoto svého posledního vystoupení na polské půdě přednesl **Konzert e moll** a **Fantazii A dur na polská témata**, kromě jiných spoluúčinkujících vystoupila ve druhé půli koncertu také jeho tehdejší múza, 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 polské vlasti se svým nadaným synem čtenářům prozradil, že Chopin pojedou 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 po roce opět ve **Vídni**. Za necelý týden poté, 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 překotným vývojem událostí a neschopný rozhodnout se, co dál, přesto nezanedbával společenský ani hudební život. Byl ve Vídni např. v kontaktu se zázračným českým houslistou **Josefem Slavíkem**, jehož srovnával s Paganinim, a nezapomínal ani komponovat a hrát na klavír. Na vídeňských koncertech 4. 4. a 11. 6. 1831 přednesl svůj **Koncert e moll**.

20. 7. 1831 se Chopin konečně pohnul z místa a vydal se 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 tamního 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 dne 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**, literáty **Heinem**, **Hugem** a **Lamartinem**, operními skladateli **Bellinim**, **Rossinim**, a také s polskými emigranty (mj. s klasikem polské národní literatury **Mickiewiczem**). Chopinův elegantní zjev v bílých rukavičkách a jeho noblesní vystupování byly v Paříži brzy 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

kteří ho vyčerpávalo nejenom odloučení od domova, nýbrž i nedostatek lásky, na niž byl od dětství zvyklý od svých nejbližších a bez které sláblo jeho duševní zdraví. Navíc se ukázalo, že ho stresují koncerty s velkým počtem posluchačů a že se proto 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 citový vztah s další Polkou, **Marií Wodzińskou**, vyzněl i přes veškeré Chopinovo snažení do ztracena. Teprve v r. 1836 přišla změna v podobě excentrické francouzské spisovatelky Aurory Dudevant, užívající jméno **George Sand**. Vztah Chopina a Sandové, střídavě prosluněný jejich vzájemnou blízkostí i zastiňovaný společnými existenčními starostmi, Chopinovou nemocí a bolestnými nedorozuměními mezi oběma umělci, vyplývajícími z jejich naprosto odlišných mentalit, 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, v němž Chopin cestoval přes Prahu do Vídně, navštívil fenomenální polský klavírista **české země** ještě dvakrát. Poprvé v létě **1835** (od 11. 8.), kdy se setkal v **Karlových Varech** s rodiči a společně s nimi pak byl v Děčíně hostem hraběte Thuna-Hohensteina. Poté se zastavil v Lipsku a strávil v něm 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 pak 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 do r. 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 Chopinovi zajisté právě z tohoto důvodu věnoval svůj vrcholný klavírní cyklus *Kreiseriana*. Naopak ovlivnění Chopina Schumannem není patrné. Chopinův klavírní styl byl dokončen dříve, nežli mohl Chopin poznat klavírní styl Schumannův, a dedikace Chopinovy **Balady č. 2** Schumannovi byla zřejmě především výrazem Chopinovy společenské zdvořilosti. Pochvalnou [recenzi](#) na Chopinovy variace *Là ci darem la mano* uveřejnil r. 1832 v časopise *Caecilia* také budoucí Schumannův tchán F. Wieck. Jeho mladinká dcera Klára tyto těžké variace v oné době 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. Ten, kdo chce dobře zahrát Chopinovu klavírní skladbu, musí být vybaven nejen vynikající klavírní technikou, ale zároveň být citlivým, přitom však energickým a navíc přemýšlivým hudebníkem. Nelze hrát dobře Chopina a být pouze technicky dokonalým klavíristou nebo naopak vyvrátenou uměleckou osobností s jenom 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 byl inspirací Rossini s Bellinim), 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 zdobný, ale povětšinou také 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 v polonézách), které činí jeho hudební řeč příznačnou a nezaměnitelnou, vzdálenou všem hudebním šablonám.

Dílo (výběr):

- **27 etud** – op. 10, op. 25 a 3 etudy posthumní
- **2 klavírní koncerty** – č. 1, e moll (1830), č. 2, f moll (1829), oba s doprovodem orchestru, který má výhradně doprovodnou funkci, důležité hudební myšlenky tlumočí a rozvíjí klavír
- **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* [gránd polonéz brijant] (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, které za romantiky na základě převážné části jejich tvorby ještě nepovažujeme. Je příznačné, že to byl právě **klavír** s jeho nekonečnými možnostmi melodické i akordické hry a jejího 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 zmíněných mistrů. 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. U „opravdových“ raných romantiků **Webera**, **Schuberta**, **Mendelssohna**, **Schumanna** a **Chopina**, kteří všichni klavír ovládali skvěle, tomu těžko mohlo být jinak.

Značná 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 jít v hudbě stále kupředu a neustrnout v zaběhlých

šablonách a schématech. Dokazují to jeho slova, kterými charakterizoval hudební smýšlení Pražanů za svého pražského působení (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 tom, co z ní odešel zpět do Německa. Zatímco Evropa v první polovině 19. století obdivovala rané hudební romantiky a novoromantiky, Praha poklidně dřímala pod vlivem mozartovského kultu a pražští, resp. čeští skladatelé proto k rozvoji evropského romantismu prozatím 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, nejvíce v jeho **eklogách**, **rapsódiích** a **dithyrambech**. Tomášek však byl jinak jako skladatel zformován hudbou klasicismu, který byl jeho určujícím skladebným stylem, přestože prožil v produktivním věku celou první polovinu 19. století.

Po roce 1800 tvořili také další dva slavní čeští skladatelé-klavíristé, u kterých učebnice dějin hudby a hudební slovníky stejně jako u Tomáška uvádějí, 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 nejpůsobivěji v posledních **klavírních sonátách**. Jsou to vynikající kompozice, které snesou srovnání s nejlepšími klavírními 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 cítěním byl **Jan Václav Hugo Voříšek (1791–1825)**, v jehož některých **Impromptus** [emprompty], která jsou ovšem ještě podstatně více klasicistní než stejně pojmenované klavírní skladby Franze Schuberta, se skutečně sem tam míhá raně romantický odlesk. Voříšek však zemřel příliš mlád, než aby se jeho tvůrčí potenciál mohl výrazněji rozvinout.



Česká hudba se přesto může v první polovině 19. století pochlubit několika raně romantickými skladateli dobré 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 v Praze Škroupova zpěvohra **Dráteník**, která je díky českojazyčnému libretu J. K. Chmelenského 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**, **Libuřin sňatek**), ostatní německé, z nichž úspěch měl zejména **Meergeuse**). F. Škroup byl redaktorem sborníků **Wě nec ze zpěwů vlastenských, uwitý a obětowaný djwkám vlastenským (1835–1839)** a **Vě nec (1843–1844)**, ve kterých vycházely umělé české písně, včetně jeho vlastních. 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 Křižovníků a kapelníkem u sv. Víta. Psal hlavně **chrámovou hudbu, sbory** a **písně**, ale také **opery**, mimoto ještě vytvořil **hudebně-teoretické práce** didaktického charakteru. [13] Jeho česká opera **Švédové v Praze** z r. 1845 byla na scénu uvedena až v 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. Pro Brno doby Křížkovského proto Praha představovala centrum českého kulturního života. Křížkovský se proslavil hlavně světskými českými **sbory**. Z nich **Utonulá** (první znění 1848, druhé 1860) přiměla k pochvale **Bedřicha Smetanu**, který 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 jenom hudbě církevní.

Proslulost získal na počátku 19. století český houslový virtuos **Josef Slavík (1806–1833)**, skladatel **houslových koncertů** a dalších skladeb, se kterým se setkával ve Vídni v prvních měsících své emigrace (1830–1831) F. Chopin, 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), který 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 v Brně dirigentem opery německého divadla, 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** (*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*), spolku, který se zformoval 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 v r. **1889** splynula s pražskou konzervatoří do jediné instituce (konzervatoře).

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 nejprve jako soukromá, od r. 1920 státní škola. (L. Janáček se na postátněné konzervatoři stal profesorem skladby, administrativně však patřil nikoli pod brněnskou, ale pod pražskou konzervatoř, na niž byl veden jako profesor 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 seyde / Dem Leid mit Muth bereit." [„**Staré rčení**. Vždy a v každý čas / se druží slast a strast. / Budte 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 neochvějní. Úsloví, zařazené Schumannem na počátek klavírného cyklu *Davidsbündlertänze* 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 fascinující obraz své 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 fantasiích 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 *aelopantalion* (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 Fantazjã 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*, *orchestrion*). Nacházel využití především v kostelích, jejichž správčům 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 ozvučnými na kovových píšťalách, 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. Koncerty 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*), založeného 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 tãd szukaj zaszczytu, chluby, / Nagrody talentu, trudów, / Źe głošząc piešń naszych Ludów / Jako ich współziomek prawy / Przydasz wieniec do ich sławy. / CHÓR: Choć opuszczasz nasze kraie / Lecz serce twoie w pošród nas zostaie; / Pamieć twego talentu istnieć u nas będzie, / Źyczemy ci serdecznie pomyšlnošci wszędzie.*

[12] 12. 12. 1831 napsal Chopin [dopis](#) Tytovi Woyciechowskému z Paříže, ve které mj. stálo: „*Musiš 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. Malfati dał mi list do Paera, kilka listów z Wiednia miałem do editorów, i na tym koniec. Albowiem w Studgardzie, gdzie mnie doszła wiadomošć 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 Seminarier, 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 a 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. Česky.

- IWASZKIEWICZ, Jarosław. *Chopin*. Bratislava: Bratislava: OPUS, 1974. Slovensky.
- 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), 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 benediktinů 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.

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, jehož pozůstatky 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: všimněte si souvislosti **programní hudby** novoromantiků a literatury, výtvarných umění, náboženství a filozofie. Hudba **novoromantismu** tyto disciplíny nutně potřebovala jako své **náměty** a **ideové opory**. Bez nich by nemohla své programy zobrazit, vyjma těch čistě hudebních, které ale novoromantickým skladatelům přestávaly 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 umělci se cítili být do značné míry nezávislí na svém publiku a zároveň považovali sami sebe za jakési hudební proroky, světlohoše, kteří lidem zjevují věci dosud neviděné, 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 obecenstvo. Tito umělci tedy o své posluchače stáli, ale s podmínkou, že posluchači se budou podřizovat skladatelům a nikoli naopak.

V hudbě **Hectora Berlioze** vyváděla posluchače z míry častá a málo předvídatelná překvapení, typická pro jeho kompoziční styl. Byly to hlavně permanentní harmonické, rytmické a instrumentální **změny**, zpravidla v nečekaném okamžiku a uspořádání. Velkou pozornost poutal jeho nový skladebný prvek ve **Fantastické symfonii** – tzv. **idée fixe** [idé fix], **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 publiku jakýsi děj, průběh, popis obsahu této čistě instrumentální hudby. Ještě více udivovala obecenstvo Berliozova rozmáchlá, patetická skladebná koncepce, nezvyklé nástrojové efekty v orchestru a jeho s drzostí hraničící volnost v zacházení s hudební formou.

Franz Liszt oslňoval své příznivce ještě nikdy předtím neslýchanou klavírní ekvilibristikou (závratnou virtuositou, hraničící s akrobacií). Během jeho klavírních vystoupení posluchači obdivovali kromě hráčské techniky zvláště harmonické a nástrojové zpracování klavírního doprovodu a skladatelovy sentimentálně jímavé nebo heroicky burčující melodie. V orchestrální tvorbě Liszt zaujal novátorským programním principem v nové hudební formě volného stavebního plánu – **symfonické básni**.

Richard Wagner zavedl do opery bohatý symfonický zvuk, který v ní do té doby nebýval obvyklý. V operním představení spojil různé druhy umění do jednoho společného celku a vytvořil tzv. **Gesamtkunstwerk [souborné umělecké dílo]**. Podobnou funkci jako měla u Berlioze *idée fixe* vykazoval 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 mnohahodinovou délkou jeho operních děl a jejich okázalým stylem. Na výše jmenované trio vedoucích novoromantiků Berlioza, Liszta a Wagnera navázali 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 *Gesammtkunstwerk*.
- **Leitmotiv** [lajtmotif] je tzv. **příznačný motiv**, krátká hudební myšlenka, symbolizující v operách R. Wagnera postavu 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* nebo také *leading motif*, fr. *leitmotiv* nebo *motif conducteur*, tj. vůdčí, řídící motiv).
- **Idée fixe** [idé fix] je ve své základní funkci shodná s leitmotivem. Zavedl ji H. Berlioz ve *Fantastické symfonii*. **Idée fixe** v ní symbolizuje milovanou ženu. Princip Berliozovy **idée fixe** byl příkladem pro skladby F. Liszta a 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

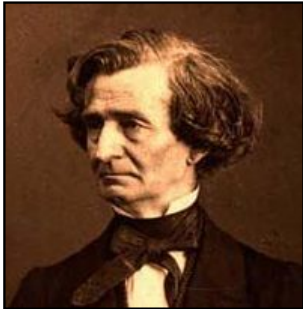
posunout mezi skladatele klasicko-romantické syntézy, je tedy částečně stylově víceznačný. Dále patřil mezi stoupence novoromantismu např. rakouský symfonik **Anton Bruckner** (1824–1896), který ale nepsal symfonické básně, a další Rakušan, písňový specialista **Hugo Wolf** (1860–1903).

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 v hudební produkci k zohlednění celého dosavadního vývoje hudebního romantismu a jeho poslední etapa, pozdní romantismus, je proto jeho souhrnem, závěrečným zhodnocením a shrnutím celého romantického období, včetně jeho novoromantického, programního směru.

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 a jejich maximální myšlenkové zaujetí. Avšak poté, co se začalo ukazovat, že možnosti mimohudebního sdělení programní hudby nejsou neomezené a že programní hudba kvůli stupňujícímu se zaměření na mimohudební obsah do jisté míry ztrácí svou čistě hudební sdělnost, se začali skladatelé pokorně navracet k Beethovenovi a podle jeho příkladu, případně podle ještě starších vzorů obnovovali staleté kompoziční principy a postupy.

To bylo ve druhé polovině 19. století hlavním důvodem nástupu tzv. **klasicko-romantické syntézy** (Brahms, Dvořák, Čajkovskij, Saint-Saëns, Franck ad., s výjimkou Brahmse vytvořili všichni právě jmenovaní skladatelé ale rovněž programní kompozice). Dědictví **novoromantismu** však žilo dále, a tak či onak je zužitkovaly pozdější skladatelské generace, třeba i vědomou negací, jako např. **impresionismus** a moderní hudební směry **20. století**. Jak již bylo řečeno, hlavní rysy novoromantismu se ve svých zvukomalebných a mimohudebně popisných principech do evropské hudby po **klasicko-romantické syntéze** ještě jednou vrátily, a to v **pozdním romantismu**. Velmi zřetelně je rozeznáváme např. v symfonické básni Richarda Strausse **Enšpíglova šibalství** z roku 1895 nebo v jeho programní **Alpské symfonii** (1911–1915).

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 vším 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 Hector stal po jeho vzoru také lékařem. Z tohoto důvodu ho ani nenechal studovat 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 studovat hudební teorii a komponovat. 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 mu přitom vyhrožoval, že pokud u hudby zůstane, přestane ho finančně podporovat. [5] Nakonec se však obměkčil a dal synovi své svolení k nastoupení dráhy profesionálního hudebníka. Nábožensky založená matka se ale zatvrdila, syna odsoudila a dokonce proklela. Šťastný i nešťastný Hector Berlioz 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 z Čech pocházejícího **Antonína 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 solenne*), dílo 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 odvážné originality (např. **Sanctus** je u Berlioze divoce rozbouřené, zatímco tradičně bývá **Sanctus** zhudebňováno jako klidná, rozvážná, případně monumentální mešní část), obsahuje však také části pojaté tradičně. Celkově je skladba fenomenálním hudebním počinem, ve své objevnosti dokonce kongeniálním (srovnatelně kvalitním) s posledními opusy L. v. Beethovena, který umírá až po 2 letech po premiéře Berliozovy **Slavnostní mše**. Části této kompozice později Berlioz použil v některých svých dalších skladbách.

Jako svá první velká orchestrální díla z tohoto období Berlioz ve svých knižních *Pamětech* označuje předeheru k nedokončené opeře **Soudcové fémy** (*Les Francs-Juges*, 1827) a předeheru **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 zdoluhavá jako u třetí (prostřední) části, nelíbila se posluchačům nijak zvlášť patrně ani ona. Postupem doby se však **Fantastická symfonie** stala jednou z nejoblíbenějších a 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. Jako dirigent svých děl navštívil 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 **symfonie Beethovenovy**, z nichž třetí a pátá se poměrně brzo po Beethovenově smrti v Paříži hrály a které uvedly Berlioze v nadšení. Programovost a pětídílnost však Fantastickou symfonii nejvíce sblíží s Beethovenovou (rovněž programovou a pětídílnou) šestou symfonií F dur, „Pastorální“. Také provedení Weberova **Čarostřelce**, kterého Berlioz v Paříži vyslechl před počátkem své práce na symfonii, v něm muselo zanechat silné stopy. V r. 1829 měl Berlioz dále příležitost v Paříži poznat 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]

Vlastní příčinou, která vedla ke vzniku **Fantastické symfonie**, však bylo vzplanutí skladatelovy lásky k irské herečce **Harrietě 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 vidina dosažení této ženy jako milenky a touha po jejich společném manželském svazku. Protože herečka nebyla po dlouhou dobu podobnému plánu nakloněna, Berlioz, soužen láskou a posléze i hořkostí z odmítání své náklonnosti, pojal úmysl dosáhnout svého cíle (a možná se i pomstít za své odmítání, viz pátá věta symfonie) pomocí hudby. Nejspíše po vzoru již jmenované pětídílné **Beethovenovy** šesté symfonie („Pastorální“), která je rovněž symfonií **programní** (nemá ale podrobný popis obsahu, pouze programové názvy svých částí), se Berlioz někdy ke konci roku 1829 a/nebo na začátku roku 1830 rozhodl pro kompozici své pětídílné **Fantastické symfonie**, ve které by jeho utkvělou touhu po Harrietě a zároveň tuto ženu samotnou reprezentovala stálá hudební myšlenka, **idée fixe**. Ta je v té či oné podobě přítomná v každé z pěti vět **Fantastické symfonie**. Berlioz ve svých *Pamětech* při výkladu rozdílů mezi **Fantastickou symfonií** a **Haroldem v Itálii** (Berliozova programní symfonie s koncertantní violou) vysvětluje, 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 a ve stejném tvaru. Berlioz ji v průběhu symfonie různým způsobem modifikuje (obměňuje, pozměňuje).



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

The image displays a musical score for the first violin part of the 'Idée fixe' from the first movement of Hector Berlioz's 'Symphonie fantastique'. The score is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). It consists of six systems of music, each starting with a measure number: 1, 9, 16, 23, 30, and 36. The melody is characterized by long, sweeping phrases with many slurs, indicating a continuous, flowing line. The key signature changes from one flat (B-flat) to two sharps (D major) during the piece. There are several trills and triplets marked with a '3' and a bracket. The score ends with a double bar line at the final measure.



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 přítomen také F. Liszt. Berlioz zveřejnil k **Fantastické symfonii** tištěný program, vysvětlující obsah jednotlivých vět. To bylo u instrumentální hudby naprosté novum. U Beethovenovy páté symfonie, „**Pastorální**“, usuzujeme na mimohudební děj, jenž hudba vyjadřuje, pouze podle rámcových názvů jednotlivých částí symfonie a na základě charakteru a průběhu znějící hudby. Beethoven k této symfonii žádný podrobný výklad jejího mimohudebního obsahu, s výjimkou programních názvů jednotlivých oddílů symfonie, nepřipojil. 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 **Fantastické symfonie** v dalších letech průběžně upravoval a dnes jsou známy jeho dvě 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 mimohudebního děje symfonie, v původní verzi (1845) se tak stane před její čtvrtou částí.
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 (český překlad I. B.):

"Upozornění. Cílem skladatele bylo vylíčit různé scény ze života umělce, pokud se hodily k zhudebnění. Obsah instrumentálního dramatu zbavený podpory slov je třeba vyložit předem. Následující program* má být proto chápán podobně jako mluvený text opery, sloužící k uvedení do jednotlivých hudebních částí, jejichž charakter a obsah zdůvodňuje.

První část. Sny, vášně. Autor si představuje, že mladý hudebník, zasažený onou duševní nemocí, již jeden slavný spisovatel nazývá citovou prázdnotou [ve fr. originálu *vague des passions*, doslova *prázdnota vášní*, termín vysvětluje François-René de Chateaubriand ve své knize *Génie du christianisme* z r. 1802], 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 fr. originálu *stojí 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 melancholického snění, přerušovaného několika návaly nevysvětlitelné radosti, do stavu šílené vášně, s jejími záchvaty vzteku, žárlivosti, s jejími návraty něžnosti, s jejími slzami a náboženskými útěchami, je předmětem prvního oddílu skladby.

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, se mu neustále ukazuje milovaný obraz 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. Po nabytí jistoty, že jeho láska není opětována, otráví se umělec opiem. Dávka narkotika, příliš slabá, než aby mu dopřála smrt, ho uvrhne do spánku provázeného nejpodivnějšími vidinami. Zdá se mu, že zabil tu, kterou miloval, že je odsouzen, veden na popraviště, a že přihlíží své vlastní popravě. Průvod se blíží za zvuků pochodu tu pochmurného a divokého, tu zářivě slavnostního, v němž je tupý rachot těžkých kroků bez přechodu střídán výbuchy té nejhluchnější vřavy. Na konci pochodu se objevují první čtyři takty *idée fixe* jako poslední myšlenka na lásku, přerušená 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* pospolu.

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

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



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

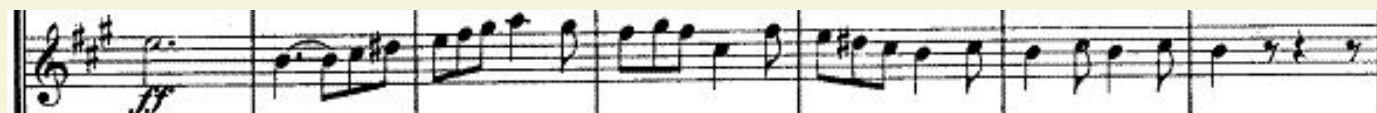
Dílo (výběr):

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)
- **Římský karneval** (*Carnaval romain*, 1844) – orchestrální předehra, 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, apotézou (*III. Apothéose*). Původní obsazení pro dechový orchestr Berlioz později rozšířil o smyčcové nástroje a sbor. Skladba zazněla v Paříži dne 28. 7. 1840 při oficiální pompézní slavnosti, 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. **Velká symfonie smuteční a triumfální** se však (vedle **Requiem**) stala pro svoji důstojnou okázalost, monumentalitu a vlastenectví jedním z nemnohých veřejných hudebních a společenských triumfů svého tvůrce, jinak tak 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 přebáslil 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 nemínil 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 toulkami 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 jsou:

1. *Harold aux Montagnes. Scène de mélancolie, de bonheur et de joie.* (*Harold v horách. Výjev melancholie, štěstí a radosti*).
 2. *Marche de Pélerins, 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. Dobyetí 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 nejvypjatějším 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 nahradil chybějící dirigentova gesta vlastním 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 publikace:

- **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 Grottesques de la Musique*)
- **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 zároveň 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 byl počítán spolu s Mendelssohnem a Lisztem, později také s Wagnerem, 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



S Berliozem se přátelil v Paříži **Franz (Ferenc) Liszt (1811–1886)**, dokonce do té míry, že byl svému francouzskému příteli 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. Berlioz, Liszt a Wagner byli 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. hudebník, ovlivněný silně křesťanstvím 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 byla Franzova hra obdivována. 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 patřili A. Dumas, V. Hugo, H. Heine, G. Sandová, 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 mezery 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 a podnikal i kompoziční pokusy, prozatím ale s nevelkými výsledky.

V té době (1832–33) se Liszt seznámil s o šest let starší hraběnkou **Marií d'Agoult** [dagú] (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. von 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 vystoupeních 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 **Carolyne Sayn-Wittgensteinová** (1819–1887). Liszt s ní hodlal prožít druhou polovinu svého života a protože jeho vztah s Marií d'Agoult ztroskotal do značné míry právě kvůli jeho dlouhodobým koncertním zájezdům, zdálo se mu být nyní vhodné, aby zklidnil 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 jako 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, začalo třetí, **duchovní** a **nacionálně-maďarské** období jeho kariéry. Skladatel nyní dělil svůj čas mezi Řím, Budapešť a Výmar, uváděl svá díla, vyučoval a užíval si zasloužené slávy. V roce **1886**, při návštěvě

Bayreuthského festivalu, Liszt zemřel a byl pochován v Bayreuthu na městském hřbitově.

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



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

Dílo (výběr):

Skladby pro klavír sólo

Etudy:

- **Etuda ve 12 cvičeních** (*Etude en douze exercices*, 1826, částí mělo být původně 48)
- **Etudy nejvyšší obtížnosti podle Paganiniho** (*Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, 1838, zde mj. slavná **Campanella** [Zvonice])
- **Mazzepe** (cca 1840)
- **Tři koncertní etudy** (*3 études de concert*, cca. 1848, třetí je slavná **Un sospiro** [Vzdech])
- **Etudy nejvyšší obtížnosti** (*Études d'exécution transcendante*, 1851, celkem 12 etud, slavné jsou zejména **č. 4 Mazzepe**, **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 něž, Sněhová bouře])
- **Dvě koncertní etudy** (*Zwei Konzertetüden*, cca. 1862, **1. Waldesrauschen** [Šumění lesa] **2. Gnomesreigen** [Rej skřítků])

Další skladby:

- **Sonáta h moll** (1852–53) – Lisztova vrcholná klavírní skladba, monotematická (princip **idée fixe**), jednovětá
- **Léta putování. První rok. Švýcarsko.** (*Années de pèlerinage. Première année. Suisse*. Tiskem 1855)
- **Léta putování. Druhý rok. Itálie.** (*Années de pèlerinage. Deuxième année. Italie*. Tiskem 1858)
- **Benátky a Neapol.** (*Venezia e Napoli*. Dodatek k *Années de pèlerinage*. Tiskem 1861)

- **Léta putování. Třetí rok.** (*Années de pèlerinage. Troisième année.* Tiskem 1863)
- **Harmonie poetické a religiózní** (*Harmonies poétiques et religieuses*, 1845–52, tiskem 1853)
- **Útěchy** (*Consolations*, 1849–50)
- **Vánoční stromeček** (*Weihnachtsbaum – Arbre de Noël*, cyklus 12 skladeb s programními názvy, 1874–76)
- **Uherské rapsódie** (celkem 19, nejpopulárnější je **č. 2** z r. 1847)
- **3 Sny lásky** (1850, jsou to klavírní přepracování tří původních Lisztových písní. Populární je **Sen lásky č. 3**)
- **Mefistovský valčík** – Liszt napsal celkem čtyři. První dva byly původně orchestrální, další dva klavírní. Pravidelně hrávaným je **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. Berliozovy *Fantastická symfonie* a Beethovenových symfonií 1–9), **fantazie, koncertní parafráze** ad.

2 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 **jednověté**, jsou však vnitřně členěné na kontrastní části.

- **Klavírní koncert Es dur** (cca 1830–1856) – 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** (cca 1839–1861) – má zpočátku lyričtější ráz než koncert Es dur, hudba se však postupně mění na hrozivě znějící pochod, vystřídáný opět básnivou pomalou střední částí, přednášenou klavírem a sólovým violoncellem na úvodní téma. Závěr koncertu tvoří mohutné a vítězně znějící pochodové finále s virtuózním klavírním partem. Znovu 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 složil původně 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 k vyjádření mimohudebního **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:

- **Preludia** (*Les Préludes*, 1848, později zrevidováno). Nejhranější symfonická báseň Liszta, je doplněná ideovým programem skladatele podle básně *Les Préludes* ze sbírky *Nouvelles méditations poétiques* **A. de Lamartina**. Nejdříve ovšem vznikla hudba, a to jako úvod k Lisztově sborové kompozici nazvané *Les Quatre Eléments*, komponované na text básníka F. J. Aufrana. S až dodatečně vybranou Lamartinovou básní souvisí Lisztem uveřejněný program jenom vzdáleně, což však nevádí, protože **Preludia** vycházejí více z hudebních než mimohudebních východisek. Mají proto značnou vnitřní soudržnost a logickou výstavbu a díky tomu působí dostatečně uceleně i bez znalosti Lisztova mimohudebního programu.
- **Co slyšíme na horách** (*Ce qu'on entend sur la montagne*, 1848–49, podle básně **V. Huga**)
- **Tasso, nářek a triumf** (*Tasso, Lamento e Trionfo*, 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 k dramatu **J. G. v. Herdera** *Der entfesselte Prometheus* (Odpoutaný Prometheus) ve výmarském Dvorním divadle při příležitosti odhalení básníkovy výmarského monumentu.
- **Mazeppa** (1851, 1854, podle básně **V. Huga**), již dříve Lisztem zpracovaný historický námět v podobě koncertní klavírní etudy
- **Ideály** (*Die Ideale*, 1857, podle básně F. Schillera)
- **Hamlet** (1858, podle dramatu W. Shakespeara)

Symfonické básně s výtvarnými náměty:

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

Symfonické básně s filozofujícími nebo symbolickými náměty:

- **Orfeus** (*Orpheus*, 1853–54), skladba je oslavou hudby. Tato hudební báseň vznikla jako předehra ke **Gluckově** opeře **Orfeus a Eurydika**.
- **Smuteční heroida** (*Héroïde funèbre*, 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.
- **Slavnostní tóny** (*Festklänge*) byly napsány v r. 1853 v Karlových Varech, v očekávání Lisztovy svatby s kněžnou Carolyne von Sayn-Wittgensteinovou. Té jsou také (jako řada dalších Lisztových symfonických básní) věnovány. Tato hudební poéma byla premiérována dalšího roku (1854) ve Výmaru jako předehra k divadelní hře F. Schillera *Huldigung der Künste* (Hold uměním).

Programní symfonie

- **Faustovská symfonie** (1854–1857, 1861), třídílná, nejrozměrnější programní dílo F. Liszta pro symfonický orchestr (délka cca 75 minut). Části: **1. Faust** **2. Markétka** **3. Mefistofeles**. Liszt v r. 1857 k symfonii dodatečně přikomponoval závěrečný díl, kde zaznívá *Chorus mysticus*, což je osm veršů, jimiž končí J. W. von Goethe druhý díl své literární tragédie *Faust*. V Lisztově hudebním dodatku se k orchestru připojuje mužský sbor a sólový tenor.
- **Dantovská symfonie** (1855–1856), podle Dantovy Božské komedie, dvoudílná. Měla mít původně 3 části, tak jako její literární předloha (*Peklo, Očistec, Ráj*), skladatel ale nakonec nahradil třetí část závěrečným *Magnificat*, zpívaným alty a soprány a tvořícím konec druhé části symfonie.

Církevní a světské vokálně-instrumentální skladby

Oratoria

- **Legenda o sv. Alžbětě** (1857–1862)
- **Kristus** (1862–1867)

Mše

- **Ostřihomská mše** (*Missa solemnis zur Einweihung der Basilika in Gran*, 1856)
- **Missa choralis** (1865)

- **Uherská korunovační mše** (1867)
- **Requiem** (1868)

Kantáty, sbory, písně.



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 šest koncertů (v únoru 1840 dva koncerty v **Brně**)
- **1846** – v dubnu tři koncerty (v březnu 1846 tři 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 **Ostřihomskou mši**
- **1858** – 11. března řídil Liszt na Žofíně před davy 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 lodě 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 současníkch: 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 je 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 dráždili nejenom nezvyklými hudebními nápady, ale stejně tak svými málo urovnanými osobními životy, naplněnými různými skandály. Ty jim však zároveň (podobně jako je tomu u dnešních celebrit) zajišťovaly dobrou 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.

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** vytvořil nový typ **opery**, když na ni aplikoval svou geniální schopnost inovativního hudebního myšlení a své literární nadání. Vložil do operního tvaru propracovanou, zvukově i myšlenkově bohatou symfonickou hudbu, doprovázející účinně dramatický děj, a uskutečnil v opeře svou ideu **Gesamtkunstwerku**, souborného či univerzálního uměleckého díla. **Bedřich Smetana** má význam zejména pro novodobou **českou národní hudbu**, jíž přinesl svou orchestrální, operní, komorní a klavírní tvorbou cenný základní žánrový fond. Svými skladbami zároveň zjednal české hudební kultuře mezinárodní uznání. Smetana byl nadšeným **novoromantikem** a velmi se zajímal o skladby Liszta a Wagnera. Byl však zároveň vychován na hudbě svých klasicistních a raně romantických předchůdců a proto později ve své **programní hudbě** skloubil progresivní postupy novoromantiků s tradicí, tak jak v evropské hudbě vykryštovala do r. 1830. **B. Smetana** svým celoživotním dílem úspěšně zapojil českou hudbu do hlavního proudu evropského hudebního vývoje.



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** je v této kapitole logické, protože největším Smetanovým přínosem jsou **opery** a **symfonické básně**, a při jejich tvorbě byl Wagner Smetanovi mocnou oporou jako vzor i srovnání. Wagnerova **symfonická hudba** zasazená do jeho rozměrných hudebně-dramatických koncepcí a princip operního **Gesamtkunstwerku** byly Smetanovi mocnou inspirací a povzbuzením k vlastní tvorbě. 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 bylo, je a bude uspokojovat či umocňovat citový život člověka hlavně samotnými znějícími tóny, přičemž **slovo** (ve formě zpívaného či mluveného textu, ale také operního nebo oratorního děje, zkrátka mimohudební obsah) stojí v hudebním díle významově nikoli na prvním, ale až na druhém místě.

Námět k zamyšlení: přemýšleli jste již někdy o tom, zda se Vám na hudbě líbí hlavně 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, zpěváka nebo zpěvačky důležité, jak hudebníci vypadají a co říkají, co si myslí? Nebo je pro Vás hlavní, jestli se Vám líbí jejich hudba, poslouchaná třeba v rádiu, bez vizuálního zážitku? Vztah hudby a mimohudebních složek v hudební skladbě byl přesně oním problémem, který kdysi řešili také Wagner a Smetana při úvahách o realizaci svých vlastních uměleckých záměrů. Je to však otevřená výzva a nezodpovězený otazník rovněž pro dnešní dobu, ve které bývá hudba používána v rozmanitých situacích značně bezmyšlenkovitě a často až zneužívána, např. při podpoře prodeje zboží a vůbec v reklamě všeho druhu, ale rovněž při prezentaci nejrůznějších obsahů v televizi, rozhlase, na internetu apod.



Obsah:

5.1 [Richard Wagner](#)

[Dílo](#)

5.2 [Bedřich Smetana](#)

[Dílo](#)

[Kontrolní test](#) k 5. kapitole

[Rozšiřující literatura](#) k 5. kapitole

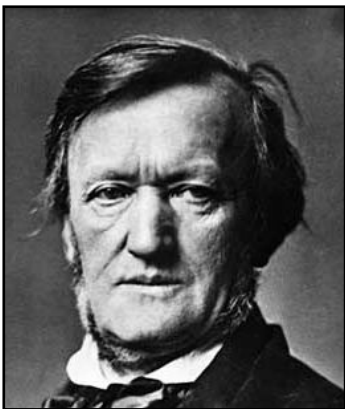
[Seznam poslechoových ukázek](#)

5.1 Richard Wagner

Novoromantismus vyvrcholil ve fenomenálním **operním** díle **Richarda Wagnera**, v němž se spojila **vokální** hudební složka, v tomto hudebním žánru tradičně dominantní, se zvukem **symfonické** hudby. Opera se u Wagnera stala **Gesamtkunstwerkem**, komplexním, souborným uměleckým dílem, zahrnujícím v sobě většinu ostatních druhů umění (hudební, literární, dramatické, taneční a také výtvarné umění). Wagnerovým příkladem byly nadšeni mnozí další velcí hudební skladatelé, mezi nimi také zakladatel české národní hudby **Bedřich Smetana**. Wagnerovo jméno se stalo legendární v Německu, Smetanovo v českých zemích. Oba skladatelé ve svých národních společnostech reprezentovali myšlenku ideového obrození a národního sjednocení. Jejich odkaz podpořil v Německu i českých zemích vznik moderních občanských společností. Popis proměnlivého a vpravdě romantického, tzn. neobvyklého a dobrodružného života těchto velkých osobností evropské kultury, spolu s jejich neobyčejnou hudbou, přináší stále aktuální příklady zápasu člověka o dosažení svých

vysněných cílů a o uskutečnění svých smělych představ.

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 v roce Richardova narození na tyfus, který v Lipsku vypukl po Bitvě národů (říjen 1813), během níž utrpěl na německé půdě historickou porážku Napoleon Bonaparte. V roce 1814 se matka znovu provdala 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 v opeře zpívala i další Richardova sestra Klára, matka s dětmi se do Prahy přestěhovala také, zatímco Richarda zanechala u spřátelené rodiny v Drážďanech, aby tam mohl studovat. Z té doby se datují dvě pražské návštěvy mladého R. Wagnera, první vozem a 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 o to důležitějším strýc A. Wagner, významný jazykovědec, v jehož knihovně Richard našel hodnotnou četbu. V r. 1829 R. Wagner v Lipsku uslyšel Beethovenova **Fidelia**, poté začal podle partitury studovat Beethovenovu **Devátou symfonii** a tyto zážitky ho definitivně nasměrovaly k hudební dráze. K **Deváté symfonii** vypracoval Wagner roku 1830 klavírní výtah. Ještě před dosažením věku 20 let složil **klavírní sonátu B dur** (1831) a po jejím úspěchu, když jeho učitel Weinlig, kantor na tomášské škole, nechal sonátu vytisknout v nakladatelství Breitkopf & Härtel, pokračoval v další hudební tvorbě. Významným Wagnerovým úspěchem se stala po několika klavírních

a orchestrálních skladbách **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 tato raná skladba 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 **Víly (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 **sbornistrem** 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 manželé Wagnerovi uprchnout z Rigy potají. V červenci 1839 se tak ocitli na palubě nevelké obchodní lodi, která je měla dopravit do Anglie, odkud chtěli pokračovat v cestě do Francie. V Londýně měli být asi za sedm dní. Kvůli rozbouřenému moři jim to ale 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 Holandána**. 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** do repertoáru tamního divadla 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 přijata příznivě a vedení divadla proto rozhodlo o uvedení další Wagnerovy opery – **Bludného Holandána**. 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 další Wagnerova opera **Tannhäuser**, a v dubnu 1848 byl dokončen **Lohengrin**, který 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 vyškrtnut 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, kde Liszt v r. 1850 uvede premiéru **Lohengrina**, zamířil slavný, ale nyní policejně hledaný skladatel R. Wagner 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**, udržován svými velkorysími přáteli a příznivci, v první řadě obchodníkem **O. Wesendonckem** a jeho ženou **Mathildou**. Wagner podnikal také cesty do jiných zemí, psal hudbu a literární díla. V těchto letech počínají vznikat jednotlivé díly operní tetralogie **Prsten Nibelungův** a lyrická opera **Tristan a Isolda**, inspirovaná Wagnerovou láskou k Mathildě Wesendonckové. V srpnu 1858, když Minna Wagnerová ztropila skandál kvůli manželově náklonnosti k Mathildě Wesendonckové, Wagner opustil Curych a odjel do **Benátek**, kde pracoval na druhém jednání **Tristana a Isoldy**. Třetí jednání pak 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**, a po návratu následovaly koncerty v různých městech Evropy, také v **Praze** (tam uspořádal v r. 1863 celkem tři koncerty se svou hudbou, první v únoru, 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 nepřejíci lidmi a Wagner byl kvůli němu, a také kvůli svému – čím dál tím větší společenskou nevoli vzbuzujícímu – vztahu s **Cosimou von Bülow** donucen v prosinci téhož roku 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 bydlela Cosima, která si Wagnera po rozvodu s von Bülowem (červenec 1870) vzala v srpnu 1870 v Luzernu za manžela.

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 místo pro svůj festival v **Bayreuthu** [bajrojt] a celá rodina se tam proto z Tribschenu během roku 1872 přestěhovala. Wagner se usilovně snažil získat pro svůj odvážný projekt peníze, ale výsledky nenaplnily jeho očekávání. Situaci zachránil – jako už tolikrát – bavorský král Ludvík II., který navíc daroval peníze na zbudování Wagnerova bayreuthského domova,

vily *Wahnfried* [vánfrýd], v níž rodina od dubna 1874 bydlela.

Díky finančním darům bavorského krále vzniklo v **Bayreuthu** zcela nové divadlo se skvělou akustikou, speciálně navržené pro uvádění Wagnerových oper, dnešní **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 vyrovnání 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. Ve zdánlivě bezvýchodné situaci Wagnera zachránil opět král Ludvík II., který finanční pohledávky uhradil ze státní pokladny.

V následujících letech pracoval Wagner 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 Wagner zemřel při literární práci na zástavu srdce, oslabeného neustávajícím tvůrčím a organizačním vypětím. Jeho ostatky byly převezeny do **Bayreuthu** a pohřbeny na zahradě vily **Wahnfried**.

Wagnerova hudba ovlivnila obrovským způsobem dějiny evropské hudby 19. a 20. století. Její tvůrce 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 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, neživé věci, události a další abstraktní pojmy, vystupující v operách. Jejich kombinací dosahuje rafinovaného zhutnění hudebních významů. Verše Wagnerových libret tvoří spolu s uvolněnou melodikou v ariozních 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 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**, souborného uměleckého díla.

Z hudebně-teoretického hlediska je nejzajímavější Wagnerova inovace **harmonie**, zejména ve čtyřech operách **Prstenu Nibelungova** a v opeře **Tristan a Isolda**. 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 předehry k opeře.



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

Tristanovský akord



Hudba **Tristana a Isoldy** neprodlévá dlouho v jedné tónině, je tonálně proměnlivá. Absence jasného tonálního centra 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 nepřímou, 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** (nejvíce v operách **Dalibor a Libuše**), ale rovněž pro mnoho jiných skladatelů, např. 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 hudebníkům, kteří přišli po Wagnerovi, 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, vnitřní melodické hlasy, které vytváří zároveň harmonii. To je patrně důsledek Wagnerova životního sepětí s Lipskem, městem J. S. Bacha, jehož mistrovské melodické vedení jednotlivých hlasů v jeho nástrojových i vokálních skladbách je pověstné. Vynikající melodická místa u Wagnera reprezentuje např. **sbor poutníků** z **Tannhäusera**, jehož hudbu

obsahuje již předehra k této opeře, nebo druhé, lyrické téma v **předeře** k opeře **Mistři pěvci norimberští** (*Meistersingerkunst-Motiv* = motiv umění Mistrů pěvců). Wagnerův zjev rozdělil německou a evropskou hudbu na „wagneriány“ a „antiwagneriány“. Ideovým mluvčím „antiwagneriánů“ se stal hudební kritik a estetik E. Hanslick, usazený ve Vídni, kde byl přítelem 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 německého 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, dynamičnost, velkolepost, mystiku, a také německý národní charakter, ve svém souhrnu typické znaky romantické hudby. (Přesto dochází čas od času při uvádění Wagnerových oper kvůli nacionálně-socialistickým konotacím ke skandálům; naposledy se tak stalo na jaře 2013 v Düsseldorfu, kde musela být opera **Tannhäuser** kvůli nevoli publika s inscenačním pojetím režiséra stažena z uvádění). 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 Wagner věřil i v osobním životě a již nutně potřeboval jako inspiraci pro své umění. Velmi oblíbené jsou mnohé přede hry Wagnerových oper, uváděné často jako samostatná čísla orchestrálních koncertů. Vyprodaná představení na Wagnerově operním festivalu v bavorském Bayreuthu, navštěvovaná každé léto tisíci hudebních nadšenců, svědčí o síle a hodnotě Wagnerova umění.

Dílo (výběr):

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

- **Vily** (*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 řešení operního zpěvu 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 do pozadí. Je zde 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 souzvuky. Ve třetím dějství je známý svatební sbor. Opera se ještě zcela nerozchází s typem romantické opery, ustáleným do té doby.
-
- **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. Skladatel stanovil, že **Prsten Nibelungův** bude trvat čtyři dny (večery): předvečer, první, druhý a třetí den (večer). Z tohoto pohledu tvoří první opera cyklu **Prsten Nibelungův** 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** [zígfryd] – 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*) – lyrické hudební drama, v němž je hlavním tématem **láska**. 3 dějství. Premiéra: Mnichov, **1865**. Wagner do hudby promítl své city k **Mathildě Wesendonckové**. Skladatel při kompozici **Tristana a Isoldy** věnoval obzvláštní pozornost **melodii** a jejímu **harmonickému doprovodu**. **Melodie** ilustruje v opeře nejčastěji milostné city a vášně. Harmonicky bohatý a neustále modulující **doprovod** navozuje psychologicky atmosféru neklidu, nejistoty a netrpělivého očekávání, tzn. nálady, které bývají spojovány s vášnivou milostnou touhou. Harmonická stránka opery bývá hodnocena jako revoluční předěl na cestě hudby od romantismu do 20. století, a to pro svou odvážnou chromatiku a permanentní modulaci. Díky ní hudba ztrácí své zakotvení v jedné základní tónině, jak tomu jinak bývá až do závěru romantismu. Hudba **Tristana a Isoldy** tak vlastně přestává být v pravém slova smyslu hudbou tonální a stává se (vycházíme-li z etymologie adjektiva „tonální“) hudbou atonální. To je samozřejmě spíše slovní hříčka, protože skutečná atonální hudba 20. století, např. u A. Schönberga, zní naprosto jinak, totiž velmi disonantně, nelibě, kdežto Wagnerova hudba **Tristana a Isoldy** podobně tvrdé disonance neobsahuje; je ale – jak již bylo řečeno – nekonečným sledem chromatických tónových změn a modulací.
- **Mistři pěvci norimberští** (*Die Meistersinger von Nürnberg*) – jediná Wagnerova **komická** opera. 3 dějství. Premiéra: Mnichov, **1868**. Děj se odehrává v Norimberku v 16. století. V opeře je větší podíl **diatoniky** a **polyfonie** než v **Tristanovi a Isoldě**, quasi bachovské imitace v orchestru pomáhají navodit dojem historičnosti a zároveň **objektivizují** děj, odehrávající se v

rušném městě, oproti **subjektivitě** osobních dramát, která naplňují operu **Tristan a Isolda**. Ta má oproti **Mistrům pěvcům norimberským** chromatičtější, modulačně bohatší a také homofonnější strukturu. Zatímco **Tristan a Isolda** je opera osudová a **tragická**, **Mistři pěvci norimberští** jsou naproti tomu operou více oddechovou, **radostnou** a **slavnostní**. Jejich **předehra**, hrávaná často koncertně, se stala oblíbeným číslem orchestrálních koncertů.



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. Oceňoval ji např. Claude Debussy, tvůrce hudebního impresionismu, stylu, jenž svou průzračností ostře kontrastoval s obvykle hutným, harmonicky komplikovaným Wagnerovým hudebním proudem a s patosem, naplňujícím ději hudbu jeho oper. O to větší je cena Debussyho uznání pro Wagnerova Parsifala.

Další skladby:

- kantáta **Večeře apoštolů** (*Das Liebesmahl der Apostel*, 1843), pro mužský sbor a orchestr s duchovním textem. Výstižněji přeložený název, zohledňující večeře prvotních křesťanů, podle kterých je skladba pojmenována, by mohl znít **Apoštolská večeře lásky**.
- **Pět písní pro ženský hlas a klavír** (*Fünf Gedichte für Frauenstimme und Klavier*) – vznikaly 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 jen několik málo měsíců po jejich svatbě). Skladba poprvé zazněla 25. 12. 1870 na schodech vily v Tribschenu na okraji Lucernu (Švýcarsko), kde tehdy spolu novomanželé žili, a Wagner si na její provedení najal 15 hudebníků. Siegfried, společný syn Wagnera a Cosimy, podle kterého se skladba jmenuje, se narodil v roce 1869.
- **Symfonie C dur** (1832), raná, ale kvalitní hudba. Je v ní znatelný vliv L. van Beethovena.
- **Klavírní sonáty** – **B dur** (1831), **A dur** (1832), **As dur** (1853)

Nejdůležitější spisy R.Wagnera (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

v hudbě všeobecně známý jako zakladatel české národní školy, zatímco o jeho příslušnosti k hudebnímu **novoromantismu** ví již jenom specializovaní zájemci. B. Smetana začal významněji promlouvat do vývoje české hudby koncem první poloviny 19. století, která byla v českých zemích obdobím politické stagnace. V té době byla česká společnost částečně poněmčena a také Smetana po dlouhá desetiletí korespondoval pouze německy, protože v němčině musel komunikovat již ve školách, jimiž procházel (první jeho známý česky psaný dopis je až z 23. 12. 1856, sděluje v něm rodičům do Nového Města nad Metují dojmy ze své první cesty do švédského Göteborgu).

Česká hudba nedosahovala v první polovině 19. století úspěchů srovnatelných s těmi, které zaznamenala v 18. století. 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 Bedřichova 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 neboli obecná škola), **Jindřichově Hradci** (tzv. hlavní škola), **Jihlavě** (gymnázium), **Německém** (dnes Havlíčkově) **Brodě** (gymnázium) a **Praze** (gymnázium, jehož ředitelem byl slavný bohemista J. Jungmann).

Když byl Smetana žákem gymnázia v Praze, přijel do města koncertovat klavírista **F. Liszt** (březen 1840) a měl u 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 v 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 jenom hudbě a studium na gymnáziu hodlá ukončit, mluví samo za sebe. V ten okamžik ale zakročil Bedřichův otec a nakonec svého syna přiměl k dokončení středoškolských

studii 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 jejímž názvem stojí Bedřichova krátkodobá láska, sestřenice Aloisie (**Louisa**) 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. Ta tenkrát přebývala v Růžkových Lhoticích, malé obci mezi Pelhřimovem a Vlašimí. Paní Kolářová, matka Smetanovy kamarádky a studentské 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 [prokše], u něhož 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 Smetana 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 vyslovili přátelský 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 odešel Smetana od Prokše i od Thunů (jeho učitelské místo zaujala Kateřina Kolářová), aby se pokusil nastoupit na samostatnou uměleckou dráhu. Po poznání svízeľů takové cesty a v nejvyšší finanční nouzi se zoufalý Smetana odvážil na jaře r. 1848 dopisem požádat o peněžní výpomoc **F. Liszta**, tehdy již světoznámého klavíristu a skladatele, s tím, že si chce v Praze založit hudební ústav. Zároveň poprosil Liszta o přijetí a vytištění svých **Šesti charakteristických kusů** (*Six morceaux caractéristiques*), **op. 1**. Liszt během několika dní Smetanovi vlídně odepsal, a i když mu neposkytl peníze, přislíbil vydání zaslaných 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 přibyly čtyři děti (samé dcery), skladatel pilně komponoval a koncertoval, a 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 dcery Gabriela, Bedřiška a Kateřina, u jejich matky se navíc začala rozvíjet tuberkulóza. Přes Smetanovy 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 vstoupil 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 již 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 doplněnou 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 poskytla příležitost nerušeného hudebního rozvoje, materiální zajištění, a posílila jeho sebevědomí dosažením značné společenské prestiže.

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 odjel 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 **symfonickou báseň Valdštýnův tábor**. Kateřina však začala churavět 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 pražském pohřbu Kateřiny 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 Smetana seznámil s rodinou **Ferdinandiů**, ze které pocházela manželka jeho bratra Karla, a poznal u nich 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. Výnos dával naději na politické uvolnění, které v Čechách 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 klavírní 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 téhož roku se jim narodila dcera Zdeňka. Smetana po návratu do Čech věděl, že chce sloužit umělecky svému národu doma, v Praze, zároveň ale musel znovu řešit palčivou 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 jen velkou únavou a nevelkým výdělkem. V lednu 1862 uspořádal Smetana dva koncerty se svými skladbami v Praze (5. ledna s orchestrem – hrál se tam mj. **Richard III.** a **Valdštyňův tábor**, koncert 18. ledna byl bez orchestru), opět s neradostným finančním výsledkem. 8. března **1862** proto odjel Smetana naposledy ve svém životě do **Göteborgu** a během následujících týdnů tam dával 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 – kulturně, hospodářsky, a postupně i politicky. Tento společenský pohyb byl počátkem závěrečné etapy českého **národního obrození**, která skončila v r. 1918 vytvořením samostatného Československa. V roce **1861** vznikl v Praze pěvecký mužský sbor **Hlahol**, 18. listopadu **1862** zahájilo svůj provoz české **Prozatímní divadlo**, téhož roku byl založen tělovýchovný spolek **Sokol** a 9. března 1863 vznikl spolek **Umělecká beseda**, sdružující sekci hudební, literární a výtvarnou. Vedoucími činiteli **Umělecké besedy** se stali **Smetana** (hudební sekce), **Hálek** (literární sekce) a **Mánes** (výtvarná sekce). Od 30. 10. 1863 byl Smetana sbormistrem **Hlaholu**, od května 1864 přispíval odvážnými a jasnozřivými hudebními kritikami do **Národních listů**. O několik měsíců dříve si však 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, Glinky, 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 až 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 vypsané 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 vedoucí hudební historik a estetik v Čechách. Ambros v posudku Smetanu chválil, ale také kritizoval. Líbil se mu jako umělec, skladatel a pianista, jako vadu na Smetanově uměleckém profilu ale Ambros viděl jeho 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 Smetanovi zahrnil 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 zvládl bez nejmenší pochyby výborně, 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 Ambros považoval za „*způsob zásadně pochybený*“. 7. července 1865 Smetana oznámil, že přestává řídit pražský pěvecký sbor **Hlahol**. V srpnu téhož roku pak zajel za **Lisztem** 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** Smetana vytvořil do nástupu své sluchové nemoci ještě opery **Dalibor**, **Libuše** 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 něm 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, Boildieu, Meyerbeer, Halévy, Gounod), ruské (Glinka), polské (Moniuszko), ale i české (Bendl, Blodek, A. Dvořák, Fibich ad.). Smetanova operní dramaturgie 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 přestěhoval z Prahy 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 zařadil k nejlepším světovým hudebním romantikům. Po r. 1874 se zvětšoval citový odstup mezi ním a 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 **12. května** každoročně v Praze začíná mezinárodní hudební festival **Pražské jaro**.

Bedřich Smetana je pro českou hudbu mimořádně důležitý jako český **národní** hudební skladatel, který založil 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, při obnově pražských

filharmonických koncertů v roce **1869**, se sice ještě nepodařilo spojit orchestry Stavovského a Prozatímního divadla jako před 5 lety (to se povedlo až v r. 1870), 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 vysokou uměleckou kvalitou.

Smetanův význam hájil v první pol. 20. století vášnivě a bohužel 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 již minulostí a dnes ho považujeme za historický paradox. Smetanovo zakladatelské prvenství při rozvoji české romantické hudby a jeho snaha o její povznesení na evropskou úroveň jsou dnes uznávány domácími i zahraničními odborníky, stvrzovány vděčnými posluchači po celém světě, a zůstávají trvalou zásluhou tohoto hudebního umělce, který všechny své životní síly obětoval myšlence české kulturní suverenity a rovnoprávnosti české hudby s hudbou ostatních vyspělých národů a zemí.

Bedřich Smetana je **zakladatelem české národní hudby** v romantickém smyslu slova „národní“. To znamená, že jeho hudba tvoří hudební **identifikaci** a **charakteristiku** českého národa v rámci jeho mírového spoluzití a hospodářského, kulturního a politického 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 Rakouskem a Maďarskem. 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 po zániku Československa také v samostatné České republice.

Z hudebně-teoretického a hudebně-estetického hlediska je Smetanova hudba **novoromantická**, avšak postrádá vyzývavou extravaganci či sebevědomé velikášství, naplňující mnohá hudební díla vedoucích novoromantiků Berlioze, Liszta a Wagnera. Takové tendence eliminovala typicky česká spontánní hudebnost, jíž byl Smetana prostoupen. Živelná muzikalita a láska k hudbě byla v hudební

Evropě známou vlastností Čechů a i ve Smetanově době se projevovala v hudební praxi městských a vesnických českých muzikantů, které Smetana, i když sám byl salonním a koncertním klavíristou, z každodenního života dobře znal. Jinými slovy, Smetanův hudební **novoromantismus** „nelétá v oblacích“, nelibuje si v planém filozofování, ale „chodí po zemi“, čímž se Smetana typově blíží lidovému Antonínu Dvořákovi.

V **Mé vlasti** dospěl Smetana k ideálnímu skloubení **novoromantismu** s principy ustálených hudebních forem a nakročil tak stylově doprostřed mezi **programní novoromantismus** a **klasicko-romantickou syntézu**. Ze souboru šesti orchestrálních symfonických básní **Má vlast** se stala výkladní skříň české hudby pro světové publikum a jedna z jejích nejcennějších součástí pro domácí posluchače. České zabarvení velké části Smetanovy tvorby ji činilo až do konce druhé světové války součástí národnostně citlivého česko-německého soutěžení v mnohonárodním Československu, a její chvála ze strany Čechů mohla být někdy chápána jako přehnaná. Dnes jsou však kvality nejlepších Smetanových skladeb objektivně uznávány nejenom českou, ale i mezinárodní hudební kritikou a publicistikou.

Dílo (výběr):

Opery

Bedřich Smetana je tvůrcem velmi hodnotné operní řady, již 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**, který napsal české 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 vrcholnou 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 předeiva, použitím **leitmotivů**, a větším zohledněním textu vůči hudbě, což trochu zpomaluje dramatický děj i spád hudby. Byla to ale 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, znepokojivým zjevem **Richarda Wagnera**, největšího německého operního tvůrce všech dob. Wagnerovu hudbu musel vzít každý z jeho seriózně komponujících současníků a následovníků tak či onak na vědomí a ve svých kompozicích ji zohlednit, ať již přijetím nebo naopak odmítáním jejích vlastností a principů. Smetana v **Daliborovi** tyto principy přijal jako inspiraci a výzvu a vyrovnal se s nimi čestně a úspěšně. 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**, proslulý spisovatel historických románů, zanechal cennou vzpomínku ze svých vysokoškolských studií. Výše zmíněný pražský muzikolog dr. Ambros, sám skladatel, kterého jistě nebylo možno podezřívát z toho, že by byl bezvýhradným Smetanovým propagátorem, a který byl navíc příslušníkem pražského německého jazykového tábora, zatímco Smetana byl v Praze znám jako nadšený český obrozenec, 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 vlastní 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 dalších českých 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 Smetanovu hudební, ale také dramatické nadání. [2]

- **Braniboři v Čechách** – libreto **Karel Sabina**, historický námět z dob německé okupace Čech po smrti Přemysla Otakara II. Opera byla 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 pocházelo opět od **K. Sabiny**, premiéra se odehrála **30. 5. 1866** v Prozatímním divadle pod Smetanovou taktovkou. **Prodaná nevěsta** měla napřed 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 zamýšlel složit operetu).
- **Dalibor** – německé libreto napsal **J. Wenzig** [vencik], pražský Němec, sympatizující s Čechy, český překlad pořídil **E. Špindler**. Je to hrdinská tragédie na historický námět. Premiéra se za Smetanova řízení uskutečnila v **Novoměstském divadle** (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, byla dokončena již v r. **1872**. Byla původně zamýšlena 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 jeho 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 deus veuves* autora 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 prostonárodní 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 bělounká 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

Předehry

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

Symfonie

- **Triumfální symfonie E dur** (1853–54) – byla Smetanou zkomponována u příležitosti svatby císaře Františka Jozefa I. a bavorské princezny Alžběty (známé dnes spíše pod jménem Sissi), která se konala r. 1854. Skladba měla nešťastný osud; jednak proto, že ji rakouský císař nepřijal, přestože se o to Smetana velmi snažil, jednak proto, že obsahuje citace někdejší **rakouské** státní hymny, jejíž melodii složil původně **J. Haydn** (1797). Tento nápěv později převzala **německá** hymna. Proto byla **Triumfální symfonie E dur** nežádoucí jak pro české národní obrození, tak pro československý stát po r. 1918 a 1945.

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

a) symfonické básně komponované ve **Švédsku** v letech 1856–1861 a inspirované **Lisztem**. Jsou méně 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 [öélenšlégra], hyne v závěru divadelní hry násilnou smrtí. Smetana Öhlenschlägerovu činohru několikrát s největším zaujetím 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 problematické v ní sledovat konkrétní obsah literární předlohy. Skladba se dělí tři části, hudba je znovu velmi zajímavá. **Hakon Jarl** ze všech tří Smetanových symfonických básní, komponovaných v Göteborgu, možná nejvíce odpovídá **Lisztově** pojetí tohoto hudebního útvaru, protože je výrazově nejuvolněnější.

b) symfonické básně 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, která čistě instrumentální programní hudbě vždy hrozí, a které se v některých svých symfonických básních nevyhnul dokonce ani F. Liszt. Smetana podle V. V. Zeleného prohlásil, 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 jeví Smetanův „*Krátký nástin obsahu symfonických básní*“ z května 1879, který bude níže 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 rozružené 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, dále krásná lyrická melodie, symbolizující českou krajinu, a také 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, arcit' 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**, husitské zásadovosti, neústupnosti a rozhodnosti. Struktura skladby odkazuje na příbuznost se sonátovou formou. Stavební dominantou kompozice je husitský chorál **Ktož jsou 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 písni 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 vzory 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 žestě, které motiv **Vyšehradu** připomenou. Tematickým propojením **Vyšehradu** a **Blaníku** Smetana cyklus symfonických básní **Má vlast** dokonale stmeluje a uzavírá.

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 úmrtí dcerky Bedřišky)

- Smyčkový kvartet č. 1 e moll „Z mého života“ (1876, programní, autobiografický)
- Smyčkový kvartet č. 2 d moll (1882–83, psán ve stavu krajního vyčerpání vlivem postupující nemoci)

Skladby pro klavír

- polky (např. 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 emprompty], Lístky do památníku (celkem 3 sbírky), Six morceaux caractéristiques [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 jezdci, Odrodilec, Věno, Modlitba, Rolnická ad.)
- kantáta Česká píseň pro smíšený sbor s klavírem (1868), také s orchestrem (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 zde 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 tohoto mimohudebního 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 Wesendon[c]k: 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 Wesendon[c]k: 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: guttenberg.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 užitečnou 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.
- RAMBA, Jiří. *Slavné české lebký*. Praha: Galén, 2010. Kniha obsahuje medicínskou studii, zabývající se chlapeckým úrazem B. Smetany, který byl pravděpodobně příčinou jeho pozdějšího ohluchnutí.
- 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 pamětmi, 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 a kol. *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.

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 **Johannese Brahmsa** a **Césaire Francka**.



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 schopnosti – předávat své obsahy posluchačům pouze zvukem, bez slovního nebo obrazového komentáře, doprovodu, podkladu, 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-romantická 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. Brahmsovi** 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 ponížil 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 rovněž u čehokoli dalšího, co má být výsledkem lidského jednání a následně předmětem lidského zájmu a hodnocení. Může pak rozhodovat dejme tomu o prodejnosti aut nebo obytných domů, knížek, kalhot, různých modelů mobilních telefonů nebo třeba potravin. Vztah formy a obsahu v projevu uchazeče o pracovní místo, ale i v jeho celkovém vystupování a vzhledu, může být zásadním faktorem v tom, jestli uchazeč bude nebo nebude v konkurzu na toto volné pracovní místo vybrán. 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 příslušný aspekt 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 poslechových 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, tzv. k **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**. Ta je jakýmsi spojením nebo prolnutím **hudebních forem**, užívaných standardně 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 výrazu 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 nezříká **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, Franck a další hudební tvůrci
- 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, 6. symfonie h moll „Patetická“**)

To vše Čajkovskému umožnila **klasicko-romantická syntéza**, 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**), komplikovanější, rozkládající pomalu, ale jistě dosavadní, dosud ještě poměrně přehledný tonální systém, a připravující příchod disonantních hudebních směrů 20. století. Těmi se staly v relativně krátké době po r. 1900 **expresionismus** (A. Schönberg ad.) a **neofolklorismus** L. Janáčka a I. Stravinského (také B. Bartóka a dalších) – 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 mnohem 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 valčíku“ **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 hudebními prvky a částmi takové skladby. Ta, jde-li o tzv. **absolutní**, čili noprogramní 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 neodvádí od ní posluchačovu pozornost, nenarušuje vlastní hudební strukturu, pouze ji doplňuje artikulovaným vokálním projevem, který s sebou samozřejmě nese nějaká významová, pojmová 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.), aby s nimi postupně plnil zvolenou **hudební formu**.

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 **předvěť** a **závěť**, 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). Tuto melodii v symfonii poprvé přináší violoncella a kontrabasy. Je to dvojperioda o 16 taktů (od 17. taktu se melodie druhé periody opakuje, ale takové opakování dvojperiodu formálně nijak významně nemění):

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

1. předvěť (4 takty) + **1. závěť** (4 takty) = **1. perioda** (8 taktů)

2. předvěť (4 takty) + **2. závěť** (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 (jednotvárnost narušuje např. již zmíněné opakování druhé periody od 17. taktu). V **Deváté symfonii** se k **Ódě na radost** později ještě přidávají 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** v jejím závěru fakticky 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 zpívaná **Óda na radost**, neocitá v područí textu, ale spojuje se s ním jako rovná s rovným k ještě většímu celkovému estetickému a mravnímu účinku na posluchače.

Vraťme se pro názornost ještě jednou k hudebnímu tématu **Ódy na radost**. 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, je stále **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 oživil pozornost publika, zůstává 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 nezatlačoval 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 jen poté, 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 i když text k tomu vydatně pomáhá, není tím hlavním elementem kompozice (u zhudebněné mše je text samozřejmě ideovým základem skladby, ale hudba je přítom textu, 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 v 19. století 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 teprve oni ho začali povyšovat nad vlastní hudbu, která teprve **mimohudebním programem** 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, ovládá naše vnímání a zůstává rozhodujícím nositelem všeho dění. 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 symfonii v čistě instrumentálním znění). Slovům nadto nemusí posluchač rozumět, buď proto, že neovládá řeč, ve které jsou zpívána, nebo proto, že slova zanikají ve zvuku orchestru a pěveckého sboru. Zato hudbě, univerzálnímu jazyku nezávislému na slovech a řečech jednotlivých národů, rozumí každý, pokud skladatel hudbu nepodřídil zcela a úplně mimohudebnímu ději, který z pouhého poslechu hudby a bez předchozího poučení nebo vzdělání či bez předchozí výchovy nelze odvodit. A právě to se často stávalo **novoromantikům**, především **Berliozovi** a **Lisztovi** (**Wagner** byl oproti nim ve výhodě, protože většinu své hudby spojil v operách 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 především na skladbách klasicismu a raného romantismu, které ke své stavbě využívaly bohatství tradičních hudebních forem absolutní hudby. Smetana navíc musel v mládí za svých studií 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 vlastního logického hudebního členění a vývoje. Ocitla by se v takovém případě v izolaci od představitosti a vnímání posluchače, jenž by bez předchozí vysvětlující informace o mimohudebním

programu poslouchané skladby nebyl schopen její průběh s porozuměním a požitkem sledovat. (Naprostojiná situace je při poslouhání scénické nebo filmové hudby, protože tam nám sledovaný děj dává poměrně jasnou informaci o tom, co chce hudba vyjádřit).

U hudebního posluchače dochází k porozumění skladbě nejnádněji tehdy, když se skladatel nezřiká osvědčených pravidel a metod utváření a vzájemné kombinace hudebních myšlenek, ověřených stáletou 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, symfonie** 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, rondo, fugy), a proto jsou dodnes zajímavé a životné. V případě Mé vlasti dokonce v popularitě předstihují (přinejmenším 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 kvůli jejich 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, se kterými musíme chtě nechtě souhlasit, a ve svých detailech i v celku 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. Ambros 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. Považoval tuto schopnost za přirozenou, pokud se hudba nesnaží zobrazovat něco, co

již leží mimo hranice jejích vlastních možností, něco, 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 vší 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 19. 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 jeho 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 ji musel od mládí finančně podporovat, 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 **Roberta 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 Brahmsovým 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). Brahmsovi 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 a 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 **absolutní hudby** 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. Dvořákovi**, jemuž dopomohl k rakouskému státnímu stipendiu a ke kontaktům s berlínským nakladatelem Simrockem. To Dvořákovi 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.



Johannes Brahms (1833–1897) – [Symfonie č. 4, e moll, 3. věta](#) [úvodní část, 3:00]

Dílo (výběr):

Orchestrální skladby

Symfonie:

- **1. symfonie c moll, op. 68** (premiéra 1876), nazývaná někdy „bojovná“, již naprosto vyžralá, navazující na Beethovenův styl, ozvláštněný 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

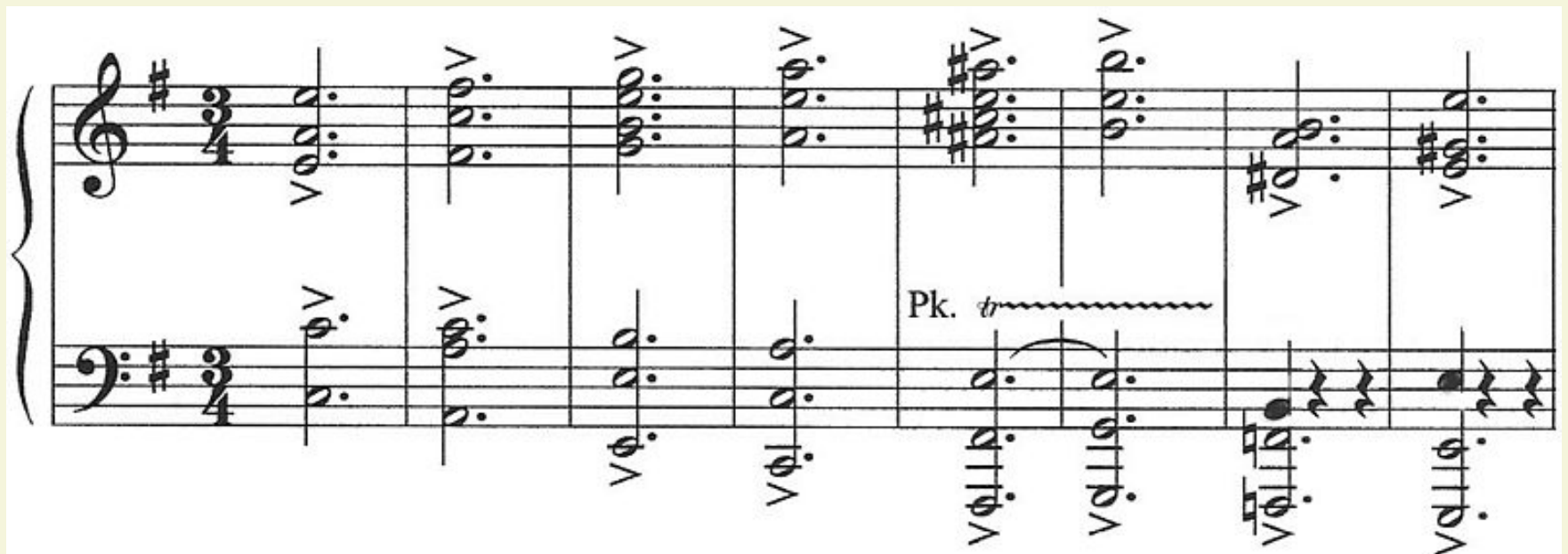
Allegro non troppo, ma con brio

The image displays a musical score for Violin 1, consisting of four staves. The tempo is marked 'Allegro non troppo, ma con brio'. The first staff is labeled 'Violin 1' and shows measures 1 through 4. The second staff is labeled 'Vln. 1' and shows measures 5 through 8. The third staff is labeled 'Vln. 1' and shows measures 9 through 70. The fourth staff is labeled 'Vln. 1' and shows measures 73 through 76. The music features a melodic line with various articulations, including slurs and accents, and a dynamic marking of 'tr' (trill) in measure 75.

- **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 nepřebírá zdaleka všude a pořád; aby svůj postup ozvláštnil, téma ciacony již při jeho prvním uvedení nenechává zaznít v basu, nýbrž na opačném konci zvukového orchestrálního spektra – v sopránu. Různých anomálií je v této Brahmově ciaconě potom ještě více, jsou to vlastně romantické **charakteristické** variace (mění se v nich totiž **charakter** hudby). Na následujícím obrázku je ciaconové téma 4. věty Brahmsovy 4. symfonie schematicky zachyceno v klavírní redukci, jsou jí nejvyšší tóny akordů v pravé ruce. První akord navíc není u Brahmse tónikou, ale nezvykle subdominantou základní tóniny:

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



Téma pro tuto ciaconu 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 ciacony z výše citované kantáty. Její podobnost s tématem Brahmsovy ciacony v jeho čtvrté symfonii je přesvědčivá:

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

CHOR.
Ciaccona.

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
- Dvojkoncert 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 původně 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

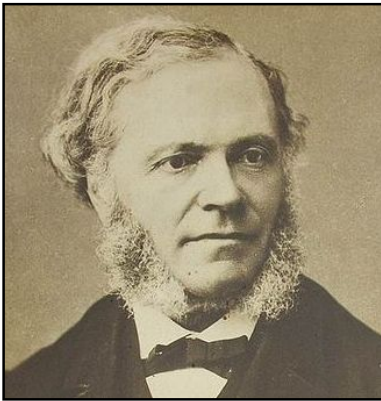
- Německé requiem (*Ein deutsches Requiem*) pro soprán, baryton, smíšený sbor, orchestr a varhany ad libitum,

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 studích 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 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 Cavaillé-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. Následujícího roku (1872) byl Franck povolán na místo profesora varhan na pařížské konzervatoři, kde se jeho žáci 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, ale v 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 trvalejším 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 Beethovenovy Deváté 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](#))
- 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.
- BRAHMS, Johannes. *Briefe*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1983.
- CRASS, Eduard. *Johannes Brahms: Sein Leben in Bildern*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1957.
- ERHARDT, Ludwig. *Brahms*. Bratislava: OPUS, 1986.

- MAY, Florence. *The Life of Johannes Brahms*. London: Edward Arnold, 1905. 2 sv. Dostupné také online z archive.org: [sv. 1](#), [sv. 2](#).
- 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](#)
- Fauquet, Joël-Marie. *César Franck*. [Paris]: Fayard, 1999.
- KLINDA, Ferdinand. Pater Seraphicus César Franck. In: *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava, Hudobné centrum, 2000, s. 76–78.
- **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.

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 Iljičem Čajkovským, Antonínem Dvořákem a Camillem Saint-Saënssem.**



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**. Ti patří rovněž do romantických národních škol (ano, v jistém slova smyslu i Saint-Saëns, protože jeho skladby mají klasickou francouzskou vytríbenost a formální čistotu, které jsou poznávacími znaky francouzské hudby již od 17. století).



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 klasicko-romantické syntetické postupy s národními prvky, které byly pro hudebně vyspělé země (Německo, Francie, Itálie, Anglie) nějakým způsobem nové a zajímavé (**Čajkovskij, Dvořák, Grieg**). Národním skladatelem se stal v Itálii také **Verdi**, kterého můžeme do klasicko-romantické syntézy rovněž počítat (viz 13. kapitola).



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 všehochoť skrývala určité nebezpečí povrchnosti a průměrnosti či eklekticismu (tj. malé originality, nepůvodnosti), kterému se ani jeden z oněch tří prvně jmenovaných autorů zcela nevyhnul (u Saint-Saënsa to platí pro značnou 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 většiny jmenovaných směrů, což potom takové skladby katapultovalo mezi nejoblíbenější světový koncertní repertoár.

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

7.1 Stylová pluralita v období rozkvětu klasicko-romantické syntézy

Ve třetí čtvrtině 19. století se počínala artificiální (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** – novoromantikové **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 sem **P. I. Čajkovskij**, **C. Franck**, **A. Dvořák**, **C. Saint-Saëns**, **E. Grieg** a další. Hudební styl těchto „obojetných“ skladatelů tvoří jakýsi střední, kompromisní vývojový proud evropské hudby ve 2. pol. 19. stol., který našel u posluchačů vřelou odezvu. Tento středový stylový proud je pro **klasicko-romantickou syntézu** nejpříznačnější 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 ruští skladatelé **A. S. Dargomyžskij** a **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 obrát 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. Realistický charakter hudby dále propagoval italský operní **verismus**, náležející už ale **pozdnímu romantismu** (viz 13. kapitola), a jistě i Moravan **Leoš Janáček**, který je ovšem zástupcem **moderní hudby 20. století**, přestože jeho revoluční opera **Její pastorkyňa** měla premiéru ještě před první světovou válkou, v období rozkvětu pozdního romantismu (1904).

4. **národní školy** – 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 ve svých kompozicích zohlednili **lidovou hudbu** nebo **národní kulturu** národnostní skupiny, z níž vyšli nebo ke které se přimkli. 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**. Již výše bylo řečeno, že za národního skladatele můžeme považovat také např. **C. Saint-Saëns**, patří sem ze stejného důvodu i **C. Franck**, ale národním skladatelem je zrovna tak novoromantik R. Wagner, a to hlavně kvůli německým či germánským námětům svých vrcholných oper, jakož i jeho italský rival **G. Verdi**, jehož opery se staly v 19. století symbolem boje Italů za národní svobodu a samostatnost.

7.2 Petr Iljič 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 **ruské národní školy** (Glinka, Dargomyžskij a většina členů tzv. **Mocné hrstky** – Balakirev, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakov) o začlenění národní hudby ruského lidu a jeho kultury a dějin 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 „západnicky“ 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 Rubinsteina, 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 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 kajícně 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 novomanželky 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 vlastních děl. Koncertní cesty ho zavedly 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 mysteriózních 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 oživovanou zpěvnými kontrapunkty 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 není pravým hudebním dramatem, nýbrž sledem lyrických scén.

Nesmírně oblíbené jsou Čajkovského **balety**, jejichž hudba je přehledná, melodická a rytmická, přitom však není triviální. Z velkého množství Čajkovského **klavírní hudby** je populární zvláště cyklus **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 kreace 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**

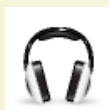
Opery

- **Pan Vojevoda** (1868)
- **Opričnik** (1872)

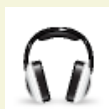
- Evžen Oněgin (1878)
- Panna Orleánská (1879)
- Mazepa (1883)
- Čarodějka (1887)
- Piková dáma (1890)
- Jolanta (1891)

Balety

- Labutí jezero (1876)

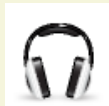


Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893) – [Balet Labutí jezero, č. 1: Scéna – Allegro giusto](#) [celé, 3:02]



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 si plánoval, že svému nejstaršímu synovi Antonínovi jednoho dne předá 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 otci 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 pohraničních Čech. Tam chlapec našel dalšího dobrého hudebního učitele, místního regenschoriho **F. Hanckeho**.

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 potomkovi 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 však odborně zdokonaloval a připravoval na své příští skladatelské úkoly. Stylově se v onom období vyrovnával s novoromantismem F. Liszta a R. Wagnera. Mezi Dvořákovými 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 létech 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 (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), pojednávajícím o utrpení Panny Marie, která stojí pod křížem a vidí na něm umírat svého syna Ježíše. Dvořák orchestrální partituru **Stabat mater** dokončil v listopadu 1877 (již v r. 1876 vytvořil kratší verzi kompozice s klaviérovým 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 **Symfonií 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 téže 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 nejnámější 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 několikadenní 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 přímluv 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 nekoresponduje s touto dynamickou hudbou, plnou melodických nápadů, ale také komplikované harmonie a učených, působivých a překvapivých harmonických modulací, které prozrazují Dvořákovu dlouholetou varhanickou přípravu 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 dozrávání, 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 předehra 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

Orchestrální skladby

Symfonie – celkem jich je 9, jsou to 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. Hlas zvonů v hudbě symfonie 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 vospělá 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, i když jenom chvílkově. 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 Brahmse 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**. Nejčastější Dvořákova symfonie. Dílo 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 přede hry

- **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. Hálka), 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)

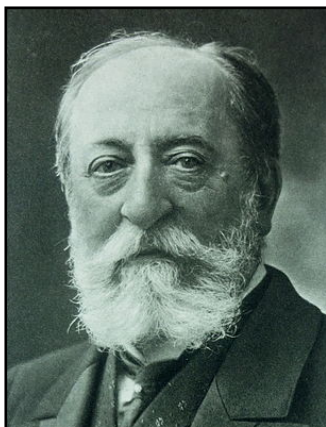
- **Král a uhlíř** (1871 první zhudebnění, za Dvořákova života neprovedeno, hráno až v r. 1929; druhé zhudebnění v první verzi uvedeno 1874 v Prozatímním divadle; přepracovaná verze druhého zhudebnění uvedena 1887 v Národním divadle)
- **Tvrdé palice** (1874)
- **Wanda** (1875)
- **Šelma sedlák** (1877)
- **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 představitele hudební klasicko-romantické syntézy 19. století patří dále francouzský skladatel (**Charles**) **Camille Saint-Saëns (1835–1921)** [šarl kamij sén-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 dílko, které skladatel původně složil jako hudební žert pro sebe a pro své přátele: **suita pro malý orchestr a dva klavíry Karneval zvířat**. Cyklus v krátkých a 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-Saëns (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 v Brně palác, který 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 zažádal 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 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 Smetanovou stavebností v ničem nezadají, dokonce ho v ní mohou předčit). Nejedlý však své postřehy o Dvořákovi rád formuloval zjednodušujícím a 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 inteligenci 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 ukázka 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 o 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 rozbory*. 2., doplněné vydání s 8 přílohami. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby komorní: Charakteristika a rozbory*. S devíti přílohami. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1943.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby orchestrální: Charakteristika a rozbory*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby orchestrální: Druhý díl: Charakteristika a rozbory*. 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

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 skladatele, 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 zvláště výrazné evropské národní školy patří **česká, ruská a severská**. 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 evropského společenského vývoje. Při vzniku hudebních národních škol hrálo roli několik faktorů, z nichž tím základním byl nástup osvícenství v průběhu 18. století a tím rozhodujícím Francouzská revoluce v jeho závěru. V jednotlivých zemích tehdy počal sílit zájem o lidovou kulturu a národní 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 silným 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 uvnitř svých národních komunit sjednocovali na základě odporu k nadvládě Rakušanů, zatímco Rusové, Rakušané, Němci a Španělé posilovali vědomí národní pospolitosti během okupace svých území francouzskými vojsky za napoleonských válek). V národních školách 19. století se umělá (tj. uměle vytvořená) hudba, která měla v klasicismu univerzální, nadnárodní povahu, začala obohacovat lidovými hudebními prvky a náměty spojenými s domácí kulturou, historií, geografii apod., čímž získávala 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 orientovanými skladbami. U Fibicha je tato národní orientace slabší než u Smetany a Dvořáka, ale přesto je v jeho tvorbě přítomná. 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 po několik let sledovat smutné výsledky 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 jejích národních škol. Jenom proto však není potřeba národní školy hudebního romantismu ztracovat. 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, již v 19. století přispívaly ke globalizaci světa, která je dnes jeho hlavní hybnou silou.



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 tito 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, Verdi, Liszt, Wagner, Saint-Saëns, Franck**.

Hudební romantismus se sice obecně inspiroval především **fantazií** a **city** člověka, **přírodou**, středověkou či bájnou **historií** a **náboženstvím**, **literaturou** a **výtvarným uměním**, 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 (období let 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** (1744–1803), 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). **C. 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 v jejím názvu obsahuje Brentanova a Arnimova sbírka pouze texty, nikoli nápěvy; jde tedy o chápání slova „píseň“ v jeho literárním významu, „píseň“ jakožto nehudební útvar slovesné poezie. Mluvená řeč každého národa má však také svoji melodii, své přízvuky, svou intonaci, a proto označení „písně“ při popisu čistě slovesných poetických sbírek má své racionální opodstatnění.

Rovněž bez nápěvů bylo o několik desetiletí později vydáno zásluhou **Karla Jaromíra Erbena** (1811–1870) obdobné dílo pocházející z českých zemí, a to proslulé třísvazkové **[Písně národnj w Čechách](#)** (1842–1845). Jejich druhé vydání se objevilo v letech 1852 (první svazek) a 1856 (druhý svazek). Erbenův písňový soubor však nakonec bez nápěvů nezůstal, protože ty k němu byly jako doplněk postupně vydávány v jednoduché, ale vkusně stylizované klavírní harmonizaci, již pořizoval strahovský varhaník **Jan Pavel Michael Martinovský** (1808–1873). Martinovského klavírní doprovody vyšly

v letech 1842–1870 v rozsahu celkem pěti svazků, z nichž každý obsahoval sto písní. Teprve v 60. letech 19. století K. J. Erben svou sbírku vydal jako [Prostonárodní české 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**. (Skutečně reprezentativního vydání, celkem šestého, založeného na třetím vydání z r. 1864, se Erbenovy **Prostonárodní české písně a říkadla** dočkaly v šesti svazcích vycházejících v pražském hudebním vydavatelství Panton v letech 1984–1990. Nápěvy jsou zde poprvé řazeny průběžně k textům písní.) Velký význam pro české národní obrození a českou romantickou hudbu (Dvořák, Fibich) měla Erbenova básnická sbírka [Kytice z pověstí národních](#) (1853).

Ještě před Erbenem, v r. 1835, vydal lidové písně s českým textem sběratel z Moravy, katolický duchovní **František Sušil** (1804–1868), s názvem [Moravské národní písně](#). V r. 1840 následovala další Sušilova sbírka, [Moravské národní písně: Sbjrka nová](#). Obě sbírky byly doplněny nápěvy v přílohách. Sušil své sběratelské úsilí završil v r. 1859, kdy dokončil svou od r. 1853 po sešitech vydávanou písňovou řadu **Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými**. Po prvním (1859) a druhém (1860) vydání této poslední Sušilovy sbírky lidových písní následovalo její třetí vydání v r. 1872. Antonín Dvořák ji využil při tvorbě svých **Moravských dvojzpěvů**.

Zájem o lidovou píseň v Čechách a na Moravě byl 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 nečekанý 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 ta Erbenova ve své klavírní verzi a třetí sbírka Sušilova, působily jako mocný katalyzátor na české národní obrození a rozvoj 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 nepřízeň 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 tvorbou prokázal, že při skládání umělé (artificiální, vážné, klasické) hudby je životná jeho koncepce **inspirace** lidovou písní, nikoliv jejího doslovného citování.

Slovní spojení **národní škola** má v hudbě příbuzný obsah s pojmem **národní styl**. Národní styly nevstupovaly do evropského hudebního vývoje teprve v 19. století, byly jeho součástí již předtím. 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 dvorní opery, baletu a instrumentální hudby, jenž platil za typicky **francouzský**, byl původem Ital z Florencie. I když si Francie dlouho nechtěla italský hudební styl nechat vnutit, nakonec k tomu ve druhé polovině 18. století stejně došlo, ale nikoli přímo. Stalo se tak prostřednictvím hudby **vídeňského klasicismu** (**Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven** a jejich současníci), která je výsledkem spojení vlivů zvláště **italské** a **německé**, ale také **francouzské** artificiální hudby, ovšem též **lidové hudby** Italů, Němců, Rakušanů, Čechů, 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 a s ním hudbu v tzv. **galantním stylu**) a položil tím základy vrcholného „vídeňského“ klasicismu (Haydn tvořil převážně jinde než ve Vídni, Mozart v ní prožil jen poslední, i když nejdůležitější dekádu svého života, a Beethoven, asimilovaný Vídeňan, pocházel z německého Bonnu a měl dědečka původem z belgického Mechelenu). Na základech, položených v instrumentální hudbě **J. Haydnem** (1732–1809) a v opeře **Ch. W. Gluckem** (1714–1787), vyrostli **W. A. Mozart** (1756–1791) a **Ludwig van Beethoven** (1770–1827), kteří se následně stali východiskem a vzorem pro skladatele **raného romantismu, novoromantismu** a **klasicko-romantické syntézy** (ve 20. století také **neoklasicismu**).

Národní školy hudebního romantismu mívaly v některých zemích více či méně skrytý protestní potenciál. Právě tak se ve světové odborné literatuře často 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. Toto hnutí dostalo

název **risorgimento**, byla to obdoba českého národního obrození. Mnohé z italských revolucionářů období **risorgimenta** rakouská vláda věznila na brněnském Špilberku.

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

Severská (skandinávská) **národní škola** neměla podobné politické pojitko. Její svéráz byl určován spíše odlehlostí severských zemí od velkých evropských center a zádumčivostí severské přírody, méně zalidněné a méně 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 menší byla jejich dosavadní politická nezávislost a hospodářská vyspělost a o co méně se tyto územní celky a oblasti do té doby skladatelsky podílely na hlavních stylových proudech evropské hudby. Tím je možno vysvětlit, proč romantické národní školy nehrály zvlášť důležitou úlohu v hudební tvorbě **Francie, Anglie a Německa**. Ale i v nich bylo možno najít skladatele, pišící hudbu v „národním tónu“. V r. 1908 popsal slavný francouzský literát **Romain Rolland**, co je podle něj typicky francouzské v hudbě jeho krajana **C. Saint-Saëns**:

„Naproti frenetickému příválu 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 požitek 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 plynným, nenásilným slohem, jakýmsi aticismem. Ba i její klasický chlad působí dobře bezděčnou reakcí proti přemrštěnostem, 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 svou vlastní národní skladatelskou školu. Italská melodika, harmonie, italské *bel canto*, italská opera a další italské hudební vokální a nástrojové formy se staly po r. 1600 na příští dvě staletí vzorem celé hudební Evropě. Během období romantismu se Itálie soustředila více na operu, zatímco její význam v instrumentální hudbě poklesl. V opeře se vždy prosazovalo to, co bylo specificky italské, samo od sebe – byla to italská zpěvnost a byl to italský temperament, které napodobovali operní autoři jiných národů. Zpěvností a temperamentem Italové naplňovali svou hudbu odedávna, a tyto hudební složky se v 17. a 18. století rozšířily v italských skladbách, spolu s novými hudebními formami (toccata, fuga, triová sonáta, concerto

grosso, kantáta, oratorium, opera, sólový koncert atd.), s italskými interprety, kapelníky a skladateli po celé Evropě. V každé evropské zemi tak dříve nebo později tamní hudba (alespoň zčásti) přijala určité italské prvky, dokonce i ve Francii, jak již bylo zmíněno výše. Je sice pravda, že opery **G. Verdiho** počaly v důsledku společenského vývoje během **risorgimenta** sehrávat úlohu politicky motivační, sjednocující a vlasteneckou, ale jejich autor jimi nevytvořil italskou národní (skladatelskou) školu. **Giuseppe Verdi** spíše svým velkým porozuměním pro hudební drama, geniálním instinktem pro vynalézání působivých melodií a hudebních gradací a citem pro sólový a sborový operní zpěv upevnil dosavadní italskou nadvládu ve vokální hudbě. Rozmnožil tím skvělým způsobem nejlepší tradice italského *bel canto*, jako dědic italské opery od Cacciniho a Monteverdiho až po Rossiniho, Belliniho a Donizettiho. Ve svém pozdějším operním období **Verdi** italské *bel canto* propojil s bohatě prokomponovanou orchestrální složkou, aby adekvátně odpověděl 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 století následujícím (B. Bartók v **Maďarsku**, L. Janáček s nápěvkou 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**, **Mistři pěvci norimberští** ad.). Dalším příkladem důvodu zařazení skladatele do určitého národního okruhu je používání typického skladebného způsobu, např. harmonicky **hutného**, často **polyfonního**, **kontrapunkticky složitého** stylu u **německých** autorů, což je poznávacím znakem německé hudby, zejména severoněmecké, popř. nizozemské, již od pozdní renesance a v baroku (ze starších skladatelů tak tvořil např. Sweelinck, Praetorius, Schein, Schütz, Buxtehude, J. S. Bach ad., v romantismu to byli např. Schumann, Wagner, Brahms, Reger, Mahler, R. Strauss).

Naopak **francouzští** skladatelé neměli rádi německou hudební těžkopádnost, kterou pociťovali v harmonické přehuštěnosti, nadměrné kontrapunktické důkladnosti a nedostatečné melodičnosti a rytmické lehkosti, a již od barokních časů usilovali ve své hudbě o formální čistotu, jasnost, eleganci, přehlednost, šarm (Couperin, Rameau, v romantismu Saint-Saëns, Franck, Gounod, Bizet, Fauré, v impresionismu Debussy atd.).

V případech 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** dané země či oblasti (písemnictvím, historií, mytologií, pohádkami, folklorem, krajinou resp. přírodou, stavebními památkami 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. Brahmsa, či než 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. Na Dvořákově deváté symfonii je patrný vliv pragmatického anglosaského světa a jeho snahy o racionalitu a věčnost, které se vnímavý a poddajný Dvořák v Americe pružně přizpůsobil. Ale přesto si symfonie „Z Nového světa“ ponechává 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 artifiční 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 jednotného, 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. Jistý **lyrismus** je možná skutečně typickou součástí **české národní povahy** (viz poetický a vroucný charakter české státní hymny **Kde domov můj**), zatímco jí je poněkud vzdáleno složitě filozofování německého ražení, které ale pro inspiraci Brahmsu u Dvořáka překvapivě (ale zajímavě a působivě) zaznívá na mnoha místech jeho sedmé symfonie. Český naturel je nejenom lyrický, ale také praktický a pragmatický. Proto mu snad více než složitá Dvořáková sedmá symfonie vyhovuje „hranatější“, lapidárnější symfonie „Z Nového světa“, nabitá pozitivní energií, která nadto ve své druhé větě přináší opět onen prostý, české povaze blízký 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 nejspíše nejlépe určují tehdy, je-li v hudbě použit nebo nějakým

způsobem obsažen snadno popsatelný prvek národní lidové hudby, národní kultury, historie, část přírody dané země (hora, řeka), dílo lidských rukou (hrad, město) atd. **Národní prvek** skladby nebo její části může mít tedy **hudební i nehudební charakter**. Může jím být např. lidová píseň, náboženská melodie, národní pověst, historická událost, národně inspirované dílo spisovatele, básníka nebo dramatika, popis krajiny apod.).

Významné **národní školy** hudebního romantismu a jejich význační skladatelé (hudební tvůrci 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 obzvlášť důležité).

- **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 však většinou své významné 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), **J. S. Svendsen** (1840–1911)
- **Norsko** – **J. S. Svendsen** (1840–1911), **E. Grieg** (1843–1907), **Ch. A. 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), **J. Offenbach** (1819–1880), **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

ale 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 vytríbenost s množstvím promyšlené motivicko-tematické práce, nástrojová obtížnost a brilance, tendence k hudební filozofii a meditaci):

- **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, hudebně navazoval na německou tradici (Beethoven, částečně J.S. Bach), kterou obohatil o novoromantické hudební prvky, především chromaticky bohatou harmonii
- **J. Brahms** (1833–1897) navazoval na staleté tradice německé hudby (zejména J. S. Bacha, Händela a Beethovena) a rozvíjel je v romantickém stylu
- **E. Humperdinck** (1854–1921) napsal oblíbenou operu **Perníková chaloupka** podle pohádky Jeníček a Mařenka [něm. *Hänsel und Gretel*] ze sbírky německých pohádek bratří Grimmů
- **Johann Strauss otec** (1804–1849) a syn (1825–1899) zpopularizovali v Evropě vídeňský valčík
- **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 **Enšpíglova šibalství**) a přírody (programní **Alpská symfonie**)
- **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 canto*. 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. 1874, krátce předtím a zanedlouho poté zemřely také obě malé děti Růženy a Zdeňka 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 sálích 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 politicky nesamostatného a nerovnoprávného 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 raně klasicistního skladatele **Jiřího Antonína Bendy** (1722–1795), působícího v Německu, se hudba s deklamací střídá.

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, hudby a herectví)

- 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**
- **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**
- **scénická hudba** (kolem 20 titulů)

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. Tvoří Fibichův hudební „milostný deník“.
- cyklus **Maliřské 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 jako na běžícím pásu (Galuppi, Paisiello, Cimarosa ad.). 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 projevíli také vlastní originalitu, vynikli 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 ruské armády nad Napoleonem (1812), kterého Rusové úspěšně pronásledovali a spolu s tuhou ruskou zimou decimovali při jeho ústupu ze země, přestože předtím dobyl Moskvu, 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 evropskou produkcí. Zásadní význam mají obě dvě Glinkovy **opery** – historický epos **Život za cara**, s alternativním názvem **Ivan Susanin** (opera je dostupná v MP3 na webu classic-music.ru) a pohádková opera **Ruslan a Ludmila** podle A. S. Puškina. Sborové scény z **Ivana Susanina** se staly příkladem 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 přede hry**: **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.



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 **oper**: 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 těchto dvou 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 na podkladě němčiny. Dargomyžskij ale Wagnera nekopíroval a postupoval nezávisle na něm, bez vytváření jednotitého 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 pod označením **komorní opera**.

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, Mochučaja kučka). Kritikem a literárním zástupcem Balakirevova kroužku byl **Vladimir 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 neuvěřitelně pohotovým klavíristou a přehrával se svými druhy na klavíru vrcholná díla světové hudební literatury, nejoriginálnější skladatelem skupiny byl **Modest Petrovič Musorgskij (1839–**

1881). Dalšími členy **Mocné hrstky** byli kromě Balakireva a kritika Stasova skladatelé **Alexandr P. Borodin** (1833–1887), **Nikolaj A. Rimskij-Korsakov** (1844–1908) a **César 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 pódíích 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 jeho kolegů z **Mocné hrstky**, které svými radami, kritikami i povzbuzováním uváděl do kompozice. V r. **1862** založil v Petrohradě **Bezplatnou hudební školu**, pořádající koncerty moderní hudby, na kterých byly představovány skladby Schumanna, Berlioze, Liszta i ruských skladatelů.

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 vzpomíná Rimskij-Korsakov ve svých knižních memoárech (*Letopis mého hudebního života*, Praha 1958, s. 69), v Praze musel Balakirev bojovat s intrikami, do nichž byl pravděpodobně blíže neurčeným způsobem zapleten také B. Smetana, od 13. 9. 1866 novopečený 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

zastařit 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 také **romansy**.

8.3.2 Alexandr Porfirjevič Borodin

A. P. Borodin



Alexandr Porfirjevič Borodin (1833–1887) byl původním povoláním lékař a profesor chemie a kvůli nedostatku času mohl komponovat jenom příležitostně. Jeho hudební talent byl ovšem obrovský. Dnes si na jeho hudbě ceníme zejména její melodické nápaditosti a orientálního koloritu.

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 (symfonická báseň) 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) byl po otci, který byl v r. 1812 vojákem Napoleonovy armády a zůstal v Rusku, polovičním Francouzem. Povoláním vojenský inženýr pro opevňování, důstojník a profesor na vojenské akademii, patřil Cui zpočátku do **Mocné hrstky** a zastával její názorové pozice, později se od ní ale odpoutal a ve své korespondenci se dokonce jednou 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 se těšil značné úcty.

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 **smýčcové kvartety**, **houslová sonáta**), **klavírní hudba**, **sbory** a **písně**. Kjuj byl také literárně činný: byl dlouholetým hudebním kritikem, a vedle odborných prací z oblasti vojenství zanechal i publikace hudební, z nichž má největší význam francouzsky psaná kniha *La musique en Russie* (Hudba v Rusku, Paříž 1880).

8.3.4 Modest Petrovič Musorgskij

M. P. Musorgskij

Modest Petrovič Musorgskij (1839–1881) byl nejoriginálnějším členem **Mocné hrstky**, 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 (ten preferoval spíše 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 byla uvedena v r. 1874 v Petrohradě, další úpravy opery pořídili později N. Rimskij-Korsakov a D. Šostakovič. Námět, který si skladatel sám literárně upravil, je odvozen z ruské historie na počátku novověku podle předloh A. Puškina (Komedie o bolesti státu moskevského, caru Borisovi a Griškovi 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 představovaly opery Wagnera a Verdiho.
- **Ženitba** (1868), literární předlohou byla komedie N. V. Gogola. **Ženitba** je nedokončeným operním pokusem o „dramatickou hudbu v próze“ po vzoru opery **Kamenný host** Dargomyžského.
- **Chovanština** (1873–1880), historická opera, hudebně velmi hodnotná, nedokončená. Dopracoval ji a instrumentoval N. Rimskij-Korsakov.
- **Soročinskij jarmark** – komická opera podle předlohy N. V. Gogola, zůstala nedokončená, 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 hudebně 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 o svatojánské noci (z 23. na 24. června) na nejvyšší slovinské hoře Triglavu
- **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.

PROMENADE. H

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto. 1874.



1. [Gnomus. Skřítek.](#) [Pozn.:] *Obrázek zobrazující malého skřítku, nešikovně se pohybuujícího 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 Schmuyle.](#) / [Samuel Goldenberg a Schmuyle.](#) [Pozn.:] *Dva polští židé, jeden bohatý (Goldenberg), druhý chudý.*
[Promenade.](#) [V] *Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto.* [Ravel v orchestrální verzi pátou Promenadu 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 stoljnom 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 ctižádosti 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. 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, které se hrají 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, žijící 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 carevně**, 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 Kaščej** (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 končí šťastnou 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 z 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) a na skladatelovu 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](#) [úvodní část, 3:26]

2. **Vyprávění careviče Kalendera**

3. **Carevič a carevna**

4. **Bagdáský svátek. Moře. Koráb, rozbíjející se o skálu s měděným jezdcem.**

Skladatel později nechtěl, aby byly programní názvy u **Šeherezády** uváděny, z obavy, že by podle nich mohl posluchač ve skladbě příliš usilovně hledat mimohudební program, proto zanedbávat poslech samotné hudby a tím i rozvoj svých fantazií asociací, které by v něm hudba mohla či měla vyvolávat. Rimskij-Korsakov nepoužíval v **Šeherezádě** příznačné motivy (leitmotivy), pevně spojené s určitými postavami či situacemi. Hudební materiál mu sloužil jako východisko k volné kompozici na základě jeho poetických představ a inspirací.

- **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** – **smýčkový sextet**, **smýčkové 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), řídil tedy v té době nejvýznačnější německý orchestr. 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 (dnešním Oslu), 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. Je ho možno řadit do norské, dánské nebo nejlépe severské národní školy.

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 **Troldhaugen** na jižním předměstí Bergenu). Od roku 1874 se díky státní podpoře mohl zabývat komponováním ve svobodném povolání. Podnikal 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 obě **suity** z **Peera Gynta** a **suita Z časů Holbergových**) a **Klavírní koncert a moll**. Grieg je mistrem miniatur, zdumčivé 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 Griegovo 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 **písniích** (kolem 250). Psal také pro **orchestr** (např. 4 **symfonie**, **klavírní koncert**, 3 **houslové koncerty** a další **skladby pro housle a orchestr**), složil **operu** *Der Heilige Berg* (Svatá hora, 1912, premiéra 1914). Sinding je v současnosti mimo Norsko známý prakticky jedinou skladbou, klavírním **Rašením jara** (*Frühlingsrauschen*) z klavírního cyklu *Sechs Stücke für Pianoforte op. 32* (1896).

Finsko

Symbolem finské hudby a po Griegovi nejvýraznějším skladatelem severské národní školy se stal **Jean Sibelius (1865–1957)**. Stylově vycházel z **pozdního romantismu** a snažil se o vlastní, nezávislý hudební styl. Z díla: 7 **symfonií**, **symfonické básně** (mezi nimi **Finlandia**, 1899), **orchestrální suita Karélie**, **houslový koncert** (1905), **komorní** a **klavírní hudba**, **sborové kompozice**, **kantáty**, **písně**.

[1] ROLLAND, Romain. Camille Saint-Saëns. In: *Hudebníci nedávné doby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 96.



[Kontrolní test](#) k 8. kapitole.



Rozšiřující literatura:

- ARNIM, Ludwig Achim von. *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*. Berlin: Holzinger, 2013. Dostupné také online z: zeno.org

- *Československá vlastivěda: Díl III: Lidová kultura*. Praha: Orbis, 1968.
 - ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní české písně a říkadla: S nápěvy vřaděnými do textu*. 6. vyd. Praha: Panton, 1984–1990. 6 sv.
 - HOŠOVSKÝJ, Volodymyr. *U pramenů lidové hudby Slovanů: studie z hudební slavistiky*. Praha: Editio Supraphon, 1976.
 - JANČÁŘ, Josef a kol. *Lidová kultura na Moravě: Vlastivěda moravská: Země a lid: Nová řada. Svazek 10*. Brno: Ústav lidové kultury ve Strážnici a Muzejní a vlastivědná společnost, 2000.
 - KUČEROVÁ, Judita. *Sběratel lidových písní Martin Zeman z Velké nad Veličkou (1854–1919): Profil – Odkaz – Hudebně pedagogické inspirace*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
 - KUNZ, Thomas Anton. *Böhmische Nationalgesänge und Tänze: České národní zpěvy a tance*. Ed. L. Tyllner. Díl I. Faksimile. Díl II. Texty. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, 1995.
 - *Lidová kultura: Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Etnologický ústav AV ČR a Ústav evropské etnologie FF MU v Brně v nakladatelství MLADÁ FRONTA, 2007. 3 sv.
 - MARKL, Jaroslav. *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Supraphon: 1987.
 - RIESER, Ferdinand. *Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volksliedes und der Romantik*. Dortmund: Ruhfus, 1908. Dostupné také online z archive.org: a) [kopie 1](#) b) [kopie 2](#) c) [kopie 3](#)
 - SUŠIL, František. *Moravské národní písně: s nápěvy do textu vřaděnými*. 5. vyd. Praha: Argo, 1998. Starší vydání jsou dostupná též online v systémech Kramerius Moravské zemské knihovny ([1. vyd. 1859](#), [2. vyd. 1860](#)) a Knihy Google ([2. vyd. 1860](#)).
 - TROJAN, Jan. *Moravská lidová píseň: Melodika: Harmonika: o harmonické struktuře lidové písně jako výsledku melodické složky*. Praha: Editio Supraphon, 1980.
 - ÚLEHLA, Vladimír. *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový, 1949. Poutavé vyprávění o sběru lidových písní na Strážnicku s širšími úvahami.
 - VETTERL, Karel a Olga HRABALOVÁ. *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1994.
 - VYCHODIL, Pavel. *František Sušil: Životopisný nástin*. Brno: Tiskem a nákladem pap.[ežské] knihtiskárny bened.[iktinů] rajhradských, 1898. Dostupné také online z: [archive.org](#)
-
- 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 izdatel'stvo, 1955. 2 sv.].
 - MUSORFSKIJ, Modest Petrovič. *Hudba života*. Praha: SNKLHU, 1959.
 - RIMSKIJ-KORSAKOV, Nikolaj Andrejevič. *Letopis mého hudebního života*. Praha: SNKLHU, 1958.
 - STASOV, Vladimír Vasiljevič. *Vybrané stati o umění*. Praha: SNKLHU, 1953.
 - 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.

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 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 rozbujelé romantické chromatiky s hudebními formami klasicismu a baroka (**M. Reger**) a také k pokračování symfonické tvorby (**A. Bruckner**, **G. Mahler**, **F. Schmidt**). Byly to poslední snahy o zachování a rozmnožení dědictví hudebního romantismu.

Devatenácté století se uzavíralo a bylo střídáno stoletím dvacátým, dobou nejnadějnějšího vědecko-technického pokroku a zároveň dvou nejstrašnějších válek, jaké dosud lidstvo zažilo, válek, ve kterých půjde o jeho holou existenci. V různorodé a přesto paradoxně výrazově homogenní hudbě G. Mahlera se zdá být nejistá budoucnost Evropy a světa adekvátně vyjadřována. Někdy u něj slyšíme tóny smutku a bolesti, 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, iluzorní umění křehkých snů, velkých ideálů a volné fantazie, přes symbolický rok 1900 do drsné, disharmonické moderní doby, která



již romantickým snům nepřije. 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 nostalgicky zpět do časů svého romantického mládí. Hudba **pozdního romantismu** nabízí hudbu jak novotářskou, tak staromilskou, zná i střední kompromisní cesty, a její posluchači si tak mohou vybrat podle vlastního gusta.



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 věčnost, jazz). Hudba pozdního romantismu je stejně jako doba jejího vzniku naplněna směsicí nedůvěry a důvěry, melancholie a štěstí, skepse a pozitivní víry.

Námět k zamyšlení: zkuste si uvědomit, jaké máte představy při poslechu např.

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 racionálně popisovat. Pokud k tomu budete mít příležitost, porovnejte si někdy dojem z poslechu hudby pozdních romantiků s pocity vyvolanými hudbou modernistů 20. století. Jaké slyšíte rozdíly? Všeobecný trend moderních hudebních směrů první poloviny 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 lyričtější hudbu, než byl např.



expresionismus Schönberga, Berga a Weberna nebo čtvrttónová hudba Aloise Háby. Po odeznění hudebního romantismu po první světové válce zůstalo stále přítomno jeho dědictví. Spočívalo ve věčné touze člověka po prožití něčeho hezkého a příjemného, byť málo reálného. Gustav Mahler ukazuje ve svých symfoniích to hezké i méně hezké, co se odehrává v lidském životě a lidské psychice. Max Reger, rovněž pozdní romantik, se zase ve svých skladbách často zabývá pouze čistou hudbou s jejími vlastními postupy a zákonitostmi. Hudba, abstraktní umění prchavé podstaty, je pro skladatele i pro jeho

publikum uměním téměř nekonečných možností a silného účinku. **Pozdní romantismus** možnosti účinků hudby na člověka dále rozšířil a obohatil.

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 poslechové ukázky](#)

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 ta tam (mnozí lidé ale programní hudbu novoromantismu nikdy za svou nepřijali, již Schumann a jeho žena Klára k ní měli své výhrady). Životní pocity lidí se ke konci 19. století počaly pomalu, ale jistě měnit, a začala být pocíťována potřeba jejich adekvátního vyjádření v nové hudební tvorbě.

Pro závěrečná desetiletí 19. století byla příznačná mohutná koloniální expanze vyspělých evropských států, jejímž vedlejším efektem bylo poznávání kultur dalekých národů, a dále mohutný rozvoj vědy a techniky. V roce **1889** se u příležitosti stého výročí Francouzské revoluce konala **světová výstava v Paříži**, pro kterou byla postavena Eiffelova 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 odbytíště, což nakonec vyústilo v roce 1914 ve světovou válku.

Evropské společenské myšlení konce 19. století trpělo značnými rozpory. Na jedné straně byla tíživě pociťována prohlubující se sociální propast mezi bohatými a chudými, na druhé straně 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 ideálů.

Ve výtvarném umění je pro období *fin de siècle* (1890–1910) charakteristická tvorba Moravana **Alfonse Muchy** (1860–1939), na přelomu 19. a 20. století působícího v Paříži, a architektonický a výtvarný styl zvaný **secese**, který se odrazil také při navrhování uživatelských 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 vyvozoval z něj nové závěry. Hudebně ho dobře 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 **Indy**, v Itálii **Puccini**, který se proslavil v operní hudbě. Umělecké ovzduší konce 19. století bylo nejrůzněji naplněno jistým pesimismem, melancholií, pocitem osamělosti člověka uprostřed cizího světa, což se v hudbě zvláště výrazně odráží ve skladbách introvertního **Gustava Mahlera**. Čeští skladatelé pozdního romantismu

(především **Foerster**, **Suk** a **Novák**) čelili v období *fin de siècle* nadměrnému průniku stínů a temných nálad do své hudby zpěvnou melodikou a zdravým optimismem, odvozeným od základního naturelu českého a moravského lidu. Ale jistá pocitová rozbolavělost se tehdy, a zvláště v prvních desetiletích 20. století, nevyhnula ani jejich skladbám. Stala se jejich součástí, doplňovanou odhodlanou bojovností a jemným lyrismem, a spoluurčila tím podobu hudby českého pozdního romantismu.

Zvláště výrazně se to projevilo u **J. Suka**, a to po letech 1904–1905, ve kterých mu zemřeli tchán **A. Dvořák** a manželka **Otylie**. 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**, **Skrjabina**, **Pucciniho** a **Rachmaninova**, ale též **Nováka**, **Foerstera** a mnoha dalších. Hudební produkce pozdního romantismu byla nesmírně bohatá a rozmanitá a po vzoru jeho nejúspěšnějších tvůrců skládaly svá větší či menší hudební díla desítky a stovky skladatelů méně známých nebo zcela lokálních, byť třeba 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 secesního výtvarníka **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 směry 20. století se naopak snažily na tuto tradiční linii nenavazovat a vytvářet si nezávislý, často záměrně asentimentální (tzn. **ne** citový, **ne** romantický) hudební jazyk (skladatelé **Debussy**, **Schönberg**, **Webern**, **Berg**, **Stravinskij**, **Prokofjev**, **Milhaud**, **Honegger**, **Martinů**, **Hindemith**, **Bartók**, **Janáček** ad.). K tomu bylo zapotřebí omezení, předefinování či přímo zrušení některých harmonických a dalších zásad a vztahů v hudbě. Pozdní romantismus se tak stal základnou a východiskem pro vznik a rozvoj moderní hudby 20. a 21. století. Se zmíněnými tendencemi koresponduje skutečnost, že čeští **pozdně romantičtí** skladatelé **Foerster**, **Suk** a **Novák** bývají v české muzikologické literatuře uváděni také pod označením **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 své 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 dopad přímočará, bezohledná energie jeho otce, který Gustavovu matku doma někdy bil. Po matce G. Mahler zdědil jemnost a poetičnost. 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 vídeňskou konzervatoř, na které Gustav Mahler studoval klavír a kompozici. Zároveň ale zůstal studentem jihlavského gymnázia, kde 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 byla jeho první závažná skladba, 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 kompozice 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 obnově fyzických a duševních sil, ale především ke komponování vlastních skladeb. Příčinou Mahlerovy brzké smrti (Vídeň) byla 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**, která se stala sochařkou.

Hlavním dílem Gustava Mahlera jsou jeho **symfonie**. Jejich hudba je zvláštní; je prodchnuta myšlenkami vznešenými i záměrně triviálními, které se střídají zdánlivě náhodně, po vzoru výtvarné metody koláže, a dosahují tak ve vzájemné kontrapozici nových významů. Mahler ve své hudbě shrnuje rozporuplnost své doby a zároveň předjímá obrovská nebezpečí a děsivé katastrofy, hrozcí 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 jeho tvorba náleží též hudbě 20. století. Mahlerovy skladby vynikají svou neotřelou instrumentací, jejímž zásadám a taječným rozuměl Mahler tak dobře, jako málokdo jiný.

Dílo (výběr):

Symfonie – celkem 9, desátá zůstala nedokončená. Symfonie č. 2, 3, 4 a 8 obsahují vokální složku. 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 nezávislé.

- **Symfonie č. 1, D dur, „Titan“**, představuje typickou ukázkou Mahlerova myšlenkového světa. 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 **Píseň 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. Hudba začíná pohřebním pochodem, vytvořeným ze známé evropské písničky, zdomácnělé v českém jazyce jako kánon pod názvem **Bratře Kubo**. Píseň je v Evropě známá hlavně pod svým francouzským názvem „*Frère Jacques*“ [frér žak], Mahler používá v symfonii její mollovou variantu. Poté následuje hudba, připomínající nám rozpustilou židovskou svatbu. Mahler zde dále zužitkoval hudební materiál ještě jedné písně svého 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** (1901–1904), je čistě instrumentální, tak jako symfonie šestá a sedmá
- **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). Jde o 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
- **písníový 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 čísla **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 bývá 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** bývají hrány především **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 violoncellistou orchestru Dvorní opery, kde hrál pod dirigentem G. Mahlerem. Byl též členem orchestru Vídeňských filharmonií. Jeho klavírní umění nacházelo své uplatnění v komorní hudbě, platil také za vynikajícího sólového klavíristu. 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, mezi roky 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 rovněž kolem 20 hodnotných **varhanních kompozic**.

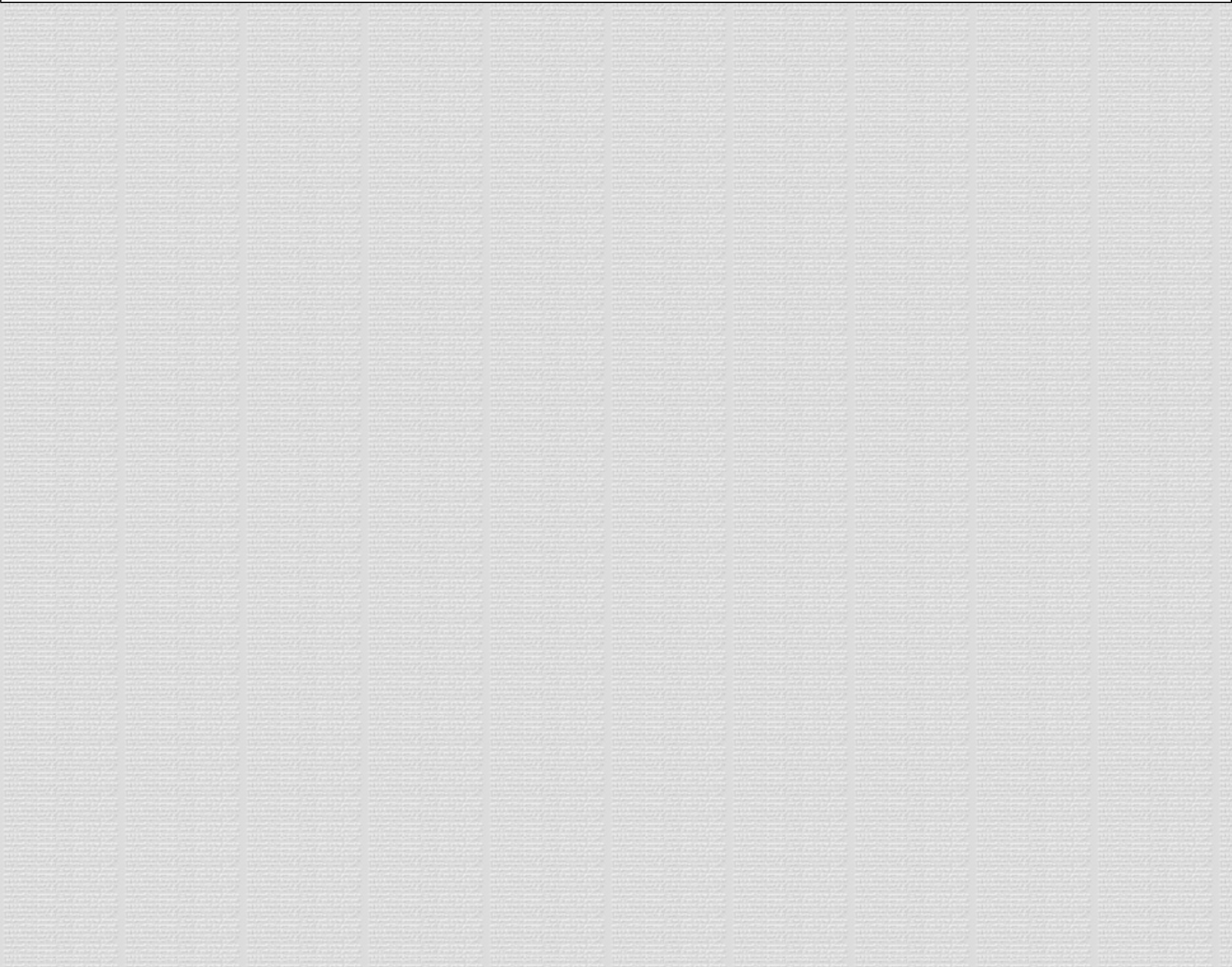


[Kontrolní test](#) k 9. kapitole.



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/variations/scores/ Jen online.



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, usměrňujících 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 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 až do jeho závěru 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 nese skrytě (implicitně) pocíťované významy jako „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 pocitově 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.



Námět k zamyšlení: romantická hudba je nejenom historický, ale také současný pojem. Kromě toho, že ji slýcháme 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 v některých dramatických a patetických scénách založil svou doprovodnou hudbu 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). Dalších 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 (**symfonická báseň 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). Nehledě na to zůstávají G. Mahler i R. Strauss pro hudební historii dvěma 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 nehraje zvláště často.
- **Alpská symfonie** (*Eine Alpensinfonie*, 1911–1915), líčí 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 smutečného 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)

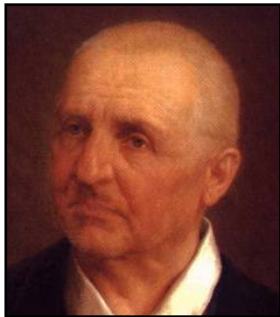
- **Salome** (1903–1905) – libreto pořídil skladatel podle dramatu O. Wilda z něm. překladu H. Lachmannové. Jednoaktová opera vyniká vypjatými erotickými a psychoanalytickými scénami. Původně měla hlavní role Salome sjednocovat úlohy zpěvačky a tanečnice, praktikuje se však rozdělení hlavní role mezi dvě umělkyně vystupující na scéně.
- **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. Je to 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 mají pro bohatého objednavatele z konce 17. století 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 letech 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). Má 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. Zweiga 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 Strauss upravil pro provedení s orchestrem), **sbory**, **baletní hudba**, **sonáta pro violoncello**, **smýčkový 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



V závěrečné fázi romantismu vyniká pro svou kvalitu a nezvyklou novost zajímavá 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, v jádru novoromantik, ale vyzněním své hudby pozdní romantik.

Bruckner byl původně venkovským varhaníkem a učitelem v Horním Rakousku. Byl ceněn 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 některé z vývojových resp. stylových fází hudebního romantismu by nevystihovalo jedinečnost 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 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 odsunul stranou, 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 Vídně proti programní hudbě novoromantiků.

Bruckner se nakonec stal v hodnocení hudební veřejnosti a odborníků 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 jeho **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



Nejdříve jako pozdní romantik, 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 ní 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 hrál 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, když byly světelné efekty promítány na plátno před obecenstvem. V posledních letech života se Skrjabin zabíral 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 a v lisztovské klavírní stylizaci. Rachmaninov zůstal až do svých



posledních let věrný romantické, tonální, emocionálně bohaté hudební řeči, která byla sice některými odborníky označována za nemoderní, nepokrokovou, kterou ale široké obecnstvo právě proto milovalo a s porozuměním přijímá v koncertních sálech dodnes. Rachmaninovova hudba má nadto přitažlivost nástrojové virtuozity, kterou měl za svého života i její tvůrce, jeden z posledních skladatelů, klavírních virtuozů a dirigentů v jedné osobě.

Rachmaninov vystudoval klavír na **petrohradské** a **moskevské** konzervatoři.

Při ukončení studií zkomponoval operu **Aleko** (1893), která byla přijata se všeobecným uznáním. Zato jeho **1. symfonie** při premiéře (1897) propadla a skladatele skličila těžká 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**, během dalších let (1906–1909) zajížděl se svou rodinou na několikaměsíční pobyty do **Drážďan**. V letech 1909–1910 podnikl turné do **Ameriky**, pro kterou zvláště zkomponoval **3. klavírní koncert**, který tam také na koncertech jako sólista sám interpretoval. Při druhém uvedení **3. koncertu**, 16. 1. 1910 v **Carnegie Hall** (New York), s Rachmaninovem u klavíru, dirigoval orchestr **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 virtuózní 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 novoromantiky, 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 sedmi 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 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). Holstvo kompoziční dílo je velmi rozsáhlé a zahrnuje 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.

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 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 nadějné skladatele, z nichž dva prošli kompoziční Dvořákovou třídou na pražské konzervatoři (Novák, Suk). Zatímco **J. B. Foerster** opustil na dlouhý čas, spolu se svou manželkou, teritorium českých zemí, aby své ženě pomáhal v její kariéře operní zpěvačky v Hamburku a ve Vídni, skládali **V. Novák** a **J. Suk** doma svá vynikající raná díla, jejichž popularitu se jim přes jejich pozdější vyztřelé kompoziční mistrovství nepodařilo překonat. Všichni tři jmenovaní skladatelé byli nesmírně důležití pro výchovu a inspiraci dalších generací českých hudebních tvůrců dvacátého 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. Vytvořili osobitý vklad 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 nemívali 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 prožitek a jemnou kresbu, uměla ale také zabouřit. Vzniklo tak umění typicky české a národní, odrážející svou neokázalostí a upřímností, v neposlední řadě i svým vtipem, 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 přelomu 19. a 20. století a období před první světovou válkou, během ní a po ní (zemřel v r. 1928), 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 skladby vytvořené po r. 1900, rezignující na (do té doby závaznou) tradiční tematicko-motivickou práci a tím opouštějící pozdně romantický výraz, jej zařazují mezi moderní skladatele 20. století. Z dnešního časového odstupu patří **Janáček** dokonce mezi ty nejosobitější a nejoriginálnější **hudební modernisty** všech dob, a to v celosvětovém měřítku.

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 kostela sv. Vojtěcha, kde pod ním hrával na varhany mladý A. Dvořák (oba se setkali již dříve jako učitel a žák na pražské varhanické škole). Josef 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.

Josef Bohuslav Foerster navštěvoval 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 pěvecké 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**, ve které 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 stal Foerster profesorem skladby na pražské konzervatoři, zprvu jen na středoškolském stupni, ale od r. 1922 již 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 byl třikrát 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 charakter Foersterovy hudby 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 a vysokou řemeslnou kvalitu – málo známé a hrané. Jedním z důvodů může být nedostek jejich většího temperamentu a výraznějších hudebních nápadů. Největší pozornosti z Foersterova hudebního odkazu se těšily a těší mužské sbory. Byly to zvláště sbory, 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** (bez doprovodu)
- **mužské sbory a capella** (je jich 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 Mišek (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, vlašovičko](#) (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. Kvapila, 1890–1891), za okupace zakázána
- **Eva** (3 jednání, libreto napsal skladatel podle divadelní hry G. Preissové Gazdina roba, 1895–1897)
- **Jessika** (3 jednání, libreto J. Vrchlického podle Shakespearova Kupce benátského, 1902–1904), komická opera
- **Nepřemožení** (4 jednání, libreto skladatele, 1917)
- **Srdce** (2 jednání, libreto skladatele, 1921–1922)
- **Bloud** (opera v 7 obrazech, libreto skladatele podle povídky L. N. Tolstého, 1935–1936)

Dále **hudba komorní** (mj. **nonet**, **smýčcový**, **dechový** a **klavírní kvintet**, 4 **smýčcové kvartety**), **scénická** (přes 10 opusů), pro **housle a klavír**, **klavírní** pro 2 a 4 ruce, **varhanní**, **duchovní** (např. **Stabat mater** z let 1891–1892 pro smíš. sbor, orchestr a varhany, **Glagolská mše** z r. 1923 pro smíš. 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 intenzívně komponoval a folklorní prvky proto mohl začít využívat ve své vlastní tvorbě (nejznámější a nejoblíbenější skladbou z tohoto období je **Slovácká suita** z r. 1903).

V. Novák byl vášnivý cestovatel a vysokohorský turista, svou lásku k horám projevil hudebně 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. Tuto pověst podpořila **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 oslabil, zejména ve prospěch Leoše Janáčka, jehož hudba působila 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, prostá 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, živěného nenávistí k těm, kteří chtěli Československo rozbít, postavil na jeho obranu řadou burcuujících 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 stylistickým základem Novákovy, Sukovy a Foersterovy tvorby (na rozdíl od pozdního Leoše 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 pozdějších význačných 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). 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 **V noci** 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 zdrav, můj rodný kraji!** Ve třetí části zaznívá motiv husitského chorálu, kterým je jednak první část písně **Ktož jsú 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 (pod tlakem Hitlerova režimu byl nucen ve třicátých letech opustit své místo dirigenta Státní opery v Berlíně, později emigroval do Jižní Ameriky),

a její partituru vydalo poprvé lipské hudební nakladatelství Breitkopf & Härtel v průběhu 2. sv. války (1941).

- **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)

Orchestrální přede hry

- **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, mají klav. a orch. verzi)
- 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)

Jevištní 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)
- hudební báseň **Pan** (1910)

Dále např. **klavírní koncert e moll** (1895), 3 **smýčcové kvartety**, **klavírní kvintet a moll**, **klavírní kvartet c moll**, 2 **klavírní tria**, **sonáta pro housle a klavír**, **sonáta 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 Novákových vzpomínek vyšel v Praze v r. 1946 u nakladatele Vilímka, avšak druhý díl (spolu s prvním) vyšel v Praze teprve 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 během 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 znepřátelil 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 od r. 1891 spolužákem V. Nováka v kompoziční třídě A. Dvořáka, 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 osudem se staly 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 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, když 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 Zeyerova literární předloha, ale především láska k Otilce Dvořákové, se kterou se oženil v listopadu 1898.

Šťastné období Sukova života skončilo zcela náhle a nečekaně dvojitým úderem osudu. Nejprve ztratil Suk tchána A. Dvořáka (1904), a o rok později pak svoji mladou ženu Otilku, matku jejich malého synka, která podlehla nenadálé nemoci. 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 k zájmům a potřebám obyčejných posluchačů a složit zcela přístupnou, populární hudbu, což dokazuje oblíbený sokolský 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 romantické evropské hudby 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 Třiska (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) – pětidílná **smuteční symfonie**
- **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 sóla, 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**). Skladba je protkána bohatou harmonií a polyfonií 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“
- **Nálady** (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 mladé manželky Otýlie
- **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.
- DŽBÁNEK, Antonín a kol. *Poutník se vrací: Josef Bohuslav Foerster – život a dílo*. Praha: SET OUT, 2006.
- 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.
 - [Webové stránky](#) Společnosti Vítězslava Nováka. Obsahují mj. chronologickou tabulku života a díla a Novákovu korespondenci.
 - [Webové stránky](#) o Josefu Sukovi. Život, tvůrčí vývoj, celkový profil, seznam děl, diskografie, fotogalerie, odkazy a literatura.
-
- **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.

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 virtuositu 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 hudbě měli Francouzi jako temperamentní románský národ a navíc Pařížané, obyvatelé světového střediska zábavy, blízko, a v opeře bylo z jejich pohledu pro hudbu i 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 v jiných zemích jejím divadelním aspektům, tanci, kvalitě libret, recitativům jako důležitým doplňkům árií, sólový zpěv nehrál ve francouzské opeře tak dominantní roli jako v opeře italské. V té mohl být zpěv naopak podložen slabým libretem s nelogickým dějem, hlavně, že posluchači slyšeli výborné zpěváky a skvělou hudbu. Tímto aspektem se italská opera značně 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 a jí podobné, zvláště po takové kolosální společenské události, jakou byl poválečnou Evropu konstitující Vídeňský kongres (1814–1815). Po něm

se Rakousko, vyčerpané ve vojenském konfliktu s francouzským císařstvím, stalo vítěznou velmocí a udávalo v Evropě tón také svou hudbou. Domácí nástrojová hudba Francouzů byla rehabilitována až ve druhé polovině 19. století skupinou skladatelů kolem C. Saint-Saënsa a C. Francka, na druhé straně byla Paříž první 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 a rakouské vlivy přijímány v hudbě. 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 také 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 zvláště v období národního obrození dobře vědoma silné závislosti české kultury na německém umění a přála si v tomto ohledu alespoň částečnou 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. Připomínali jsme si, že např. Weber uváděl ve Stavovském divadle francouzské opery, a stejně si počínal o několik desetiletí později kapelník B. Smetana v Prozatímním divadle. Prahu navštívil v 19. století také další velký francouzský hudebník romantismu Saint-Saëns, zatímco povědomí o moderní francouzské hudbě u nás začínalo sílit koncem 19. a začátkem 20. století především s postupující popularitou Debussyho. Vliv klasické (vážné, umělé) hudby německých a rakouských skladatelů ale v českých zemích zůstal přesto silný a to se nijak dramaticky nezměnilo po celé 20. století, bez ohledu na všechny politické a kulturní otřesy. Povědomí o francouzské romantické hudbě je proto v českém prostředí mlhavější než představa o romantickém hudebním dění v Německu nebo Rakousku.

Francouzská hudba romantismu však stojí za bližší seznámení, zvláště dnes, v časech hegemonie angličtiny, anglo-americké populární hudby a všeobecné amerikanizace evropského životního stylu.

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.

Pozvolné 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 a Rakousku existovala již od nepaměti vedle dominantních hudebních středisek (Hamburk, Lipsko, Berlín, Mnichov, Drážďany, Praha, Vídeň) ještě mnohá další hudební centra, třeba i poměrně malá, ale důležitá (např. Lübeck, Výmar, Mannheim, Innsbruck, Salzburg a mnoho dalších měst, městeček a rezidencí). 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 ještě na počátku 19. století v podstatě rozdělené na menší i větší země, státy a státečky, na své opravdové národní sjednocení si musely obě hudební velmoci počkat až do druhé poloviny 19. století). Opravdu výrazným hudebním centrem byla v Rakousku (od r. 1867 Rakousku-Uhersku) během hudebního romantismu ovšem v podstatě pouze Vídeň, v českých zemích Praha, v Polsku Varšava, v Maďarsku Budapešť, v obrovském Rusku byla dvě dominantní kulturní ohniska – Sankt Petěrburg (Petrohrad) a Moskva.

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 stal později zakladatelem prvního neromantického hudebního směru západní hudby – **impresionismu**. Ten se však již svým charakterem řadí k moderním hudebním stylům 20. století.

Francouzská hudba musela během 19. století soutěžit v první řadě s výraznými hudebními vlivy přicházejícími z německy hovořících zemí (Německo, Rakousko) a z Itálie, ve druhé polovině století doplňovanými impulzy z českých zemí (Smetana, Dvořák, Fibich), Ruska (Mocná hrstka, Čajkovskij), Skandinávie (Grieg) atd. Francouzi začátkem 19. století dobrovolně a rádi podléhali zejména v opeře italskému vlivu, a to pro jeho zpěvnost a zábavnost. Přesto si francouzská hudba v období romantismu nakonec uchránila svou svébytnost, zvýraznila ji a prohloubila. Francouzští

hudebníci, podporováni světovým významem francouzské literatury a francouzského výtvarného umění, dokázali v 19. století 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 pódíích a jevištích evropských koncertních síní 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)** navazoval přímo na **L. van Beethovena**, zvláště na jeho **3. symfonii „Eroicu“**, programní **symfonii č. 6 „Pastorální“**, monumentální **Devátou symfonii s Ódou na radost**, a již neskryvaně 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 smělou 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 hodnotné symfonické a komorní hudby, z níž je posluchačům nejvíce známá úsměvná, ale půvabná orchestrální suita se dvěma klavíry – **Karneval zvířat**. Jeho dílo sice nepřineslo nové stylové výboje a v tomto ohledu Saint-Saëns za Berliozem zaostává. Saint-Saëns 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 hudebního tvůrce výborné **instrumentální** hudby, jakých Francie (na rozdíl od Německa a Rakouska) v jeho době mnoho neměla. Tím pomohl francouzské romantické hudbě udržet krok se soudobým vývojem a připravil půdu pro její příští úspěchy.

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 Češi Smetana a Dvořák, Rusové Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov a 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 nesprávné. Tento „francouzský Bach 19. století“ napsal mnohé polyfonně mistrné, přitom ale poetické, zpěvné, posluchačsky vděčné, navíc myšlenkově hluboké varhanní kompozice, a podobně vážně 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 navazoval na Beethovena, ale též na ranou německou romantiku, zároveň i na Berlioz a Liszta. Byl ovlivněn kontrapunkticky řešenou varhanní tvorbou baroka, komponoval rád polyfonně, ale moderně, a vytvořil ve své hudební řeči **syntézu německého a francouzského romantického stylu**, s románsky laděnou melodikou a harmonií. Na Francka ve Francii navázali jeho žáci a pokračovatelé. Je možno tvrdit, že **C. Franck** má pro **francouzskou národní hudbu** 19. století podobně **zakladatelskou úlohu** jako M. I. Glinka

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 lehčí hudbu. Zvláště důležitou roli přitom sehrávalo **italské divadlo** (*Théâtre-Italien*), pěstující v Paříži po r. 1800 italské opery seria a buffa. V 19. století tam uváděli mj. opery **G. Rossiniho** (ten se v r. 1824 stal ředitelem *Théâtre-Italien*), **G. Meyerbeera** [majerbéra] a **G. Verdiho**. Příznivci hudebního divadla mohli v Paříži navštěvovat také představení **Komické opery** (*Opéra-Comique*), která však uváděla i dramata, a dále jim byly 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 *Opéra National de Paris* ve dvou světoznámých 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 19. století se 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 později. 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** vystřídala ve francouzské hudbě citově plošší perioda **osvíceneckého klasicismu**, následovaná romantismem, jenž v citovosti na baroko částečně navázal. V umělé (artificiální) hudbě Francouzů 19. století nacházíme skutečně vlastnosti, které nás svým citovým

nábojem na barokní dobu upomínají. Je to **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 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 premiérována až 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, noblesa a jemná oduševnělost Chopinovy hudební mluvy prozrazují vliv vysoké francouzské kultury na jeho 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 vyrůstal a umělecky se rozvíjel v periodě hudebního klasicismu. 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 dramatickostí. 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 lesyö(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 létech 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 boaldiö] 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 míval 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 spouřoval vývoj operního žánru v Evropě a působil jako inspirace a vzor na reformátora romantické opery Richarda Wagnera a na jeho románského operního rivala Giuseppe Verdiho.

Děj opery *Němá z Portici* je naplněn revolučními myšlenkami a popisuje vzbouření lidu proti španělským vládcům v Neapoli v 17. století. Opera měla v Paříži nesmírný úspěch a dosáhla v roce 1880 pěti set repríz. 25. srpna 1830 byla uvedena v Bruselu na počest Viléma I., krále Nizozemí, jehož součástí bylo v jižní, katolické části království také město 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 odtržení katolických provincií Nizozemí od protestantských, což byl počátek

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



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)** [žák 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

Giacomo Meyerbeer (1791–1864) [džakomo majerbér] byl původem německý Žid. Stal se největším mistrem tzv. **velké francouzské opery**. Po svých začátcích v Německu, ve Vídni a po návratu z Itálie, 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 přijímány s nadšením. 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 Meyerbeerovi 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 bez velkolepého dojmu z jeho pařížských operních inscenací. Nikdo jiný nemohl přispět k Meyerbeerově úspěchu více než Meyerbeer sám. Jestliže se jeho tvorbou nechal uchvátit mezi jinými také **Richard Wagner**, jenž byl velmi kritickým pozorovatelem s bystrým úsudkem a hloubavým hudebním myslitelem 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 v 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 stylově nadnárodní velké francouzské opery Meyerbeerova typu přišlo až po roce **1850**. Do té doby byl nejoriginálnějším francouzským hudebním tvůrcem 19. století novoromantik **H. Berlioz**, jehož ale publikum považovalo za výstředního podivína a jehož 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. Berlioz sám žádnou tradici příliš nectil a ve svém hudebním myšlení se ubíral vlastním směrem.

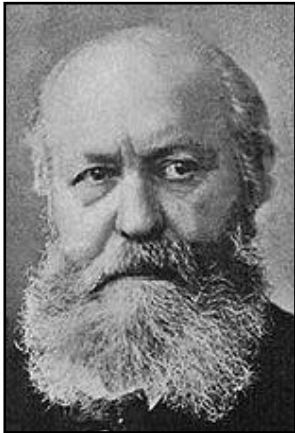
O francouzský národní kolorit se Berlioz valně nezajímal. Pokud se nám zdá, že je Berliozova hudba v porovnání s hudbou např. R. Wagnera francouzská, je tomu tak proto, že Berlioz byl Francouzem, a proto nutně přebíral přirozenou cestou jisté muzikální podněty z prostředí, ve kterém vyrůstal a žil. Není 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**. **Gounod** vystihl ducha francouzské povahy a zakomponoval jej do svých hudebních frází na základě spádu mluvené francouzštiny. Obrodil francouzskou operu a vnesl 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 románského původu. 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 vytříbená 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 pětadesátiletý, když chlapci bylo 5 let, jeho žena o 22 let mladší než manžel). 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 Gounod často naslouchal v Sixtinské kapli Palestrinovi a dalším mistrům vokální hudby 16. století. Po zpáteční cestě přes Rakousko a Německo,

poznávané 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 hlavně jako autor dvou skladeb, neporovnatelných svou délkou, složitostí a uměleckým významem, ale srovnatelných ve vysokém stupni své obliby. Je to **opera Faust**

(1859) 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 Gounodova *Ave Maria* (1852) zní *Méditation sur le 1er prélude de Bach* [Meditace na první preludium Bacha]. Bylo původně určeno pro housle a klavír, teprve v r. 1859 podložil Gounod jeho melodii textem katolické modlitby *Ave Maria* (**Zdrávas Maria**).

Opera **Faust** má 5 dějství, podle 1. dílu Goethova Fausta, dílo bývá v českém prostředí hráno pod názvem **Faust a Markétka**, v německém pod titulem *Margarethe*; role Markétky ve **Faustovi** umožňuje vyniknout sopranistkám, celá opera je nepřetržitým sledem krásných hudebních čísel.

Další dnes známá a hraná **opera** Ch. Gounoda je **Romeo a Julie** (5 dějství, 1867), třetí jeho stále pozoruhodnou **operou** je *Mireille* [mirej] (1864). Ne všechna díla tohoto skladatele, někdy označovaného za eklektika, vynikají nejvyšší 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 jejích bývalých vysokých pozic, které si vydobyla v 17.–18. století. Tehdy byla v Evropě francouzská hudební kultura proslulá a mnozí skladatelé, včetně J. S. Bacha, ji napodobovali jako formálně vytříbenou, esteticky příkladnou a hudebně atraktivní. 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 skladby tvoří výraznou část francouzské romantické hudby.



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 výtvaru, 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. Je to jedna z nejhranějších oper 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 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** postrádá oproti hudbě evropského romantismu 2. poloviny 19. století její často patetickou deklamaci či filozofující meditaci, a i při vší své dramatičnosti nebo místy až tragičnosti s sebou přináší vůni prosluněného Středomoří, jasné melodické obrysy a přehlednou výstavbu. Je podložena skvělým harmonickým doprovodem, má 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.



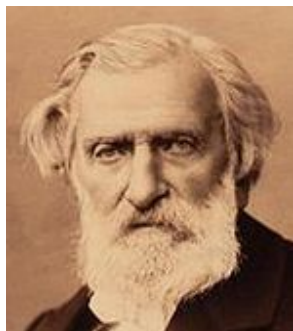
Georges Bizet (1838–1875) – [Předehra z opery Carmen](#)
[úvodní (rychlá) část, 2:12]



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]



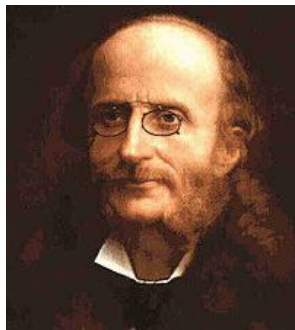
Ch. L. A. Thomas

Charles Louis Ambroise Thomas (1811–1896) [šarl lui ámbruaz tomas] se prosadil především jako skladatel **oper**, z nichž velmi slavná byla **Mignon** [miňon] (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], **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 níž 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 současníkú

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]



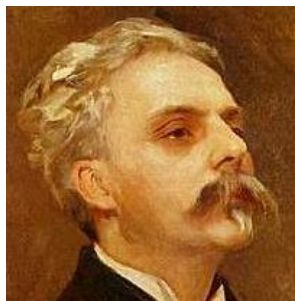
É. V. A. Lalo

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 po 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* [symfoný espaňol]). Zvláštní název má i **houslový koncert č. 3** (*Fantaisie norvégienne* [fántezi norvežien] = Norská fantazie) a **houslový koncert 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).



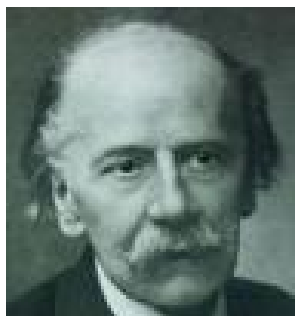
L. Delibes

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 Nymphe 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 XIV.



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 chtěla po prohrané německo-francouzské válce podporovat francouzskou instrumentální hudbu jejím veřejným uváděním. Známostou skladbou je dnes Faurého 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 se v dnešní době těší velké oblibě jedna několikaminutová instrumentální skladba – houslová **Meditace z opery Thais** (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 jiné 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 přehry s programními názvy), **4 symfonie** atd. Napsal také několik **oper**, **hudbu komorní**, **klavírní** a **varhanní, vokální světskou i duchovní, písně**.

Gustave Charpentier (1860–1956) [güstáf šarpantijé] se proslavil **operou *Louisa***, uvedenou v Paříži v roce 1900.

Po C. Franckovi se stala slavnou řada francouzských varhaníků, inspirovaných jeho uměním. Mnozí z nich psali rozsáhlé varhanní kompozice, inspirované 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 již ale skládal moderněji než jeho výše vyjmenovaní pozdně romantičtí předchůdci

Většina z těchto varhaníků 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

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 canta*. Rozvíjeli ho také největší italské romantičtí operní skladatelé G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, G. Verdi a G. Puccini. Vídeň byla známá nejenom jako centrum klasické, ale také odlehčené, populární hudby, určené širokým masám. Velkou přízeň obecnstva si ve Vídni v 19. století získala rodina Straussů. Její členové zušlechtili do koncertní podoby vídeňský valčík a Johann Strauss mladší proslavil spolu s jinými 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 dnešní terminologii 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 jejich nových nebo zdokonolaných a/či nově pojmenovaných forem (toccata, fuga, partita, 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 od složitého barokního kontrapunktu k odlehčenější, homofonnější sazbě 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 podněten 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 vokalisté, 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, Traëtta, Paisiello).

Itálie sice zůstávala ve druhé polovině 18. století pořád ještě 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 stále šířili italští hudebníci na počátku 19. století za hranicemi své země věhlas italské muzikality. 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 vznik a vývoj romantické hudby – **Beethovena**, **Schuberta**, **Meyerbeera** a **Liszta**.

13.2 Gioachino Rossini

G. Rossini



Gioachino Rossini (1792–1868) [džoakino rosini], velký mistr komické **opery buffy** a italského **bel canta** (typické italské pěvecké školy, založené na prvotřídní hlasové technice), stojí stylově na rozhraní mezi 18. a 19. stoletím,

tzn. mezi klasicismem a raným romantismem. Východiskem jeho hudebního stylu byl Ital Domenico Cimarosa (1749–1801) a Rakušané 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 svých počátečních neúspěších v Itálii definitivně prosadil jako operní skladatel, nastalo ve 20. letech 19. století období jeho vrcholných úspěchů. Rossini navštívil v r. 1822 Vídeň, kde se setkal s Bethovenem a s knížetem Metternichem, od něhož obdržel hudební zakázky. Po několikaměsíčním pobytu v Londýně se Rossini v roce 1824 usadil ve Francii a převzal řízení italské opery v pařížském *Théâtre-Italien*.

G. Rossini, jenž 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**. Pak 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.*“ [\[1\]](#)

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 **Hřích stáří** (*Péchés de vieillesse*). Rossini byl nejvlivnějším italským skladatelem raného romantismu, jeho tvorba ovlivnila 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 jejich **orchestrální předehry**.

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) – vůbec 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 de bómarsché] (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 árie (přesněji 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 známou předehru

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 italštině, 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. Předehra opery se často hraje samostatně.



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 buffy** (tj. komické opery). 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, opera 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 **instrumentálních** a **vokálních kompozic** – **orchestrální sinfonie**, **nástrojové koncerty** a **sonáty**, **smyčcové kvartety**, **klavírní skladby** (např. **sonáty**, **variace**, **valčíky**), **2 mše**, **Miserere** aj.

13.4 Vincenzo Bellini

V. Bellini

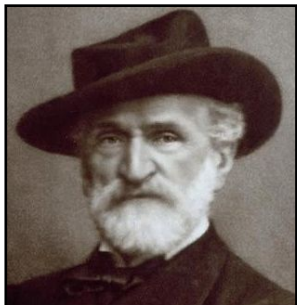


Vincenzo Bellini (1801–1835) byl vynikajícím operním skladatelem a geniálním lyrickým melodikem, ve prospěch melodie se dokonce zříkal bohatější harmonie. Napsal 14 **oper** (počítány jsou i druhé verze některých z nich), ani jedna z nich přitom **není buffa**. Dvě z jeho tří nejlepších **oper** byly 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 pro poslední rozloučení s Bellinim složil jeho velký rival **G. Donizetti**. Kromě oper

napsal Bellini i mnoho jiné hudby (např. 6 **sinfonií**, **koncert pro hoby 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. Podstatná část tohoto období byla v Itálii ve znamení boje za národní jednotu a nezávislost, nazývaného italsky **risorgimento** [risordžimento] (1815–1870). Verdiho hudba se stala symbolem tohoto národního hnutí a jeho opery s sebou mnohdy nesly jinotajné náměty (popřípadě si je tam obecnstvo samo dosazovalo), podporující a podněcující italské vlastenectví (takto působily na obecnstvo např. Verdiho 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. Slovní spojení **Viva VERDI** (Ať žije Verdi) totiž 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 schématu 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, zabraňující nudě, a orchestr nenechával dominovat nad lidskými hlasy. Silná stránka Verdiho jsou jeho operní sbory, které vede s neomylným citem k strhujícímu 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 však byl sám k sobě i ke svým libretistům velmi náročný a neustále se snažil zlepšovat psychologické účinky své hudby a její hudební logiku, jakož i její 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, 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).

Verdiho dětství a mládí bylo přitom plné těžkostí. Narodil se do malých poměrů v severní Itálii, ve vesničce Le Roncole (dnes Le Roncole Verdi) v Pádské nížině, u městečka Busseto poblíž Parmy (ta leží mezi městy Bologna a Milán). 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. Verdi se proto hudebně vzdělával 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, jenž Verdiho podporoval již před jeho milánským studijním pobytem.

V r. 1839 však Verdi dává výpověď a se svou ženou odchází do Milána, protože má naději na uvedení své operní prvotiny *Oberto*. Již v předchozím roce (1838) umřela novomanželům dcerka. Nyní, po příchodu do Milána, měsíc před premiérou *Oberta* 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 zdrčenému Verdimu nepovedla a při premiéře

propadla. Verdi se rozhodl, že kompozice zanechá. Žil dál v Miláně a impresáři *La Scala* Mereli mu jednoho dne nabídl k přečtení operní libreto, které mu odmítl zhudebnit německý skladatel Otto Nicolai (1810–1849). Verdi začal tento operní námět po svém velkém váhání a po naléhání Mereliho nakonec zhudebňovat. Oním dílem, zavrženým O. Nicolaiem, byla opera **Nabucco**. Ta pak měla 9. 3. 1842 v *La Scala* slavnou premiéru a svým úspěchem narysovala další směr Verdiho 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 Scala* sopránovou roli Abigaille. Oba dva operní umělci se pak po dlouhé pauze znovu setkali v r. 1847 v Paříži, kde se citově sblížili a nějaký čas spolu bydleli. Jejich vztah se nakonec 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 po **Nabuccovi** 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 znovu 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 poprvé uvedena Verdiho monumentální *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 Verdi 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 později světoznámým A. Toscaninim, zpívala při obřadu 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
- **Lombardané na první křížové výpravě** (*I Lombardi alla prima crociata*, 4 dějství, 1843) – Verdi operu přepracoval a rozšířil pro Paříž 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 psaná pro **risorgimento**, skladatele k ní vyprovokoval revoluční rok 1848, ve kterém prodléval v Paříži. Opera popisuje historickou porážku německého vojska vojskem 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 ději podle Shakespearovy předlohy jde o touhu po moci. V opeře není milostná scéna, což jí vyčítali doboví kritikové, protože to omezuje využití *bel canto*. 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 již byl Verdi uznávaným autorem a jezdil odpočívat 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.

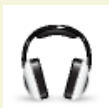


Giuseppe Verdi (1813–1901) – [Přípitková árie z opery La Traviata](#) [celá, 2:55]

- **Trubadúr** (*Il trovatore*, 4 dějství, 1853) – námět se odehrává v r. 1409. Opera vyniká melodičností.
- **La Traviata** (3 jednání, 1853, it. název znamená doslova „Svedená na scestí“, od slovesa *traviare*, volně by se dal titul přeložit také jako „Padlá žena“). Námět je odvozen od divadelní hry *Dáma s kaméliemi*, kterou vytvořil A. Dumas mladší (Tři mušketýry napsal jeho otec A. Dumas starší) podle své stejnojmenné novely o nemocné kurtizáně, umírající na tuberkulózu. Oblíbená **La Traviata**, dílo plné lyriky a soucitu, je zároveň jednou z prvních **realistických** oper, protože přinášela obraz tabuizovaných aspektů tehdejší měšťanské společnosti.
- **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 byla psaná pro carský dvůr v Petrohradu a tam premiérována. 2. verze byla uvedena poprvé v *La Scala* v Miláně. Velmi oblíbená je předehra opery.
- **Don Carlos** – 1. verze byla psána pro Paříž, proto má 5 dějství, byla 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 se uskutečnila 2. 2. 1872 v *La Scala*.



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, ta 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 ovšem pro posluchače snažší než Wagnerovy opery, Verdi byl přece jenom hudební skladatel slunné, zpěvné a temperamentní Itálie, nikoli studeného, ponurého a mystického 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:

- smyčcový 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 nehezky až brutálních podobách. Byla to odpověď umělců na růst sociální bídy ve velkých městech v 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 libivého 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. 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

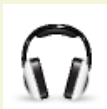


Verismem byl ovlivněn **Giacomo Puccini (1858–1924)**, vedle Verdiho nejhranější italský operní autor současnosti a po Verdím největší zjev italské opery novější doby. Jeho lyrická hudba uchvacuje žhavou melodikou, působivým a rafinovaným harmonickým doprovodem, který příležitostně využívá rovněž tehdejší 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 do sentimentální polohy, ale i tehdy je hezká, a v nejповedenějších místech je úžasně citová a dojemná. Zvláštní je častý Pucciniho styl krátkých orchestrálních úryvků, které doprovázejí a dopovídají děj, aniž by z takové hudební mozaiky vznikal 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):

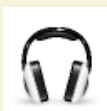
Opery – celkem 12

- **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 v podstatě veristická. Pojmem se z ní stala árie *E lucevan le stelle* (A svítily hvězdy, 3. jednání) malíře Cavaradossiho, milence Toscy, který ve vězení prožívá 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). Gozziho hru poté zpracovali další autoři, v r. 1801 také německý básník a filozof Friedrich Schiller (1759–1805). Turandot je naplněna jemnou a barevnou 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. 1867 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. 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, tvořeným posledními svahy Vídeňského lesa, s výhledem na město, Dunaj, a za hezkého počasí také na první výběžky Karpat poblíž Bratislavy. Hudební sklony nemívali jenom obyčejní Vídeňané, kteří se vyžívali v písních a tancích a v lidovém divadle, hudební nebyla pouze šlechta se svými soukromými kapelami, 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. Vídeň tedy byla odjakživa opravdu výjimečným městem hudby, kterou v ní měli rádi ti nejbohatší i ti nejchudší.

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 soustátí (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 všichni povýšili rakouskou taneční a zábavní orchestrální hudbu 19. století na vysoce kultivovaný umělecký útvar, jenž při použití dnešní muzikologické terminologie splňuje nároky na své zařazení do tzv. artificiální (tzn. umělé, umělecké, esteticky hodnotné, někdy také 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).

J. Strauss otec



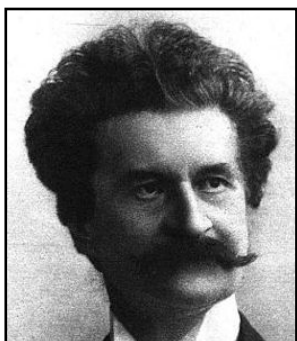
Od počátku 19. století začal v hudebním životě Vídně hrát stále důležitější roli valčík. Tento třídobý vířivý tanec zcela ovládl společenský život Vídně za **Vídeňského kongresu** (1814–1815), kdy se do města sjeli státníci z celé Evropy, aby projednali její uspořádání po napoleonských válkách. Tehdy se ujal francouzský výrok „*Le congrès ne marche pas, il danse*“ („*Kongres nezasedá* [doslova „nejde“, „nekráčí“, tzn. neprobíhá, nepokračuje], *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 Radetzkého (1766–1858). Touto skladbou, vytvořenou v srpnu revolučního roku 1848, doložil J. Strauss otec v neklidných politických časech svou věrnost císaři, zatímco jeho syn Johann byl v oné době naladěn spíše protirežimně, revolučně. Strauss otec, jehož Vídeňané milovali, zemřel o rok později, v září 1849. Na jeho pohřeb přišlo ve Vídni kolem 100 000 lidí.



Johann Strauss otec (1804–1849) – [Radeckého pochod \(Radetzky-Marsch\)](#) [celý, 3:08]

J. Strauss syn



Johann Strauss syn (1825–1899) dirigoval v době úmrtí svého otce již 5 let svoji 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 jinému 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 rodinu 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 přes výše naznačené potíže dokázal po otcově smrti vídeňské publikum zakrátko získat, 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 při prestižních společenských událostech, jakou je např. každoroční ples ve vídeňské Opeře, ale rovněž v koncertním provozu. Nejznámějším příkladem jsou tradiční novoroční koncerty Vídeňských filharmoniků, pravidelně přenášené rakouskou televizí a sledované po celém světě.

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 své premiéře příliš nezaujala, patrně kvůli námětu z doby Vídeňského kongresu a také proto, že její melodie již publikum znalo. Teprve pozdější nastudování (1905, opět *Theater an der Wien*) přineslo operetě úspěch a otevřelo jí brány do světa.

13.9 Rozvoj vídeňské operety

Další skladatelé vídeňské operety:

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 Jozefína** (*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 z nich získala **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 velko filmu *Svatý Václav* (1929, byl natočen k svatováclavskému miléniu), dále má **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 francouzštinou 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.

Dějiny hudby – romantismus

Úvod – vstupní test

Zde si můžete vyzkoušet, jaké máte základní znalosti o hudebním romantismu a jestli poznáte některé populární romantické skladby. Ty jsou součástí [seznamu poslechoých ukázek](#), z nichž bude na konci semestru sestaven poslechová část zápočtového testu pro ukončení předmětů **HV7BP_DH3 Dějiny hudby 3** a **HV7BP_PSD3 Poslechový seminář k dějinám hudby 3**.

U hudebního poslechu i teoretických otázek jsou nabízeny vždy čtyři odpovědi, pouze jedna z nich je správná. Při vyhodnocování testu přejeďte kurzorem nabízené odpovědi, ty správné by měly zasvítit **žlutě**. U správné odpovědi pro hudební ukázkou uvidíte v bublinové nápovědě také krátký popis konkrétní skladby.

Za každou správnou odpověď si dejte 1 bod. Jestliže dosáhnete za celý test pouze 10 nebo méně bodů, měli byste si kromě tohoto online kurzu prostudovat také některou z učebnic nebo příruček dějin hudby, uvedených na [konci první kapitoly](#).

Hudební ukázky – zadání:

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#) [č. 6](#) [č. 7](#) [č. 8](#) [č. 9](#) [č. 10](#)

Hudební ukázky – odpovědi:

ukázka č. 1 a) Schumann b) Berlioz c) Liszt d) Čajkovskij

ukázka č. 2 a) Schumann b) Saint-Saëns c) Liszt d) Grieg

ukázka č. 3	a) Chopin b) Liszt c) Smetana d) Schumann
ukázka č. 4	a) Mahler b) Wagner c) R. Strauss d) Novák
ukázka č. 5	a) Mahler b) Wagner c) Smetana d) Suk
ukázka č. 6	a) Grieg b) Dvořák c) Bizet d) Musorgskij
ukázka č. 7	a) Musorgskij b) Korsakov c) Wagner d) Čajkovskij
ukázka č. 8	a) Dvořák b) Novák c) Suk d) Grieg
ukázka č. 9	a) Mendelssohn b) Schubert c) Schumann d) Dvořák
ukázka č. 10	a) Bizet b) Saint-Saëns c) Berlioz d) Smetana

Teoretické otázky – zadání a odpovědi:

1. Hudební romantismus zahrnoval přibližně období

- a) 1760–1880 b) 1780–1900 c) 1800–1920 d) 1820–1940

2. Hudební romantismus začal

- a) v Německu a Rakousku b) ve Francii a Španělsku c) ve Francii a v Anglii d) ve Francii a v Itálii

3. Během období hudebního romantismu vznikla hudební forma

- a) orchestrální symfonie b) symfonické básně c) sonátová d) vokální fugy

4. Který skladatel patří do hudebního romantismu?

- a) Černohorský b) Mysliveček c) Fibich d) Martinů

5. Slavnostní předehru „1812“ napsal skladatel

- a) Schubert b) Mendelssohn-Bartholdy c) Liszt d) Čajkovskij

6. Českou státní hymnu složil skladatel

- a) Škroup b) Křížkovský c) Smetana d) Dvořák

7. Operu Jakobín napsal skladatel

- a) Smetana b) Dvořák c) Foerster d) Janáček

8. Operu Mistři pěvci norimberští složil německý skladatel

- a) Weber b) Schumann c) Brahms d) Wagner

9. Polská krev je název operety českého skladatele

- a) Nedbala b) Suka c) Nováka d) Foerstera

10. Radúz a Mahulena je dílem českého skladatele

- a) Foerstera b) Nováka c) Suka d) Nedbala

Příklad zápočtového testu pro uzavření předmětů **HV7BP_DH3 Dějiny hudby 3** a **HV7BP_PSD3 Poslechový seminář k dějinám hudby 3**

Hudební ukázky – zadání (při ostrém zápočtovém testu nebudou jednotlivé hudební ukázky delší než 3 minuty:

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#) [č. 6](#) [č. 7](#) [č. 8](#) [č. 9](#) [č. 10](#) [č. 11](#) [č. 12](#) [č. 13](#) [č. 14](#)
[č. 15](#)

Teoretické otázky – zadání:

1. Národní divadlo v Praze bylo uvedeno do provozu Smetanovou operou

a) Braniboři v Čechách b) Prodaná nevěsta c) Dalibor d) Libuše

2. Symfonickou báseň Vodník složil

a) Smetana b) Dvořák c) Fibich d) Suk

3. Symfonii Asrael složil

a) Dvořák b) Suk c) Foerster d) Novák

4. Operu Faust a Markétka napsal

a) Berlioz b) Bizet c) Gounod d) Saint-Saëns

5. Novoromantickým skladatelem programní hudby byl

a) Richard Strauss b) Rimskij-Korsakov c) Liszt d) Schumann

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 1 – kontrolní test

Správnou odpověď označí žlutá barva po přejetí textu kurzorem.

1. Mezi typické hudební formy raného romantismu patří

a) symfonická báseň b) melodram c) concerto grosso d) píseň

2. Hudební novoromantismus nastoupil po

a) raném romantismu b) klasicko-romantické syntéze c) pozdním romantismu a patří mezi tzv. neostyly 20. století d) klasicismu

3. Národní školy trvaly

a) prvních 30 let 19. st. b) do 60. let 19. st. c) pouze do konce 19. století d) po celý hudební romantismus

4. Hudební romantismus preferoval u historických námětů období

a) antického starověku b) středověku a raného novověku c) baroka d) rokoka

5. Hudební romantismus měl obdobu

a) pouze v literatuře b) v literatuře a malířství c) v literatuře a ve výtvarných uměních d) pouze ve výtvarných uměních

6. Programní hudbu v 19. století propagovali nejdříve a nejvíce

a) raní romantikové b) novoromantikové c) skladatelé klasicko-romantické syntézy d) pozdní romantikové

7. Ceciliánská reforma chtěla během hudebního romantismu koncertantní hudbu v kostelích

a) rozšířit o hudbu orchestrální b) obohatit o soudobou hudbu komorní c) katolické církve omezit na hudbu čistě vokální a varhanní d) protestantů i katolíků posílit provozováním mešních kompozic vídeňského klasicismu

8. Opakem hudby programní je hudba

a) duchovní b) komorní c) lidová d) absolutní

9. V romantické hudbě byly oblíbené náměty ze zemí

a) Severní Ameriky b) Orientu c) Afriky d) Jižní Ameriky

10. Pro umělecky hodnotnou romantickou hudbu je typický její důraz na

a) přesné dodržování hudebních forem b) logicky jasné a přehledné sdělování hudebního obsahu
c) působivé vyjádření nálad, pocitů a dojmů d) okrasnou funkci hudby světské i duchovní

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

Gewitter. Sturm.

Allegro. $\text{♩} = 80.$

Flauto piccolo.
Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.

Allegro. $\text{♩} = 80.$

Corni in F.
Trombe in Es.
Timpani in C. F.
Tromboni Alto.
Tenore.

Allegro. $\text{♩} = 80.$

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
e Basso.

Fl.
Ob.
Fag.

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

This image displays two systems of a musical score for Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral". The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The bottom system includes staves for Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Cello), and Double Bass (Bass). The score is written in F major and 3/4 time. The woodwind parts feature sustained notes with dynamic markings such as *cresc.* and *ff*. The string parts consist of rhythmic patterns, with the double bass playing a prominent role in the lower register. The page number "2" is centered at the bottom.

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

This image displays two systems of a musical score for the Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral". The top system shows the woodwind and string parts for measures 1 through 4. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trumpet) play sustained notes, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom system shows measures 5 through 8, where the woodwinds and strings play more complex, moving lines. The score is written in F major and 3/4 time. The woodwind parts are in treble clef, and the string parts are in bass clef. The string parts feature a consistent eighth-note pattern throughout both systems.

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

Fl. *sf* *p* *sf*

Ob. *sf* *p* *sf*

Cl. *sf* *p* *sf*

Fag. *sf* *p* *sf*

Cor. *sf* *p* *sf*

Tr. *sf* *p* *sf*

Tp. *sf* *p* *sf*

Bassi. *sf* *pp* *f*

pp *pp* *f*

Detailed description: This system contains the first five measures of the score. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet) play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*sf*) dynamic and moving to piano (*p*) in the second measure. The strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) play a similar eighth-note pattern, starting with *sf* and moving to *pp* in the second measure. The bassoon part has a *sf* dynamic in the first measure. The double bass part has a *pp* dynamic in the second measure. The score is in F major and 3/4 time.

Fl. *sf*

Ob. *sf*

Cl. *sf*

Fag. *sf*

Cor. *sf*

Tr. *sf*

Tp. *sf* *p cresc.*

pp *pp* *f* *p cresc.*

pp *pp* *f* *p cresc.*

pp *pp* *f* *p cresc.*

Detailed description: This system contains measures 6-9. The woodwinds continue their pattern, with a *sf* dynamic in measure 6. The strings continue their pattern, with *pp* dynamics in measures 6-7 and *f* in measure 8. The bassoon part has a *sf* dynamic in measure 6. The double bass part has a *pp* dynamic in measure 6. The score is in F major and 3/4 time.

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *p*

Fag. *pp* *pp*

Cor. *pp*

pp

pp

Fl. *p cresc.*

Ob. *pp* *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fag. *pp* *cresc.*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

This system of the musical score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), and Trumpet (Tr.). The woodwinds feature melodic lines with *cresc.* markings. The strings, including Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses (Bassi), play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score concludes with dynamic markings of *ff* and *sf*.

This system continues the orchestration with Piccolo Flute (Fl. pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The woodwinds play sustained notes with *sf* dynamics. The strings continue their rhythmic pattern, with *ff* dynamics indicated for the Trombone and Basses. The system ends with *sf* markings across the string section.

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

The image displays a page of a musical score for the sixth symphony by Johannes Brahms. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (piccolo), Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horn, along with strings (Violins, Basses) and a double bass line. The second system includes parts for Flute (piccolo), Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba, along with strings and a double bass line. The music is in F major and 4/4 time. The score is annotated with various dynamic markings such as *p cresc.*, *pp*, *cresc.*, *f*, *p*, *ff*, *f p*, and *sempre più f*. The woodwinds and strings play sustained notes, while the strings and double bass have more active parts with eighth and sixteenth notes. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Tp.

Tb.

Vel.

Basso.

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

This image displays a page of a musical score for Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute piccolo (Fl. picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), and Basses (Bassi.). The second system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and a group of strings. The music is written in F major and 3/4 time. The key signature has one flat (Bb). The score features various dynamic markings, including *sf* (sforzando), *p* (piano), and *sempre dim.* (sempre diminuendo). The woodwinds and strings play sustained notes and rhythmic patterns. The basses play a prominent, rhythmic accompaniment. The overall texture is rich and pastoral in character.

Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"

Ob.
Cl.
Basso
Vcl. pp

p *più dim.* *pp*

This system contains the staves for Oboe, Clarinet, and Bassoon. The Oboe and Clarinet parts are written in treble clef, while the Bassoon part is in bass clef. The music features a melodic line with a dynamic range from *p* to *pp*, marked with *più dim.* and *pp*. The Bassoon part has a *pp* marking.

Fag.
Tp.
Vcl.
Basso.

f *dim.* *pp*

This system contains the staves for Flute, Trumpet, and Violin. The Flute part is in treble clef, while the Trumpet and Violin parts are in bass clef. The Flute part has a *pp* marking. The Trumpet part has a *f* marking. The Violin part has a *f* marking. The Bassoon part has a *pp* marking.

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.

dolce. *dolce.*

This system contains the staves for Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The Flute part is in treble clef, while the Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are in bass clef. The Flute part has a *dolce.* marking. The Oboe part has a *dolce.* marking. The Clarinet part has a *pp* marking. The Bassoon part has a *pp* marking.

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 2 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Franz Schubert: *Píseň Ranní pozdrav (Morgengruss)* z písňového cyklu *Spanilá mlynářka (Die schöne Müllerin)*
- b) Franz Schubert: *Symfonie č. 8, h moll („Nedokončená“)*, 2. věta – Andante con moto
- c) Franz Schubert: *Píseň Král duchů (Erlkönig)*
- d) Carl Maria von Weber: *Předehra z opery Čarostřelec*
- e) Franz Schubert: *Symfonie č. 8, h moll („Nedokončená“)*, 1. věta – Allegro moderato

Teoretické otázky

1. Současníkem obou raných romantiků Webera a Schuberta byl skladatel

a) Ch. W. Gluck b) J. A. Benda c) W. A. Mozart d) L. v. Beethoven

2. Franz Schubert vynikl jako skladatel

a) oper b) písní c) oratorií d) melodramů

3. Carl Maria von Weber působil v Praze v létech

a) 1802–1805 b) 1799–1803 c) 1813–1816 d) 1820–1823

4. Weberova opera *Čarostřelec* měla premiéru roku

a) 1815 v Praze b) 1818 ve Vídni c) 1821 v Berlíně d) 1824 v Drážďanech

5. Počet písní Franze Schuberta se pohybuje kolem čísla

a) 600 b) 400 c) 200 d) 100

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 3 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Felix Mendelssohn-Bartholdy: **Sen noci svatojanské – Předehra**
- b) Felix Mendelssohn-Bartholdy: **Symfonie č. 4 A dur, „Italská“, 1. věta – Allegro vivace**
- c) Robert Schumann: **Fantazijní kusy pro klavír, op. 12, č. 2, Aufschwung (Vzmach)**
- d) Fryderyk Chopin: **Polonéza A dur, op. 40, č. 1**
- e) Fryderyk Chopin: **Etuda op. 10, č. 12 („Revoluční“)**

Teoretické otázky

1. klavírní cyklus **Písně beze slov** napsal

a) F. M.-Bartholdy b) R. Schumann c) F. Chopin d) C. M. Weber

2. Význam R. Schumanna spočívá zejména ve skladbách pro

a) klavír a pro orchestr b) orchestr a v písních c) klavír a v písních d) klavír a varhany

3. Chopinův festival se každoročně koná v

a) Děčíně b) Českém Krumlově c) Hradci nad Moravicí d) Mariánských Lázních

4. Českou státní hymnu napsal

a) Václav Jan Tomášek b) František Škroup c) Jan Nepomuk Škroup d) Pavel Křížkovský

5. Pavel Křížkovský byl pro hudební romantismus 1. poloviny 19. století významný jako skladatel

a) českých oper b) německých oper c) českých sborů d) německých sborů

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 4 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázku k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Hector Berlioz: *Fantastická symfonie*, 1. věta
- b) Hector Berlioz: *Fantastická symfonie*, 2. věta
- c) Hector Berlioz: *Fantastická symfonie*, 3. věta
- d) Hector Berlioz: *Fantastická symfonie*, 4. věta
- e) Hector Berlioz: *Fantastická symfonie*, 5. věta

Teoretické otázky

1. V Berliozově *Fantastické symfonii* zaznívá příznačná myšlenka (*idée fixe*)

a) alespoň částečně ve všech 5 větách b) alespoň částečně ve 4 větách c) alespoň částečně ve 3 větách d) v první větě, v ostatních větách pak již nezaznívá, a to ani částečně

2. *Romeo a Julie* je

a) Lisztova symfonie b) Lisztova kantáta c) Berliozova symfonie d) Berliozova kantáta

3. Lisztovy klavírní koncerty jsou

a) jednověté b) dvouvěté c) třívěté d) čtyřvěté

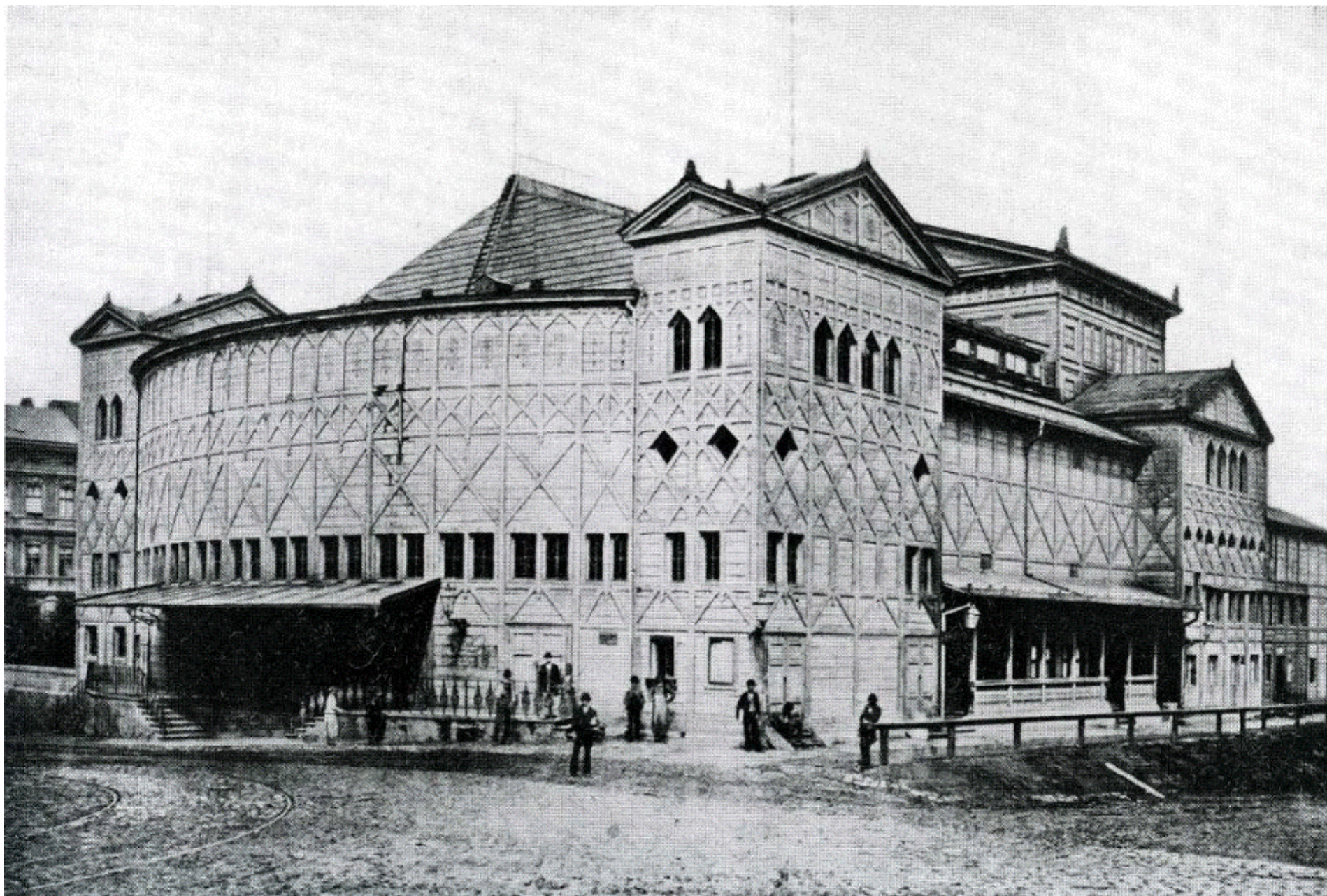
4. Berlioz napsal pojednání o

a) melodii b) harmonii c) kontrapunktu d) instrumentaci

5. V Německu Liszt působil jako dvorní kapelník

a) v Drážďanech b) ve Výmaru c) v Mnichově d) v Berlíně

[Správné odpovědi](#)



Nové české divadlo v Praze stálo kousek od horního konce Václavského náměstí, na nároží Žitné a Škrétovy ulice. Snímek byl pořízen od Tylova náměstí, ve směru pohledu na dnešní Národní muzeum, která vyrostlo v těsném sousedství této lokality v letech 1885–1891. Národní muzeum se začalo stavět ve stejném roce, ve kterém bylo Nové české divadlo zbořeno (1885). Tato dočasná dřevěná budova byla v provozu v letech 1876–1885 jako vedlejší, letní scéna Prozatímního divadla, s kapacitou 2200 diváků (do Prozatímního divadla se jich vešlo asi 1000). S definitivním otevřením Národního divadla v r. 1883

ztratilo Nové české divadlo svůj význam.

Zdroj fotografie a jejího základního popisu:

CZUMALO, Vladimír. Královské Vinohrady. *Czumalova nástěnka: Opravdu jen nástěnka pro mé studenty.*

In: Automattic Inc. *WordPress.com: Get a Free Blog Here* [online]. San Francisco, CA, USA: Automattic

Inc., prosinec 2011 [cit. 2013-08-25]. Dostupné z: <http://czumalo.files.wordpress.com/2011/12/>

[kralovske-vinohrady.pdf](#)



Novoměstské divadlo sídlilo v dřevěné budově, postavené v letech 1857–1858 kvůli odlehčení provozu Zemského (Stavovského) divadla na místě dnešní Státní opery Praha. Architektonickou předlohou budovy Novoměstského divadla bylo královské dvorní divadlo v Drážďanech, zbudované podle plánů slavného architekta Sempera. Novoměstské divadlo bylo uvedeno do provozu v r. 1859. Hrávala se v něm česká a německá představení, pořádaly se tam plesy a cirkusové produkce. U divadla byla restaurace a zahrada. Kapacita divadla byla 3000, dokonce až 4000 diváků. V r. 1886 byly budovy Novoměstského divadla a přilehlé restaurace strženy a v letech 1887–1888 na tomto pozemku vyrostlo Nové německé divadlo (Neues deutsches Theater), naplňující touhu pražských Němců mít po

vzoru Čechů reprezentativní divadelní stánek, vhodný i pro náročné operní produkce. Nové německé divadlo bylo po 2. sv. válce (1949) přejmenováno na Smetanovo divadlo, od r. 1992 je to Státní opera Praha. Fotograf: Eckert. Rok: 1882.

Zdroj fotografie a jejího základního popisu:

CZUMALO, Vladimír. Královské Vinohrady. *Czumalova nástěnka: Opravdu jen nástěnka pro mé studenty*. In: Automattic Inc. *WordPress.com: Get a Free Blog Here* [online]. San Francisco, CA, USA: Automattic Inc., prosinec 2011 [cit. 2013-08-25]. Dostupné z: <http://czumalo.files.wordpress.com/2011/12/kralovske-vinohrady.pdf>

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 5 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Bedřich Smetana: **Má vlast – symfonická báseň Šárka**
- b) Bedřich Smetana: **Má vlast – symfonická báseň Z českých luhů a hájů**
- c) Richard Wagner: **Mistři pěvci norimberští – předehra**
- d) Bedřich Smetana: **Skočná z Prodané nevěsty**
- e) Bedřich Smetana: **Předehra z Prodané nevěsty**

Teoretické otázky

1. Operou, kterou se Wagner poprvé výrazně odklonil od dosavadní operní tradice a vydal svým vlastním směrem byl

- a) Rienzi b) Bludný Holanďan) Tannhäuser d) Lohengrin

2. Správné pořadí jednotlivých oper v Prstenu Nibelungově je

- a) Siegfried, Rýnské zlato, Valkýra, Soumrak bohů b) Siegfried, Rýnské zlato, Soumrak bohů, Valkýra
c) Rýnské zlato, Siegfried, Soumrak bohů, Valkýra d) Rýnské zlato, Valkýra, Siegfried, Soumrak bohů

3. Bedřich Smetana žil v letech

a) 1822–1882 b) 1823–1883 c) 1824–1884 d) 1825–1885

4. Z toho, že napodobuje Wagnera, byl Smetana obviňován kvůli své opeře

a) Braniboři v Čechách b) Dalibor c) Libuše d) Čertova stěna

5. Symfonická báseň Vltava se formálně blíží

a) sonátové formě b) variacím c) písňové formě d) rondu

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 6 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Johannes Brahms: *Symfonie č. 4, e moll, 1. věta*
- b) Johannes Brahms: *Symfonie č. 4, e moll, 2. věta*
- c) Johannes Brahms: *Symfonie č. 4, e moll, 3. věta*
- d) César Franck: *Symfonie d moll, 2. věta*
- e) César Franck: *Symfonie d moll, 3. věta*

Teoretické otázky

1. Skladatelé klasicko-romantické syntézy chtěli v hudbě obnovit

- a) melodii b) harmonii c) rytmus d) formu

2. Brahmovým hlavním životním působištěm bylo město

- a) Hamburg b) Vídeň c) Berlín d) Mnichov

3. Počet **symfonií** J. Brahmse je

- a) 1 b) 2) 3 d) 4

4. V Brahmově tvorbě chybí

a) opera b) smyčcový kartet c) orchestrální předehra d) klavírní koncert

5. Symfonie d moll C. Francka má

a) dvě věty b) tři věty c) čtyři věty d) pět vět

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 7 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Petr Iljič Čajkovskij: **Symfonie č. 5, e moll, 4. věta**
- b) Petr Iljič Čajkovskij: **Symfonie č. 6, h moll, 3. věta**
- c) Antonín Dvořák: **Symfonie č. 9, e moll, „Z nového světa“, 1. věta**
- d) Antonín Dvořák: **Symfonie č. 9, e moll, „Z nového světa“, 3. věta**
- e) Antonín Dvořák: **Symfonie č. 9, e moll, „Z nového světa“, 4. věta**

Teoretické otázky

1. Čajkovskij patří do

- a) klasicko-romantické syntézy a zároveň do ruské národní školy
- b) klasicko-romantické syntézy, ale nikoli do ruské národní školy
- c) ruské národní školy, ale nikoli do klasicko-romantické syntézy
- d) hudebního realismu, nikoli do ruské národní školy a také ne do klasicko-romantické syntézy

2. Předehru-fantazii **Romeo a Julie** napsal

- a) Čajkovskij
- b) Dvořák
- c) Saint-Saëns
- d) Berlioz

3. Dvořákova kompozice **Svatá Ludmila** je

a) kantáta b) symfonická báseň c) oratorium d) orchestrální předehra

4. Odborníky nejvíce ceněné Dvořákovy skladby jsou jeho

a) symfonie b) symfonické básně 7 c) opery 8 d) oratoria

5. C. Saint-Saëns napsal symfonickou báseň

a) Francesca da Rimini b) Tanec mrtvých c) Prometheus d) Co slyšíme na horách

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 8 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Nikolaj Rimskij-Korsakov: **Symfonická suita Šeherezáda – 1. Moře a Sindibádův koráb**
- b) Edvard Grieg: **1. orchestrální suita Peer Gynt – 3. část, Tanec Anitry**
- c) Modest P. Musorgskij: **Obrázky z výstavy – 6. Tuilleries**
- d) Modest P. Musorgskij: **Obrázky z výstavy – 15. Velká brána kyjevská**
- e) Modest P. Musorgskij: **Obrázky z výstavy – 11. Trh v Limoges**

Teoretické otázky

1. Tři nejvýraznější národní školy v evropské hudbě romantismu byly

a) česká, ruská a polská b) česká, německá a rakouská c) česká, ruská a francouzská d) česká, ruská a severská

2. Fibichova skladba **Vodník podle K. J. Erbena** je

a) scénický melodram b) koncertní melodram c) kantáta d) opera

3. Operu **Kníže Igor** složil

a) Glinka b) Dargomyžskij c) Borodin d) Musorgskij

4. Operu Ruslan a Ludmila složil

a) Glinka b) Dargomyžskij c) Borodin d) Musorgskij

5. Operu Boris Godunov složil

a) Glinka b) Dargomyžskij c) Borodin d) Musorgskij

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 9 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Gustav Mahler: Symfonie č. 1, D dur, „Titán“, 1. věta
- b) Gustav Mahler: Symfonie č. 1, D dur, „Titán“, 2. věta
- c) Johannes Brahms: Symfonie č. 4, e moll, 2. věta
- d) Gustav Mahler: Symfonie č. 1, D dur, „Titán“, 3. věta
- e) Gustav Mahler: Symfonie č. 1, D dur, „Titán“, 4. věta

Teoretické otázky

1. Gustav Mahler vyrůstal do 15 let

a) v Kališti u Humpolce b) v Praze c) v Jihlavě d) ve Vídni

2. Gustav Mahler byl přechodně operním dirigentem také

a) v Brně a Olomouci b) v Brně a v Praze c) v Praze d) v Olomouci a v Praze

3. Z devíti dokončených symfonií Gustava Mahlera obsahují vokální složku symfonie číslo

a) 3, 4, 5, 6 b) 3, 4, 5, 7 c) 2, 3, 4, 8 d) 2, 5, 6, 8

4. Sbírká německé lidové poezie *Des Knaben Wunderhorn*, podle níž Mahler komponoval svůj stejnojmenný písňový cyklus, vznikla v období

a) raného romantismu b) novoromantismu c) klasicko-romantické syntézy d) pozdního romantismu

5. Mahlerovu *Píseň o Zemi* tvoří 6 kompozic pro orchestr a sólový hlas na slova

a) německé poezie b) anglické poezie c) francouzské poezie d) čínské poezie

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 10 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Petr Iljič Čajkovskij: **Slavnostní předehra 1812**
- b) Petr Iljič Čajkovskij: **Fantazie-předehra Romeo a Julie**
- c) Edvard Grieg: **1. orchestrální suita Peer Gynt – 4. část, Ve sluji krále hor**
- d) Richard Strauss: **Symfonická báseň Enšpíglova šibalství**
- e) Richard Strauss: **Symfonická báseň Tak pravil Zarathustra**

Teoretické otázky

1. Proslulá skladba Richarda Strausse Enšpíglova šibalství je

- a) orchestrální suita b) opera c) programní symfonie d) symfonická báseň

2. Nejúspěšnější operou Richarda Strausse, s dějem z tereziánských dob, se stal(a)

- a) Salome b) Elektra c) Růžový kavalír d) Ariadna na Naxu

3. Z klavírních koncertů Sergeje Rachmaninova je nejoblíbenější

- a) první fis moll b) druhý c moll c) třetí d moll d) čtvrtý g moll

4. Slavné Preludium cis moll, op. 3, č. 2, napsal Sergej Rachmaninov, když mu bylo

a) 19 let b) 29 let c) 39 let d) 49 let

5. Hudební dílo Planety anglického pozdního romantika Gustava Holsta je

a) orchestrální suita b) opera c) programní symfonie d) symfonická báseň

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 11 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázku k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Vítězslav Novák: **Slovácká suita, 1. část (V kostele)**
- b) Vítězslav Novák: **Slovácká suita, 2. část (Mezi dětmi)**
- c) Vítězslav Novák: **Slovácká suita, 3. část (Zamilovaní)**
- d) Josef Suk: **Orchestrální suita Pohádka, 2. část (Hra na labutě a pávy)**
- e) Josef Suk: **Orchestrální suita Pohádka, 3. část (Smuteční hudba)**

Teoretické otázky

1. Josef Bohuslav Foerster byl ceněn hlavně pro své

- a) písně b) melodramy c) ženské sbory d) mužské sbory

2. Kantátu **Bouře napsal**

- a) A. Dvořák b) J. B. Foerster c) V. Novák d) J. Suk

3. Symfonickou báseň **Praga napsal**

- a) A. Dvořák b) J. B. Foerster c) V. Novák d) J. Suk

4. 5 symfonií napsal

a) A. Dvořák b) J. B. Foerster c) V. Novák d) J. Suk

5. 9 symfonií napsal

a) A. Dvořák b) J. B. Foerster c) V. Novák d) J. Suk

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 12 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Charles Gounod: Šperková árie z opery Faust a Markétka
- b) Georges Bizet: Árie toreadora z opery Carmen
- c) Georges Bizet: Farandola z orchestrální suity Arlezanka 2
- d) Felix Mendelssohn-Bartholdy: Sen noci svatojanské – Svatební pochod
- e) César Franck: Symfonie d moll, 1. věta

Teoretické otázky

1. Komickou operu **Bílá paní** napsal

- a) Méhul b) Spontini c) Cherubini d) Boieldieu

2. Operu **Němá z Portici** napsal

- a) Cherubini b) Auber c) Adam d) Meyerbeer

3. Operu **Robert d'ábel** napsal

- a) Cherubini b) Auber c) Adam d) Meyerbeer

4. Nejslavnějším autorem francouzských operet byl

a) Gounod b) Thomas c) Offenbach d) Lalo

5. Operetu *Mam'zelle Nitouche* napsal

a) Gounod b) Bizet c) Hervé d) Fauré

[Správné odpovědi](#)

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 13 – kontrolní test

Hudební ukázky: přiřadte každou ukázkou k jedné z 5 skladeb v seznamu. Odkaz na správné odpovědi najdete [na konci stránky](#).

[č. 1](#) [č. 2](#) [č. 3](#) [č. 4](#) [č. 5](#)

- a) Gioacchino Rossini: **Předehra k opeře Vilém Tell (hlavní téma)**
- b) Gioacchino Rossini: **Árie Figara z opery Lazebník sevillský**
- c) Giuseppe Verdi: **Triumfální pochod z opery Aida**
- d) Giacomo Puccini : **Árie O mio babbino caro z opery Gianni Schicchi**
- e) Giacomo Puccini: **Árie Nessun dorma z opery Turandot**

Teoretické otázky

1. **Vilém Tell Gioacchina Rossiniho je typově opera**

a) buffa b) semiseria c) seria d) velká francouzská

2. **Operu Nápoj lásky napsal**

a) Rossini b) Bellini c) Donizetti d) Verdi

3. **Operu Othello napsal**

a) Rossini b) Bellini c) Donizetti d) Verdi

4. Operu **Náměsíčná** napsal

a) Rossini b) Bellini c) Donizetti d) Verdi

5. Operu **Italka v Alžíru** napsal

a) Rossini b) Bellini c) Donizetti d) Verdi

[Správné odpovědi](#)

Příklad zápočtového testu pro uzavření předmětů HV7BP_DH3 Dějiny hudby 3 a HV7BP_PSD3
Poslechový seminář k dějinám hudby 3

Správné odpovědi na hudební ukázky:

1. a) Čajkovskij, Tanec cukrové víly b) balet (Louskáček) c) klasicko-romantická syntéza, ruská národní škola (částečně)
2. a) Smetana, Skočná b) opera (Prodaná nevěsta) c) novoromantismus, česká národní škola
3. a) Smetana, Tábor b) symfonická báseň c) novoromantismus, česká národní škola
4. a) Musorgskij, Promenáda b) orchestrální suita (Obrázky z výstavy) c) ruská národní škola
5. a) Suk, Smuteční hudba b) orchestrální suita (Pohádka) c) pozdní romantismus, česká národní škola
6. a) Weber, Vyzvání k tanci b) orchestrální skladba c) raný romantismus
7. a) Liszt, Sen lásky c) klavírní skladba c) novoromantismus
8. a) Wagner, Let valkýr b) opera (Valkýra, z operní tetralogie Prsten Nibelungův) c) novoromantismus
9. a) Dvořák, Polonéza b) opera (Rusalka) c) klasicko-romantická syntéza
10. a) Novák, U muziky b) orchestrální suita (Slovácká suita) c) pozdní romantismus, česká národní škola
11. a) R. Strauss, Enšpíglova šibalství b) symfonická báseň c) pozdní romantismus
12. a) Bizet, Farandola b) orchestrální suita (Arlezanka 2) c) klasicko-romantická syntéza
13. a) Grieg, Tanec Anitry b) orchestrální suita (Peer Gynt I) c) klasicko-romantická syntéza
14. a) Berlioz, Fantastická symfonie, 2. věta (Ples) b) (programní) symfonie c) novoromantismus
15. a) Mahler, 1. symfonie (Titán), 3. věta b) symfonie c) pozdní romantismus

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1d, 2b, 3b, 4c, 5c

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 2

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1c, 2d, 3a, 4b, 5e

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1d, 2b, 3c, 4c, 5a

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 3

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1e, 2d, 3a, 4c, 5b

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1a, 2c, 3d, 4b, 5c

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 4

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1b, 2c, 3a, 4e, 5d

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1a, 2c, 3a, 4d, 5b

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 5

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1c, 2a, 3d, 4b, 5e

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1b, 2d, 3c, 4b, 5d

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 6

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1b, 2e, 3a, 4c, 5d

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1d, 2b, 3d, 4a, 5b

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 7

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1a, 2d, 3e, 4b, 5c

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1a, 2a, 3c, 4a, 5b

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 8

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1e, 2c, 3a, 4b, 5d

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1d, 2b, 3c, 4a, 5d

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 9

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1c, 2a, 3d, 4e, 5b

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1c, 2d, 3c, 4a, 5d

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 10

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1b, 2c, 3a, 4e, 5d

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1d, 2c, 3b, 4a, 5a

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 11

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1a, 2d, 3c, 4b, 5e

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1d, 2c, 3d, 4b, 5a

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 12

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1d, 2e, 3b, 4c, 5a

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1d, 2b, 3d, 4c, 5c

Dějiny hudby – romantismus

Kapitola 13

Kontrolní test

Správné odpovědi na hudební ukázky: 1c, 2d, 3b, 4e, 5a

Správné odpovědi na teoretické otázky: 1d, 2c, 3d, 4b, 5a