

Skladatelé, důležité události

19. století patří v dějinách hudby za století romantismu. Už v BEETHOVENOVĚ díle je možno rozeznat mnoho romantických aspektů. Pro celé 19. stol. zůstává BEETHOVEN určující a příkladnou osobností. Romantismus také přímo vyrůstá z hudební řeči klasicismu, z jeho druhů a harmonie, takže klasicismus s romantismem může být nazírán v mnoha ohledech jako jediná vnitřně souvislá epocha. Do hudby se však vnaší nový *poetický, metafyzický* element, a dochází tak k posunutí rovnováhy mezi ideou a skutečností, mezi rozumem a citem. Dominuje *výraz vlastního „já“, subjektivismus, emoce a dynamický princip*, který odpovídá pozitivistickému duchu doby 19. stol. a způsobuje nárůst všech prostředků: struktury, tvaru, techniky hry, zvuku (instrumentace, orchestr).

Romantismus

pochází ze starof. *romance*, báseň, román, a v 17. a 18. stol. označuje v literatuře to, co je románové, pohádkové, fantastické, v osvícenství pak především protiklad k racionálnímu: všechno citové, sentimentální a vysněné. Romantismus se pak stává označením literárního hnutí v Německu zhruba od r. 1800 do r. 1830 a je spojen se jmény WACKENRODERA, TIECKA, NOVALISE, bratrů SCHLEGELŮ aj.

Počínaje beethovenovskou recenzí E. T. A. HOFFMANNNA z roku 1810 (viz s. 403) se začíná slovo *romantický* běžně vyskytovat i v hudbě, avšak spíše než epochu označuje nejprve určité podstatné stylové rysy. Později ale v návaznosti na klasicismus zahrnuje sumární nebo jako *pars pro toto* celé 19. stol. od SCHUBERTA po R. STRAUSSA, přičemž romantické a klasické tendence se v průběhu této epochy projevovaly v nestejně míře. V protikladu k realisticko-materialistickému duchu doby 19. stol. však hudba zjevně směřuje k *romantickému postoji*, což nejlépe odpovídá její nejnítější podstatě.

19. století

je ve svých projevech a tendencích nesmírně mnohostraně a často je současně naplněno protikladnými hnutími. Po období restaurace 1814-15 (Vídeňský kongres) následovaly revoluce 1830 a 1848 a nadvzdory konzervativním silám bylo dosaženo všeobecné demokracizace. Hospodářsky a sociálně je to doba industrializace, strojů a železnic, doba vzniku lidových mas a nárůstu bída, izolace a ztracenosti jedince v masové společnosti, která se stává anonymní. Umění a hudba jsou nesený vzdelaným měšťanstvem s velice rozličnými nároky. Vedle výsostně uměleckých děl vzniká hudební křč. Reprodukční metody a konzum umožňují takové rozšíření nástrojů (klavír) a not jako nikdy předtím. Vedle *domácího muzicování* zde též existuje jako místo provozování hudby *salon*, dále velký *sál* se svými *koncerty, opera*

a *kostely*. Technické myšlení doby se hudebně odráží ve vzrůstající obtížnosti nástrojové techniky (PAGANINI, LISZT) a v povrchní virtuozitě. Přibližný průběh:

Raný romantismus 1800-1830: Hud. romantismus je nejprve téměř výlučně německou záležitostí ovlivněnou něm. literárním romantismem. *Undine* (Rusalka) E. T. A. HOFFMANNNA (1816) nabízí pohádkovou romantickou látku, WEBERŮV *Čarostřelec* (1821) jakožto první významná něm. romantická opera se setkává s mohutným ohlasem především díky postavám z lidového prostředí, blízkosti k barvitě lesní přírodě, lidovým pověrám a víře v zázraky. SCHUBERTOVY písně vyjadřují poetického ducha doby stejně dokonale jako jeho instrumentální hudba (především po r. 1822). Proti BEETHOVENOVĚ myšlenkově závazné hudbě stojí hudba ROSSINIHO, jež je hravě artificialní a spíše „restaurativní“. (*Zeitalter Beethovens und Rossinis*, KIESEWETTER, 1834).

Vrcholný romantismus 1830-1850: Po červencové revoluci 1830 se romantismus stává celoevropským hnutím. Centrem se stává Paříž (namísto Vídně), skýtající množství rozličných podnětů, hlavně na poli fr. literárního romantismu (V. HUGO, A. DUMAS aj.) BERLIOZOVA *Fantastická symfonie* (*Symphonie fantastique*, 1830) zrcadlí nového ducha doby. PAGANINIHO démoničnost a virtuozita uchvacuje stejně jako oslnivá virtuózní kariéra LISZTOVA. Vedle nich se rozvíjí CHOPINOVÁ zvukové kouzlo, SCHUMANNOVA poetická hudba a duchaplná kritika, MENDELSSOHNŮV romantický klasicismus, WAGNEROVA *romantická opera*, úspěchy MEYERBEERA a VERDIHO.

Pozdní romantismus 1850-1890: Césura se politicky kryje s revolucí 1848. Po smrti MENDELSSOHNNA (1847), CHOPINA (1849) a SCHUMANNNA (1856) začíná nová epocha, určená LISZTOVÝMI *symfonickými básněmi* (od r. 1848), WAGNEROVÝMI *hudebními dramaty* a VERDIHO operami zralého období. Současně vystupuje do popředí mladší generace, k níž patří FRANCK, BRUCKNER, BRAHMS aj. Formální a výrazová estetika, cecilianismus, historismus a národní barvy stojí vedle sebe a určují pozdně romant. rysy v hudbě.

Přelom století 1890-1914: Kolem r. 1890 začíná do hudebního dění zasahovat generace PUCCINIHO, MAHLERA, DEBUSSYHO, STRAUSSA, jejichž díla dovádějí k extrémům rozmanité tendence. Takový pozdně romant. jev, jakým byl impresionismus (symbolismus), působil přitom na přelomu století moderně. Konec romantismu jako epochy je místně i časově odlišný. Rýsuje se v SCHÖNBERGOVĚ přechodu k atonalitě 1907-08 a kryje se s počátkem 1. světové války r. 1914.

ff *pp* *p* *p* *ff*

Tutti smyčce, fag. dřeva smyčce tutti

A G. Rossini, *Lazebník sevillský*, 1816, ouverture, začátek

akordy
řečové gesto
pohybové gesto, sekvence

Andante sostenuto assai

Ca - sta Di - va, ca - sta Di - va - che in - ar -

t.16

12/8

smyčce

B V. Bellini, *Norma*, 1831, I. dějství, modlitba Normy, nástup sólového hlasu

Adagio

viol. div. PPP

dřeva, les. r. pp

t. 17

sm.

f con espress.

C G. Verdi, *La Traviata*, 1853, předehra, začátek

Gestika, belcanto, melodika

Italská opera se svou vrcholnou pěveckou kulturou sice koncem 18. stol. ztrácí v Evropě svou nadvládu ve prospěch fr. komické opery (opéra comique) a velké opery (grand opéra), avšak již počátkem 19. stol. získává díky ROSSINIMU nový lesk a úspěch zvl. opera buffa. S konečnou platností pak buffa doznívá až s DONIZETTIM. Na její místo nastupuje velká vážná opera s dramatickými syžety z literatury (SHAKESPEARE, SCHILLER) a ze současnosti (*verismus*).

Současně s tím se v hudbě rozvíjejí především dvouděťá árie jako *cantabile* a *cabaletta* se závěrečnou *stretta*, a také ansámbly. Hudba si však uchovává svou samostatnost vůči dramatickému ději. Při všech psychologických jemnostech děje i hudby se it. opera nestává *hudebním dramatem* jako u R. WAGNERA.

GIOACCHINO ROSSINI, *1792 v Pesaru, †1868 nedaleko Paříže, napsal vedle několika málo instr. skladeb 39 oper, všechny mezi lety 1810 a 1829; patří sem např. *Tancredi a Italka v Alžírě* (*L'Italiana in Algeri*), (obě Benátky, 1813), *Lazebník sevillský* (*Il barbiere di Siviglia*, Řím 1816), *Elisabetta* (Neapol 1815; s recitativy accompagnato místo secco), *Otello* (Neapol 1816; podle SHAKESPEARA), *Mojžíš v Egyptě* (*Mosè in Egitto*, Neapol 1818), *Semiramis* (Benátky, 1823). – Od 1824 žil ROSSINI v Paříži a zastával významné funkce (it. divadlo). Jeho poslední opera *Vilém Tell* (*Guillaume Tell*) je velké dramatické dílo podle SCHILLERA (Paříž, 1829). Od 1830 pobíral R. vysokou penzi a komponoval už jen zřídka (kom. h., cirk. h.): *Stabat Mater* (1831–32/1841 až 42), *Petite Messe solennelle* (1863/67). V l. 1834–48 žil v Bologni (ředitel konz.), do 1855 ve Florencii, potom opět poblíž Paříže.

ROSSINIHO *Lazebník* byl snad nejhranější operou 19. stol. Námět podle BEAUMARCHAISOVY veselohry zhudebnil už roku 1782 PAISIELLO (s. 342): Hrabě Almaviva získá s pomocí lazebníka Figara krásnou Rosinu, která jako sirotek žije u dr. Bartola (MOZARTOVA *Figarova svatba* předvádí tytéž postavy v pozdějším životním období).

Hned na začátku přede hry zazní řada elementů typických pro ROSSINIHO buffu: bohatství kontrastů na všech úrovních – v hud. gestice, rytmice, melodice, dynamice, zvukové barvě (viz barevné schéma, př. A), dále virtuózní pojednání vedení hlasů a orchestrace. K ROSSINIHO ideálům patří jednoduchá melodika (*melodia semplice*) a jasný rytmus (*ritmo chiaro*). Také náš př. (A; srov. s. 402, C) se vyznačuje přehledností, zřetelnými konturami, duchaplnou hrou a smyslovou krásou.

Ze současníků a následovníků ROSSINIHO zvláště vynikají:

GAETANO DONIZETTI (1797–1848), od 1838 v Paříži, od 1842 ve Vídni; od 1844 duševně chorý;

napsal přes 70 oper, mezi nimi dramatickou *Lucia di Lammermoor* (Neapol 1835), a komickou operu (opéra comique) se sentimentálními a buffovými elementy *Dcera pluku* (*La fille du régiment*, Paříž 1840) a konečně slavnou operu buffu *Don Pasquale* (Paříž, 1843) jako skvělé završení tohoto vtipného operního druhu.

VINCENZO BELLINI (1801–35), Neapol, od 1833 Paříž. Významné jsou jeho velké opery seria *La sonnambula* (*Náměsíčná*), a *Norma* (obě Milán 1831).

Oproti narůstající dramaticčnosti a s ní často spojené hud. povrchnosti staví lyrik BELLINI ideál vysoce stylizované, avšak výrazově přesvědčivé krásy (vzorem MOZART). Vytvářel (spoře doprovázené) melodie neobyčejné kvality.

Koloratury svých partů BELLINI vypisuje. Zpěvní linie vyžaduje noblesní pěveckou kulturu starého belcanta, v němž je nejsubtilnějšími tónovými a rytm. variantami dosahováno max. výrazu a styllové výše. Publikum, které přijímalo takové jemnosti s nadšením, sestávalo zřejmě ze znalců. Quasi loutnová arpeggia doprovodu smyčců jsou zcela ve službách zpěvu: poskytují mu rytm. základ a dávají mu vyniknout nad jemným zvukem smyčců (př. B).

Nejvýznamnějším it. operním skladatelem je GIUSEPPE VERDI (s. 410 n.). Na své skladatelské pouti, začínající ve 40. letech (ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI) se dostal až na hranice *verismu* a moderní hudby.

VERDI nepíše opery buffy, ale velké dramatické díla. Zajímají ho lidské charaktery, situace, osudy. Aktivně se účastní na vzniku svých libret. Jeho hudba roste z textu předlohy, přitom však neopouští ideál it. zpěvní opery, v níž dominuje hudba.

La Traviata náleží k operám zralého období. Na začátku opery a před III. dějstvím vykresluje orch. přede hru, uvádějící osudový motiv Violetty a milostný motiv Alfreda, náladu scény umírání Violetty a zároveň niternou lyriku celé opery. Klidná, periodicky členěná „chorální“ melodie je naplněná nábožným citem, 4hl. věta přináší barokní kp. s vrcholně romantickou harmonií (t. 5–8; chromatické sekvence), vysoká poloha smyčců navozuje pocit harmonické, andělsky prozřené hudby (dělené housle). Svě árie VERDI komponoval s tikajícím metronem. Jasně, pevně ohraničené a neuprosné rytmy (ROSSINIHO ideály *ritma chiara* a *melodie semplice*) jsou ve své elementární podstatě ústřední součástí it. hudby a reprezentují zároveň prazákladní rytmy uvnitř i vně člověka. O to dojemněji se nad nimi pozvedá jednoduchá a výrazově přesvědčivá vok. melodie (obr. C).

Všechny psychologické jemnosti jsou vyjádřeny pouze vrcholnými kvalitami melodie, a ne pomocí symf. orchestrální sazby jako u WAGNERA. VERDIHO melodie nadchly celou Itálii i Evropu.



A G. Verdi, *Don Carlos*, 1867, III. dějství, Filipův monolog „Nemilovala mě“

Turiddovu Siciliánu

1. úvodní sbor

2. scéna: Santuzza – Lucia

3. Alfiova píseň

4. scéna: Santuzza – Lucia – Alfio

modlitba: Santuzza – Lucia – sbor

5. romance v scéne S. – I.

6. scéna: Santuzza – Turiddo

7. píseň Loly

8. duet: Santuzza – Turiddo

9. duet: Santuzza – Alfio

11. scéna: sóla – sbor

12. líra (tuto)

13. píjáčká píseň

14. líra (tuto)

15. Turiddova scéna a smrt

č. 1
sbor: tem - po é si mor - mo - ri

č. 4
Sbor: Re - gi - na coe - li, lae - ta - re

Instrument. části
zpěv
melodram

č. 12
jedna z žen (zděšeně křičí) lunga
Han-no am-mazza - to com-pa-re Tu-rid-du!
Ahi!

kb., tymp., come un mormorio

ppp (simile)

B P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, 1890, výstavba, písňová melodika a scéna vraždy

II, 12 h. sólo, harfa
B.: Un - bel di, ve - dre - mo le - var siun fil di fu - mo.

klar. come da lontano sostenendo

C G. Puccini, *Madame Butterfly*, 1904, začátek árie

Dramatičnost barvy

G. VERDI se ubíral svou vlastní cestou. Vyšel z it. belcantové opery, které postupně vtisknul výrazné dram. rysy, což odpovídalo realistickým tendencím 19. stol. i psychologickým jmnostem charakterů a děje, aniž by se zde projevil WAGNERŮV vliv (*nekonečná melodie*, symf. orch. sazba).

Filipův monolog z *Dona Carllose* je vzorovým příkladem toho, jak silně může být zpěv co do rytmu a vnějšího projevu ovlivněn řečí; rec. se však u VERDIHO často proměňuje v ryzí melodiku (př. A).

Verismus

Realismus a naturalismus, jenž se objevil v literatuře, vedl v it. hudbě koncem 19. stol. ke vzniku tzv. *verismu* (it. vero, pravdivý, skutečný). Cílem lit. naturalismu je realistické zobrazení světa bez romant. iluzí nebo idealizací s nutností naléhat sociální kritiky. Hudba se může tohoto úkolu zhostit jen podmíněně, protože její výrazové prostředky jsou bezpojmové a stylizované; verismus se tedy vztahuje v prvé řadě na operní látku (text).

Operní děj, jenž se často odehrává v lidovém prostředí, má diváky otrást, a proto předvádí velké vášně, hrubosti, msty i násilí s vraždami, krev a zděšení. Ve své struktuře je hudba poněkud hrubší, čímž dosahuje silných, občas křiklavých efektů.

Jednou ze stěžejních veristických oper je *Sedlák kavalír* (*Cavalleria rusticana*, Řím 1890; podle G. VERGY od PIETRA MASCAGNIHO (1863 až 1945), opera o jednom dějství, drama žárlivosti z prostředí sicilské vesnice.

Už v předehře zaznává z orchestristě Turiddova *Siciliana*, avšak ne jako instr. stylizace, nýbrž skutečně zazpívána svým protagonistou. Opera spojuje lid. scény, dialogy a písne do jednoho nepřerušovaného sledu. Čistý zpěv zde působí hudebně velmi silně, zatímco recitativ má neméně silný účinn dramatický. Orchestrální mezihra (č. 10) umocňuje napětí před tragickým závěrem.

Melodika je jednoduchá a přístupná. Tak např. v jarním sboru vesnicánů slyšíme sladké tercie a kolébavý třídobý rytmus (č. 1, př. B), zatímco modlitba *Regina coeli* zní jako romant. harmonizovaný chorál (č. 4, př. B).

Hudba programově vykresluje prostředí (např. lid. tance) a jednod. děje. Turiddovu smrt zobrazuje MASCAGNI tak realisticky, jak je to vůbec v hudbě možné: dramatické *fff* provází boj obou mužů s noží v ruce (za scénou), potom náhle hrobové ticho (*pppp*); Alfio Turidda probodl. Kontrabasy a tympány, představující zvuk zděšeného davu, postupně sílí, nad tím výkřik jedné z žen (notován pouze rytmus bez not. hlaviček), poté propuknutí všeobecného zděšení na jevišti (*fff* „Ahi!“, př. B)

Ve verismu vstupuje hudba zcela do služeb ztvárnění vnějších i vnitřních pochodů, přičemž v prvním případě směřuje k začlenění nehudebních zvuků,

jak se později prosadilo ve 20. stol., v druhém případě je často povrchní a působí poněkud drsně; duševní procesy nezřídka postrádají psychologickou hloubku.

VERDI se od verismu distancoval: *Přesné kopírování skutečnosti snad může sloužit určitému cíli. Je to však fotografie a ne obraz, ne umění.* Chyběla mu zde jemná duševní odstínění, zduchovnění procesů, vnitřní dimenze hudby, náročná umělecká forma.

Vedle MASCAGNIHO *Sedláka kavalíra* se nejznámější veristickou operou stali *Komedianti* (*Pagliacci*, 1892.; libr.: L.) od RUGGIERA LEONCIVALLA (1857–1919). Děj podán v realistické zkratce, obě opery tudíž *jednoaktovky* (často prováděny společně).

Další skladatelé tohoto období: F. CILÈA, U. GIORDANO, A. CATALANI, F. ALFANO, R. ZANDONAI. Nejvýzn. operním skladatelem mladší generace se stal: GIACOMO PUCCINI (1858–1924), Luca, studium v Miláně; díla: *Le Villi* (Milán 1884), *Edgar* podle MUSSETA, vliv WAGNERA (neúspěch); *Manon Lescaut* podle PRÉVOSTA (Turín, 1893); *La Bobème* dle MURGEROVA románu – G. GIACOSA a L. ILLICA, hl. libretisté PUCCINIHO (Turín, 1896); *Tosca* dle V. SARDOUA (Řím 1900); *Madame Butterfly* dle J. L. LONGA a D. BELASCA (Milán 1904, 2 akty; Brescia 1904, 3 akty); *La fanciulla del West* (*Děvče ze Západu*, N. Y. 1918); *La rondine* (Monte Carlo 1917); *Trittico* (*Trilogie*, 3 jednoaktovky): *Il Tabarro* (*Plášť*), *Suor Angelica* (*Sestra Angelika*), *Gianni Schicchi* (N. Y. 1918); *Turandot*, nedokončená, 3. akt od F. ALFANA (Milán 1926); *MSe As dur* (1880); *Requiem* (1905); kom. h.; písne.

Velmi typická pro tento styl. směr je *Bobéma*, která vychází z měšťansko-sentimentálních představ o životě umělců, s líčením prostředí, s lehce vnějškovitým vykreslením charakterů a působivými scénami. Lyr. kvality hudby pozvedají tuto operu nad úroveň obdobných dobových produktů.

PUCCINI dokázal zachytit a vyjádřit také cizokrajný kolorit. Exotický charakter v *Madame Butterfly* je dán užitím celotónové stupnice a jemnou orchestrací po vzoru japonsko-javanských zvuk. vizí. PUCCINI přitom vynalézá melodie nebyvalé krásy, které i v cizokrajném zbarvení dosvědčují vrcholnou it. pěveckou kulturu, z jejíž tradice také vyrostly. Jako příklad PUCCINIHO nápadité instrumentace lze uvést oktavové zdvojení klarinetu a zpěvu, k čemuž se přidávají harfy, sóla. housle a mnoho detailních přednesových pokynů (*jakoby z dálky, zadržované*; př. C).

PUCCINI je považován za představitele verismu, zároveň však je výrazným představitelem tzv. „fin de siècle“ (konec století), jehož vysoké hudební nároky naplňuje lyrismem svých tónů.

B Maschkarní ples, finale, vrchol

Amelia, Oskar: (serba) cor si gran Richard: Ad de dlo per sem-pre, a-mor P, ste ce - le tuo del ra

Nan.: (1, 2) Fen.: (1, 2) Ba - sta Mi pia - ci tan - to! Vien gen - te

orchestr, doprovod
sbor se sóly, zvuková pinost
sóla, jednotlivec
doprovod zpěvu
doprovod dramatické akce

A Verdihovo opery

Oberto	1839	Milán	tvůrčí periódy
Un giorno di regno	1840	Milán	
Nabucco	1842	Milán	
Il Lombardi	1843	Benátky	
Ernani	1844	Benátky	
Il due Foscari	1844	Rím	
Giovanna d'Arco	1845	Milán	
Alzira	1845	Neapol	
Attila	1846	Benátky	
Macbeth	1847	Florencie	
2. verze	1865	Paříž	
I Masnadieri	1847	Londýn	
Jerusalem	1847	Paříž	
La Cosona	1848	Terst	
La battaglia di Legnano	1849	Rím	
Luisa Miller	1849	Neapol	
Stiffelio	1850	Terst	
Il trovatore	1851	Benátky	
Macbeth	1852	Rím	
Un giorno di regno	1853	Savona	
La forza del destino	1853	Paříž	
Simon Boccanegra	1857	Benátky	
Un sabato in Casa Profesa	1858	Rím	
Il corsario	1859	Paříž	
Il barbiere di Siviglia	1859	Paříž	
Il falstaff	1862	Paříž	
Il falstaff	1863	Paříž	
Otello	1887	Milán	
Falstaff	1893	Milán	

Verdi: chronologie, melodika a gestika

GIUSEPPE VERDI, *10. 10. 1813 v Le Roncole v Busseta (Parma), † 27. 1. 1901 v Miláně; byl podporován obchodníkem BAREZZIM v Bussetu, od r. 1832 privátní studium kompozice v Miláně u V. LAVIGNA (na konzervatoři byl odmítnut), vedle toho získává praktické zkušenosti (návštěvy operních představení, studium partitur, opisování hlasů); od r. 1836 vedoucí orch. *Società Filarmónica* a učitel na hud. škole v Bussetu; R. 1836 sňatek s MARGHERITOU BAREZZI (dcera jeho podporovatele); od 1839 opět v Miláně. VERDIHO 1. opera *Oberto* byla r. 1839 v Miláně dobře přijata. Při práci na 2. operě *Un giorno di regno* mu zemřela žena a dítě, opera navíc propadla, neboť s látkou a stylem buffy přišel VERDI už příliš pozdě (silné napodobování ROSSINIHO, nejednotnost).

40. léta. Ve své 3. operě *Nabucco* nalezl VERDI svůj osobní styl, vážný a dramatický. *Nabucco* ho s G. STREPPONIOVOU jako primadonou učinil nárazem slavným (1842). Útrapy Židů pod babylonským králem Nabuchodonosorem a jejich vysvobození se staly symbolem osvobozenického hnutí Itálie, počáteční sbor *Va pensiero sull' ali dorate* (Let, myšlenko, na zlatých křídlech) se proměnil takřka v národní hymnu. VERDIHO jméno se objevuje jako bojový symbol: VERDI = *Vittorio Emanuele Re D'Italia*. Kvůli svému aktivnímu polit. postoji a dílu byl on sám nazýván *Maestro della rivoluzione*. Dostává četné objednávky a v těsném sledu se objevují jeho další opery. Hudebně navazuje VERDI na it. belcantovou operu ROSSINIHO a BELLINIHO, avšak více než na čistou krásu zpěvu se zaměřuje na ztvárnění lidských charakterů a situací:

- Staré formy jako rec., árie, ansámby, sbory i stále narůstající velká finale jsou spolu s čistě hud. formami *cantabile*, *cabaletty* a *romance* spojeny do velkých hudebních scén.
- Orchestrální doprovod je sice barevně bohatý, nikoli však symfonicky pojatý jako u WAGNERA.

Zájem o zpracovávání látky přivedl VERDIHO k velké literatuře (*literární opera*): *Macbeth* (1847, SHAKESPEARE), *Luisa Miller* (1849, SCHILLER). VERDIHO libretisté byli mj. T. SOLERA, S. CAMMARANO, A. BOITO. Psychologické utváření a vedení postav ho zajímaly jako výchozí báze a inspirační zdroj jeho hudby. Proto na svých librettech spolupracoval (určoval si dokonce i metrum verše).

V březnu 1848 přerušil VERDI svůj pařížský a londýnský pobyt, aby mohl být účasten na povstání v Miláně. R. 1848 koupil nedaleko Busseta statek Sant'Agata, kde žil s GIUSEPPINOU STREPPONI (sňatek r. 1859). Premiérou opery *Battaglia di Legnano* slavily r. 1849 Rím a Itálie revoluci. R. 1851 VERDI znovu odešel do ústraní.

50. léta. *Rigoletto*, *Il trovatore* (*Trubadúr*) a *La Traviata* tvoří jednu ucelenou skupinu: drama charakterů, zpěvní opera a nakonec sjednocení obou. *Své noty, ať znějí krásně či osklivě, nepíší nikdy náhodně, nýbrž usilují vždy vyjádřit jejich prostřednictvím charakter* (k *Rigolettovi*). *Traviata* nejprve propadla a teprve v přepracované (zkrácené) formě si našla cestu k úspěchu. *Maschkarní ples*, r. 1858 v Neapoli zakázaný, se v Římě r. 1859 dočkal skvělé premiéry.

Na dram. vrcholech opery se nacházejí velké ansámbové scény. Individuální charaktery (sóla) se vyčleňují ze sborové masy. Hudebně VERDI vše spojuje do výsledného vrcholné romant. zvukového obrazu: nad doprovodným orch. se nese mohutný sborový zvuk, a nad tím vším září sóla. hlasy (Ameliin rozzechvělý zpěv); působivé je i dramatické střídání tutti a sóla (Richard) a zpěv, který se chvílemi přibližuje řeči (dramaticky odůvodněno), Richardova slova na rozloučenou, přerývaná pauzami, pronášená jen s námahou, již v zajetí smrti (př. B).

U VERDIHO nenalezneme žádný WAGNERŮV vliv. V *germanismo* spatřoval VERDI naopak ohrožení it. hudby. Jeho cesta k dramatismu je jiná, jsou však na ní styčné body s *velkou operou* se sbory a masovými scénami. K otevření Suezského průplavu r. 1870 zkomponoval VERDI operu *Aida*. Premiéra však byla o celý rok posunuta, neboť kulisy a kostýmy, objednané v Paříži, nemohly být odtud dodány kvůli něm. obležení 1870–71.

Pozdní dílo. 70. léta vnesly do Sant'Agaty a lázni Montecatini klid. R. 1873 vznikl VERDIHO jediný smyčkový kvartet. Pod dojmem smrti spis. MANZONIHO zkomponoval VERDI Requiem, které bylo pod jeho vedením poprvé provedeno ve výroční den MANZONIHO úmrtí r. 1874 v milánském dómu. Na BOITŮV podnět začal VERDI r. 1879 pracovat na *Otelovi*, operě s nejostřejší vykreslenými charaktery a s téměř komorním propracováním sazby. Na BOITŮV podnět pak dokončuje svou poslední operu *Falstaff* (1893), jež je lyrickou komedií (*commedia lirica*), ne už buffou ve starém slohu.

VERDIHO nový styl buffo se vyznačuje dialogizujícím parlandem, velmi prudkým, živým a afektivním, menším množstvím velkých melod. oblouk, které se rozvíjejí jen na urč. místech. Orchestr se podílí na celku značnou měrou, a to jako doprovod úzce propojený se zpěvem, ale také samostatně: ve 3. a 4. taktu zjevně líčí náhlý, prudký pohyb na jevišti (př. C). Vše zde působí řízně a komicky, dokonce i závěrečná fuga.

Jako poslední vznikly *Quattro pezzi sacri* (prem. 1898). R. 1897 zemřela GIUSEPPINA. VERDI založil mj. domov pro staré hudebníky (*Casa di riposo*) v Miláně a na jeho provozování vynakládal veškeré příjmy ze svých děl.

Fenella: pantomima Masaniello: text	přísaha pomsty	Masaniello, rybář (lidová scéna)
scéna („duet“), allegro ♩		č. 11, finale, Allegro vivace 4/4

Allegro vivace

Mas.: Cou - rons à la ven - gean - ce, à la ven -

t. 22

Mas.: gean - - cel Nous par - ta - geons ton fier res - sen - ti - ment,

ff

A D.-F.-E. Auber, *La Muette de Portici*, 1828, II. dějství, dramatická masová scéna

svěcení mečů	milostný duet Raoul-Valentina	závěr dějství
scén. císel	I. All.-maest. II. All. mod. III. All. s rec.	IV. kavatina

t. 86 rec. Val. *ff* *ad lib.*

Val. Je meurs aus-si, res - te, res - te! Je t'ai - me! (Presto) Raoul: Tu m'ai - mes?

Raoul: Tu l'as dit, oui, tu m'ai - mes dans ma nuit

Andante amoroso, kavatina

B G. Meyerbeer, *Les Huguenots*, 1836, IV. dějství, duet Raoul, Valentina

V. 6, č. 31 tercet - finale Allegro moderato

na me tais hor-reur! Au je te! Sau ve et

(Markéta) (Faust) (Meisto) (sbor anđelů)

č. 32 apoteóza

C Ch. Gounod, *Faust*, 1859, záložní scéna

orchestr
sbor
dram./lyr.
solisté

Francouzská opera dostala politickými událostmi v Paříži po revoluci a v celém 19. stol. impulsy, které z ní učinily významné evr. centrum, jež ovlivňovalo silně operní produkci ostatních zemí. Aktuálnost námětů, cílená dramaturgie a sbrhující hudba vyvolávaly silné efekty. Hlásané ideály svobody a spravedlnosti odpovídaly novým nadějím, a zatímco restaurace a na nic se neohlížející měšťanská ekonomie vyvolávaly rezignaci, nabízela opera a opereta omamující iluze.

Operní druhy ve Francii byly: velká opera (grand opéra), komická opera (opéra comique), lyrické drama (drame lyrique), vedle toho opereta. Trend směřující k soubornému uměleckému dílu (Gesamtkunstwerk) postupně seřel hranice mezi prvními třemi druhy, zatímco opereta se ubírala vlastní cestou.

Grand opéra

Grand opéra je vážná *velká opera*, je prokomponovaná a obsahuje recitativy (místo mluvených dialogů) i hud. části, které se v 19. stol. sloučily do jediného dramatického proudu. Je pokračováním *tragédie lyrique* z 18. století. Předchůdce: SPONTINI, *La Vestale* (Vestálka, 1807). Vrcholy: AUBER, *La Muette de Portici* (Němá z Portici, 1828), ROSSINI, *Guillaume Tell* (Vilém Tell, 1829), MEYERBEER, *Robert le Diable* (Robert ďábel, 1831), *Les Huguenots* (Hugenoti, 1836), HALÉVY, *La Juive* (Židovka, 1835). Grand opéra jako reprezentativní operní druh Červencové monarchie 1830–48 odráží sílicí měšťanské sebevědomí, technické a hospodářské úspěchy, což se na jevišti projevuje monumentalitou a mnohotvárností. S absencí zábran, typickou pro měšťanský vkus, se zde kvůli dosažení co největšího účinku na sebe vrší rozdílné styly a prostředky.

- vizuálně účinné davové scény (tableaux) a překvapivé dějové zvraty (šoky);
- příkré protiklady mezi masovými scénami a privátní sférou, od vnějškové okázalých až k něžným a sentimentálním projevům.

Náměty se již neshledávají v antice, nýbrž podobně jako ve fr. literárním romantismu (DUMAS, HUGO) jsou to látky středověké a novověké. Romantický je také způsob ztvárnění: barevný, pohádkový, zázračný, lidový, národní. Vůdčím libretistou byl EUGÈNE SCRIBE (1791–1861).

Hudební prostředky zahrnují vše, co se až doposud v operě užívalo:

- recitativy doprovázeno (*scény*);
- *arie, kavatiny, romance, balady*;
- ansámblы jakožto nejdůležitější partie;
- velké sbory, představující lid. masy;
- balety klasické i moderní s novým výrazem;
- velký orchestr, umožňující barevné diferencovanou instrumentaci, často s programními zvukomalebnými efekty.

Př. A: v doprovázeno scéně zpívá jen Masaniello; Fenella (Němá) odpovídá posunky, doprovázenými orchestrem. Nálada je dramatická, obsah revoluční: Masaniello, jedinec, hrdina, nadchne lidovou masu, které všude své *brdé pocity*. Signálové intervaly, pochodové rytmy (rychlý 4/4 t., předtaktí, zdůrazňované půlky), jasná harmonie (málo změn, kadence hl. funkcí), jednoduchý sbor. zpěv shromážděného davu (častá unisona, tercie), hlučný orchestr (tremolo a paralelní postupy se zpěvní linií): vše se podílí na monumentálním dram. dojmu.

Př. B: MEYERBEEROVI *Hugenoti* otráslí především účastí na osudu jednotlivců. Protestant Raoul miluje katoličku Valentinu. Lásky stojí proti zradě. Má Raoul Valentinu ochraňovat, nebo přispěchat na pomoc přátelům? Vyvrcholením je milostný duet, obsahující v sobě mnoho zvrátí.

Chromat. akordy a motivy, změny tempa a orch. vsuvky ozivují recitativ. V širokých liniích se kavatina klene nad tremolem smyčců (duševní rozrušení). Milostný duet tvoří závěr IV. aktu, po němž jsou v posledním aktu Raoul i Valentina spolu s ostatními Hugenoty zavražděni.

Místem provádění byla *Grand opéra* v Paříži. V souladu s centrální rolí, kterou v 19. stol. hrála Paříž v Evropě, psali velké opery pro Paříž také cizinci jako VERDI, *Les Vêpres siciliennes* (Sicilské nešpory, SCRIBE, 1855), *Don Carlos* (1867), a WAGNER, pařížská úprava *Tannhäusera* (1861).

Drame lyrique

Zhruba od r. 1850 se objevuje v Paříži nový operní typ, který podobně jako velká opera pojednává vážné látky, ale nepracuje s účinem mohutných masových scén, nýbrž předvádí jednotlivé osudy v intimnější, city prochnuté atmosféře: je to *hudební drama – drame lyrique* (srov. v 18. stol. *tragédie lyrique*). Tak jako v dramatu jsou zde mluvené dialogy, takže formálně je drame lyrique typem opery comique; jestliže se však dialogy zhudební jako recitativy (jak se dodatečně stalo u BIZETOVY *Carmina*), stává se zase drame lyrique typem velké opery. Místem provozování nebyla ovšem v Paříži Velká opera, nýbrž Théâtre lyrique, popř. Opéra comique.

Jako první a charakteristické drame lyrique se v roce 1859 objevila GOUNODOVA parafráze GOETHOVA Fausta *Faust* (něm. *Margarethe*). GOUNOD pracuje působivě s kontrasty; po sól. tercetu s dramatickými orch. vstupy, kdy neustále modulace a chromatika udržují napětí, následuje sbor andělů v oblažujícím G dur jako vykoupení (Markéta je „zachráněna“, př. C).

Religiózní tón skladatele církevní hudby GOUNODA (*Ave Maria*) vedl téměř k sekularizaci nábož. citů a napomohl operě a příslušnému hud. druhu k velkému úspěchu. GOETHOVU látku zhudebnil také A. THOMAS v operě *Mignon* (1866).

č. 5 Habanera Lás-ka ptá-če je vol-né, di-vé a ni-kdo je - ho ne-zkro - tí

č. 10 Seguidilla U hra - deb tam za Se - vil - - - - lou

A A. G. Bizet, *Carmen*, 1875 chromatický příznačný motiv Carmen a španělský kolorit

■ „realita“
□ fantazijní svět

projevitel	I. dějství	II. dějství	III. dějství*	dejeř
Ludmila sklop (Dra. Jirásková)	Spalanzaniho fyzikální kabinet (Noční příběhy)	palác Giulietty v Benátkách (Fantast. povídky)	dům rady Crespela (Serapionovi bratři)	Ludmila sklop (Dra. Jirásková)
Stella	Olympia bez duše, loutka	Giulietta vypočítavost, kurtizána	Antonia křehkost, umělkyně	Stella
mladá žena	lyr. koloraturní soprán	dramatický soprán	lyrický soprán	mladá žena
Ludmila bas	Coppelius	Dapertutto	Mirakel	Ludmila bas
Andreas tenor	Coschenille tenor	Pitichinaccio tenor	Franz tenor	Andreas tenor
Hoffmannův (Jirásková), mladší tenor Mikolaj (Jirásková), mezzosoprán				

Moderato

Niklaus: Slad - ce hou - sle v dá - li zní, když tou - hou zpí - vá zá - liv

Ped. simile (přel. R. Vonásek)

B J. Offenbach, *Hoffmannovy povídky*, 1881, hlavní postavy, barkarola (II. dějství)

Realismus a pozdní romantismus

Operá comique

V 1. pol. 19. stol. se komická opera stává protějškem velké opery. Její náměty z každodenního života měšťanských vrstev obsahovaly už delší dobu – od dob revoluční opery hrůzy (s. 347) – také vážné a dojemné elementy. V době restaurace odráží komická opera často měšťanský sklon: stavět vážnost i veselost těsně vedle sebe, přičemž vážnost zde snadno přechází v sentimentalitu a veselost se stává pózou. Přesto však dominuje fr. elán a esprit. Podnětným libretistou byl EUGÈNE SCRIBE. Skladatelé: BOIELDIEU, *Bílá paní* (*La Dame blanche*, 1825); AUBER, *Fra Diavolo* (1830); HÉROLD a ADAM, *Postilion z Lonjumeau* (1836).

Komická opera má mluvené dialogy, a tím stojí blízko činohře. Hudba tento dialog přerušuje, a vykazuje tendenci k uzavřeným čísům. Jsou to písně (romance, balady), malé árie, energické nebo lyrické ansámblы, sbory (vojáci, rolníci), a tónomalebný orchestr.

Zhruba po r. 1850 se Operá comique s vážnými, lyrickými nebo dramatickými rysy vyvíjí do podoby *drame lyrique* (GOUNODŮV *Faust* viz s. 412), na druhé straně se obrací k lehké *opéra bouffes* nebo *operetě*. V budově pařížské Operá comique se tudíž hrají velmi protikladná díla.

Operní realismus

Carmen GEORGA BIZETA byla původně operá comique s mluvenými dialogy. Dokomponované recitativy od E. GUIRAUDA (BIZET zemřel 3 měsíce po málo úspěšné premiéře r. 1875 v Operá comique) posunují operu formálně do blízkosti velké opery, ke které se však námět ani celkový tón *Carmen* příliš nehodí. Lyrické partie Michaly připomínají *drame lyrique*: hranice mezi operními druhy se stírají; pro dosažení nových efektů dramatického znázornění jsou nasazeny všechny prostředky. Látka určená prostředím podle MÉRIMÉEOVY novely a BIZETOVA charakteristická hudba jsou typické pro nový operní realismus, jenž byl vzorem a zároveň paralelou k it. verismu (s. 409).

V *Carmen* náležejí k *hudebnímu realismu* folklorní tance. BIZET dokonce věřil, že v *Habaneře* citoval původní špan. lidový nápěv podle špan. písňové sbírky (melodie od SEB. DE IRADIERA, také *La Paloma*). Povahy *Carmen* je leitmotivicky charakterizována silnou chromatikou a temperamentním doprovodem. Lokální kolorit zaznívá také v ohnivě *Seguidille* (př. A).

Opereta

Od r. 1854 se v Paříži objevovaly jednoaktové veselé opery od HERVÉHO pod názvem *Folies concertantes*, a od r. 1855 od J. OFFENBACHA jako *Bouffes parisiens* (*Musiquettes*, *Opérettes*), označované za *genre primitif et gai*. Víceaktové veselé opery se jmenovaly *opéras bouffes*, dnes *operety*. Typické

jsou pro ně lehké, často aktuální šansony, módní tance (kankán, valčík, galop, polka) a pochody. Podněty pro tance poskytl PH. MUSARD ve svém pařížském Variété. Opereta musela nutně končit šťastně, často závěrečným opojným plesem: tím se materialisticky a ekonomicky orientovaná společnost snažila překrýt svůj vnitřní neklid a prázdnotu. Světácká Paříž v době světových výstav (1855, 1867) vyzařovala svůj vliv do Evropy i do Ameriky. Všude byl cítit ten pařížského života a OFFENBACHOVA opereta udávala tón: *Orfeus v podsvětí* (1858) a *Krásná Helena* (1864) parodovaly velké antické operní látky, *Pařížský život* (1866) pak nabubřelou patetičností a morálkou doby.

Posledním OFFENBACHOVÝM dílem jsou *Hoffmannovy povídky* (*Les Contes d'Hoffmann*, prem. posmrtně v Paříži 1881). Je to velká romant. opera, která svými lyrickými, hudebními kvalitami (např. *Barkarola* jako benátská píseň) a svým rámcovým propojením iluze a reality staví na jeviště oba rozměry života: snovou barvitost a tajuplnou romantičnost. (obr. B).

Operety 19. stol. si udržely své publikum přes přelom století a obě světové války nepřetržitě až do dneška.

Skladatelé francouzské opery

FRANÇOIS-ADRIEN BOIELDIEU (1775–1834), Paříž; *Le calife de Bagdad* (1800), *Jean de Paris* (1812), *Le petit chaperon rouge* (1818), *La Dame blanche* (1825).

DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER (1782–1871), Paříž, žák CHERUBINIHO; přes 50 oper, *Le Maçon* (1825), *La fiancée* (1829), *Fra Diavolo* (1830), *La Part du Diable* (1843), *La Muette de Portici* (1828).

GIACOMO MEYERBEER (JAKOB LIEBMANN MEYER BEER, 1791–1864), Berlín, žák ZELTERA, od roku 1816 v Itálii, od 1825 většinou Paříž; velké opery *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le prophète* (1849), *L'Africaine* (1865); od r. 1842 hlavně v Berlíně.

HECTOR BERLIOZ (1803–69, viz s. 463); *Benvenuto Cellini* (1838), *Béatrice et Bénédicte* (Baden-Baden 1862), *Les Troyens* (části Baden-Baden 1859; Karlsruhe 1890); *La damnation de Faust* (1846).

JACQUES OFFENBACH (1819–80), Kolín n. R., violoncellista pařížské Operá comique, od 1855 divadelní ředitel, přes 100 jevištních děl.

LÉO DELIBES (1836–91), Paříž; *Lakmé* (1883); balety *Coppélia* (1870), *Sylvia* (1876).

GEORGES BIZET (1838–75), Paříž, žák HALÉVYHO, Římská cena 1857; *Les pêcheurs de perles* (1836), *La jolie fille de Perth* (1867), *Djamileh* (1872), *Carmen* (1875), jevištní hudba a suita *L'Arlésienne* (1872).

Adagio. Lei - se, lei - se, from - me Wei - se, schwing dich auf zum Ster - nen-krei - sel!

arie Agáty (II,2)

■ zvukomalba
□ mluvené slovo

melodram: Kašpar
(ve 3 pauzách se sklání k zemi)

Střežte jenž tu střežíš sluj
Samieli, pane můj!
Této noci při mne stůj!
Kouzlo zdarem korunuj!
Olovo nám v koule slej,
sedm, devět, tři nám přej,
ranám našim zdaru dej!

h., vla
PP tymp., basy

klar., les. r., sm.
tymp.

Andante

„Kde rozkoš je větší“
Lovecký sbor „Was gleicht wohl auf Erden“ (II,4)

„My víjeme ti věneček“
Svatební sbor „Wir winden dir...“ (III,6)

A C. M. v. Weber, Čarostřelec, 1821, písňová melodika a scéna ve Vlčí roklí (II,6)

Andantino

Bakulus A B C D, der Junge-sel-len-stand tut weh! E F G H, sind erst die lieben Jahre da.

B A. Lortzing, Pytlák, 1824, píseň o abecedě (I,1)

Traft ihr das Schiff im Mee - re an, blut-rot die Se - gel, schwarz der Mast?

C R. Wagner, Bludný Holanďan, 1843, balada Senty (II. dějství)

Melodika, zvuková barva, dramaticčnost

Romantická opera

Něm. *romantická opera* se na počátku 19. stol. rozvíjí jako osobitý typ. Zpracovává lidové pověsti, pohádky, romanticky pojaté dějiny. Příroda (les, moře) a oblast nadpřirozena (duchové, démonické síly) hrají centrální roli. Charakteristická je idea vykoupení člověka, který se osudově provinil. Znaky druhu:

- **ouvertura** (předehra): vyjadřuje spíše celkové ladění opery než obsah;
- **mluvný dialog**: tradice singspielu; zhudebněný recitativ se vyskytuje jen zřídka, poprvé u SPOHROVY *Jessondy* a WEBEROVY *Euryanthy* (obě 1823) podle vzoru *grand opéra*;
- **scény** (recitativ acc.) a **arie**, často písňové, zatačují sled rec. secco/arie ve prospěch plynulého dramatického toku;

Arie Agáty v *Čarostřelci* (*Freischütz*) má lidově prostou, vroucí melodii, harmonizovanou jakoby chorálním způsobem (průtah t. 3). Tento religiózní citový tón je inspirován romant. ideou lásky pojímající do sebe takřka celý vesmír. Arie se pak stupňuje – motivována vnějším děním (návrat milého) – až k jásetu a značné pěvecké virtuozitě. Tím zde zároveň vzniká *cantabile* a *stretta* po vzoru it. *cabaletty* (př. A; scéna viz s. 145).

– **barvitá instrumentace** líčí charakter a prostředí; – **vzpomínkové motivy** se několikrát navracují a zaručují dram. a hud. jednotu. Může se jednat o *melodii*, *rytmus*, ale též o *zvukovou barvu*, jako je tomu u motivu Samiela v *Čarostřelci* (klar., les. r., sm., tymp., př. A).

Orchestr líčí přírodu (Vlčí rokle) i nadpřirozeno (dábel Samiel) v romant. barvách; místo zpěvu je zde navíc užít hrůzyplný melodram: Kašpar vyvolává ďábla tím, že recituje své staroněm. rýmování nad chromatickým, kupředu se deroucím basem. Scéna ve Vlčí roklí působí na cit, nikoli na rozum (př. A).

– **ansámblы, finale, sbory** barvitě oživují děj.

Sbor myslivců svou lidovou melodikou, signály lesních rohů a mužnou („liedertafelovou“) vokální sazbu vyvolává představu německého svérázu a něm. lesa.

Sbor družiček je ovlivněn spíše fr. *opéra comique*: ideální, typicky měšťanský svátek (př. A). K nejvýznamnějším skladatelům něm. *romantické opery* patří:

E. T. A. HOFFMANN (1776–1862), Königsberg, žák REICHARDA v Berlíně, od r. 1808 kapelník divadla v Bamberku, od 1814 Berlín (1816 soudní rada nejvyššího soudu); hudební kritiky (AmZ) podepsované jako *Kapellmeister Johannes Kreisler*. Opery: mj. *Aurora* (1811/12), *Undine* (1816 podle FOUQUÉHO).

LOUIS (LUDÉWIG) SPOHR (1784–1859), Braunschweig, slavný houslista (s. 41), od r. 1822 dvorní kapelník v Kasselu; *Faust* (Praha 1816), *Jessonda* (Kassel 1823), stále více romantických rysů se silně chromatickými harmoniemi *Der*

Bergeist (1825), *Der Alchymist* (1830), *Der Kreuzfabrer* (1845).

CARL MARIA VON WEBER (1786–1826), Eutin, žák M. HAYDNA a ABBÉHO VOGLERA, od r. 1813 operní ředitel v Praze, od 1816 v Drážďanech; *Abu Hassan* (Mnichov 1811), *Der Freischütz* (Berlín 1821; libreto F. KIND podle Strašidelné knihy APELA a LAUNSE), *Euryanthe* (Videň 1823; viz výše), *Oberon* (Londýn 1826).

HEINRICH MARSCHNER (1795–1861), *Upír* (Lipsko 1828), *Templář a židovka* (1829), *Hans Heiling* (1833).

Svou první tvůrčí periodou sem spadá i WAGNER, který od *Bludného Holanďana* přes *Tannhäusera* až k *Lobengrinovi* pokračoval v tradici něm. romantické opery. – *Bludný Holanďan* zpracovává osobní dojmy z mořské bouře při WAGNEROVĚ útěku z Rigy do Londýna. Hlavní motiv a náladové jádro této opery jsou obsaženy v centrální *baladě Senty*.

Romantický vyprávěcí tón v temném moll, s pauzami zvyšujícími napětí a vzrušenými tremoly smyčců líčí prehistorii a poukazuje k hlubšímu základu celého děje (*Expoziciční balada*, př. C).

Komická opera (Opereta)

Z tradice singspielu a ovlivněna fr. *Opérou comique* (sbory, tance, šansony) vzniká v 19. stol. německá komická opera. Je to pestrá směs veselé až burleskní komiky a cituplných až sentimentálních tónů, která odpovídala vkusu něm. *biedermeieru* restaurační a předřeznové doby, ale zůstávala v oblibě i po r. 1848. Skladatelé:

ALBERT LORTZING (1801–51), *Zar und Zimmermann* (*Car a tesař*, Lipsko 1837), *Der Wildschütz* (*Pytlák*, 1842), *Der Waffenschmied* (*Zbrojář*, 1846).

Jeho umění je vtipné, vychází z textu, často ironizuje majetné měšťanstvo, je lehké a strhující; umění, jež spíše zakrývá a potěšuje než objasňuje a mění (př. B).

OTTO NICOLAI (1810–49), *Die lustigen Weiber von Windsor* (*Veselé paničky windsorské*, Berlín 1849);

FRIEDRICH VON FLOTOW (1812–83), *Martha* (Videň 1847);

PETER CORNELIUS (1824–74), *Der Barbier von Bagdad* (*Lazebník bagdadský*, Výmar 1858).

Klasická opereta

FRANZ VON SUPPÉ (1819–95), podle OFFENBACHOVA vzoru mj. *Krásná Galathea* (1865);

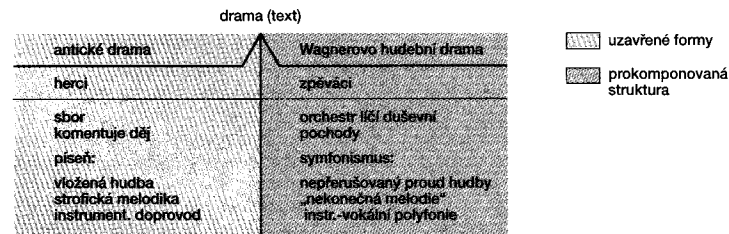
JOHANN STRAUSS syn (1825–99), král valčíků, *Die Fledermaus* (*Netopýr*, Videň 1874), *Eine Nacht in Venedig* (*Benátská noc*, 1883), *Der Zigeunerbaron* (*Cikánský baron*, 1885);

KARL MILLOCKER (1842–99), *Žebravý student* (Videň 1882), *Gasparone* (1884);

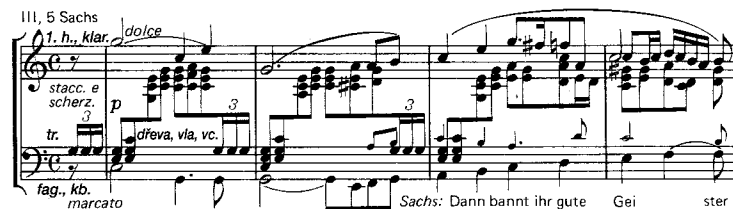
později ZELLER, *Vogelbändler* (*Ptáčník*, 1891), HEUBERGER, ZIEHRER, LEHAR aj.



A R. Wagner, Lohengrin, 1850, předehra



B Antické drama a Wagnerova hudebně dramatická koncepce



C R. Wagner, Mistrí pěvci, 1868, příklady leitmotivů a jejich kombinace



D E. Humperdinck, Perníková chaloupka, 1893, modlitba dětí v horách a pokročilá chromatika

Výraz a hudební věta

Wagnerova romantická opera

V *Lohengrinovi* (prem. 1850) WAGNER dovedl ke krajnosti všechny charakteristické rysy něm. *romantické opery*. Tendence k nekonečnému přenášení historické a bájně momenty námětu do mytologické a psychologické roviny. Láska mezi Elsou z Brabantu a Lohengrinem jako ideál, zákaz otázky a jeho přestoupení, myšlenka vykoupení: vše je zde niterné a osudově propleteno a východisko se nachází až na onom světě. Také v hudbě se proplétá nové s tradičním: stará čísla ustupují prokomponovanému celku, z jehož plynulého toku se vylučují pevnější strukturované hudební plochy, např. sbory.

Už v předehře se zjevuje obraz zvolna se snášejícího grálu. Hudba zaznívá v andělských výšinách a čistotě, kráčí zvolna, chorálně, v slavnostně patetickém tečkovaném rytmu má v sobě téměř chrámový kolorit. Zdánlivě „objektivní“ tóny symbolizují věčné bytí, projasněnou věčnost (př. A; srov. scénu umírání *Traviaty*, s. 406).

Wagnerovo hudební drama

Kolem r. 1850 vypracovává WAGNER svou novou teorii o operě jako *hudebním dramatu*, o souborném uměleckém díle a technice příznačných motivů (*Oper und Drama*, 1851). Hudební drama bylo poprvé realizováno ve *Zlatu Rýna* (*Rheingold*), kterým r. 1853 WAGNER začal kompozici *Prstenu*. WAGNER spojuje operu s významovou závažností a pozadím BEETHOVENOVA symfonismu. Domnívali se ještě kolem r. 1850, že význam – tedy drama – vyvolává v život hudbu, pak kolem r. 1870 poznal, že na jevišti se zpřítomňuje sama hudba a bere na sebe dramatickou tvar. Jako žvovící divadelní umění docíluje hudební drama u všech zúčastněných mocného vzrušení a otřesu.

V antickém dramatu byly jednotlivé na jevišti předváděné osudy komentovány chórem. Ten posuzoval duševní stavy a jednání člověka, avšak zároveň sledoval jeho celkový vztah ke světu bohů a k všemocnému osudu. WAGNERŮV orchestr přejímá funkci antického chóru: osvětluje psychologické pozadí dění na jevišti a pomocí **příznačných motivů (leitmotivů)** je vnáší do posluchačova vědomí (nebo také podvědomí). Orchestr „mluví“. Jde o barokní princip – neboť romantismus má v posledku mnoho společného s barokem! –, jenž je zde však psychologicky prohlouben. Leitmotivy zároveň připomínají to, co předcházelo. Tím rozšiřují přítomnost o minulost. WAGNEROVA koncepce, stejně jako výběr námětů tak odpovídají historizujícím tendencím 19. století.

V antickém dramatu zpíval chór vložené písně. WAGNERŮV orchestr, který je prostoupen podstatou pojednávání věci, *mluví* v nepřerušovaném symf. předivu motivů. Rovněž zpěvní partie jsou zapojeny do tohoto celku, takže zde nevzniká žádná periodická melodika členitelná na úseky

jako u VERDIHO, nýbrž nekonečný proud instr.-vok. polyfonie. Toto míní WAGNER pojmem *nekonečné melodie*, tak jako šum lesa sestává z tisíce jednotlivých hlasů. Výsledkem pak už není zpěvní opera v it. smyslu, ale *hudební drama*, v němž jsou dramatický smysl a vnější hudební podoba nerozlučně propojeny (obr. B).

V *Mistrech pěvcích* (*Meistersinger*) je asi 40 **leitmotivů**, přičemž téměř všechny jsou psychologicky zdůvodněny a hudebně nepřeslechnutelně navzájem spřízněny. Je to např. přímočarý, kovový a jasný **motiv mistrů pěvců**; mohutný, reprezentativní (timp., tr.) **motiv cechovní slavnosti**, lyrický **milostný motiv** s měkkou chromatikou atd. (př. C).

Mistrovská je kombinace těchto 3 motivů ve 3. dějství. Orchestrální sazba zde vyjadřuje to, že v závěru se tyto 3 místy protikladné oblasti setkávají harmonicky v jednom bodě, takže Sachs takřka sekundárně cituje „dobré duchy“. Orchestr zpěváka nedoprovází, nýbrž je podobně jako on nositelem dramatického dění a výrazu (př. C).

WAGNEROVA idea **souborného uměleckého díla** (*Gesamtkunstwerk*) neznámá tak jako v barokní operě společnou účast jednotlivých uměleckých odvětví (bálsnictví, hudba, herectví, tanec, architektura, malířství), nýbrž novodobé sloučení všech umění.

V *Prstenu Nibelungově* (*Ring des Nibelungen*) se střetává germánství s pesimistickým viděním současného duševně vyprahlého světa, realizujícího se jen v ekonomické sféře. Prožitek a poselství umění nastupují na místo náboženství. Odtud WAGNEROVA idea slavnostních her. Zsvěcení domu v Bayreuthu a prem. *Prstenu* (1876) byly také národně politickou událostí.

V pozdním WAGNEROVĚ díle, v *Parsifalovi* (1882) nabývá idea vykoupení křesťanského zbarvení.

Německá opera v době Wagnera a po něm

je v zásadě určena WAGNEREM, buď jako jeho negace, nebo jeho následování. Známými se stali: PETER CORNELIUS, *Der Barbier von Bagdad* (*Lazebník bagdadský*, 1858); HERMANN GOETZ, *Der Zwischenstigen Zähmung* (*Zkrocení zlé ženy*, 1874); HUGO WOLF *Der Corregidor* (1896; komická opera); RICHARD STRAUSS, *Guntram* (1894); WILHELM KIENZL, *Evangelimann* (1895); ENGELBERT HUMPERDINCK, *Hänsel und Gretel* (*Perníková chaloupka*, 1893; pohádková opera).

Stará dětská modlitba nezaznívá ve své prosté, sekvenční melodice, ale jako vrchní hlas romanticky chromaticizované věty, jejíž imitační polyfonie vyjadřuje niterný pseudonáboženský cit (př. D).

Nížina (*Tiefeland*) EUGÈNA D'ALBERTA (Praha 1903) se oproti tomu blíží italskému verismu, ovšem v pozdní stylově mnohavrstevnosti.

motiv smrti
1,1 Tod - ge - weth - tes Haupt!
1,5 7.: dich trink' ich sonder Wank!

motiv otázky
1,1 wo sind wir?

motiv osudu
1,1 Wer wegt mich zu höhmet?
1,5 Herr Tri - stan tre - te nah.
Isolda

simultánné v enharmonické proměně

sukcesivně v kombinaci

motiv v orchestru:

Tristan, leitmotivická technika, scéna nápoje lásky

motiv lásky
motiv osudu

Sehr langsam
Parsifal, motiv (poslední) večere

opery	dobu vzniku	prem.	místa
Svatba, fragm. Vily	1832 1833		13 * Lipsko Drážďany 33 Würzburg 34 Magdeburg
Zákaz lásky	1836	36 Magdeburg	37 Königsberg 38 Riga 39 Paříž 42 Drážďany
Rienzi	1838–40	42 Drážďany	49 revoluce vyhnanství (Curych)
Holandan Tannhäuser Lobengrin	1841 1843–45 1845–46	43 Drážďany 45 Drážďany 50 Vimar	58 Benátky 62 amnestie (cesty) 66 Švýcarsko (Treibschen)
Umělecké dílo: budoucnost Opery a drama 1851			72 Bayreuth
			83 * Benátky

A Opery

B Tristan, leitmotivická technika, scéna nápoje lásky

C Parsifal, motiv (poslední) večere

Wagner: Chronologie, leitmotivy, melodika

RICHARD WAGNER, *22. 5. 1813 v Lipsku, † 13. 2. 1883 v Benátkách, mládí s nevlastním otcem GEYEREM (herec) v Drážďanech, od r. 1828 gymnázium v Lipsku, od r. 1831 studium hudby tamtéž, kp. u tomášského kantora WEINLIGA. Operní fragment *Svatba (Die Hochzeit)*, 1832).

Operní kapelník 1833–39

nejprve v Würzburgu; *Vily (Die Feen)*, 1833–34), romant. opera; od r. 1834 Magdeburg; komická opera *Zákaz lásky (Das Liebesverbot)*, 1834–36); se svou první ženou, herečkou MINNOU PLANER odchází 1836 do Královce, r. 1837 do Rigy; začíná psát operu *Rienzi* ve stylu velké opery; v březnu 1839 je bez místa a zadlužený, útek přes moře do Londýna a Paříže.

Pařížský pobyt 1839–42

Roku 1840 dokončil *Rienzi* (prem. Drážďany 1842); nová tvůrčí perioda ve znamení *romant. opery*: zbsnění a kompozice *Bludného Holandana (Der fliegende Holländer)*, 1841, prem. Drážďany 1843).

Dvorní kapelník v Drážďanech 1843–49

Provedení BEETHOVENOVY IX. symfonie 1846; *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg (T. a válka pěvců na Wartburgu)*, 1842–45, prem. Drážďany 1845); *Lobengrin*, 1845–48 (prem. Vimar 1850, dir. LISZT); květnové povstání 1849, zatykač na WAGNERA a jeho útek do Curychu.

Azyl v Curychu 1849–58

Obrat ve WAGNEROVĚ tvorbě od *romant. opery k bud. dramatu*. Ve svých teoretických spisech *Umění a revoluce* (1849), *Umělecké dílo budoucnosti* (1849), *Opera a drama* (1851) předkládá WAGNER svou koncepci nového *hudebního dramatu*. Realizoval ji až později, v *Prstenu Nibelungově (Ring des Nibelungen)*. Libreto psal WAGNER v obráceném pořadí, počínaje *Soumrakem bohů (Götterdämmerung)*, už r. 1848 jako *Siegfriedova smrt*). Protože chtěl zdramatizovat také prehistorii děje, místo aby ji vyprávěl (expoziční balada), zbsnil WAGNER *Siegfrieda* (1851–52), *Zlato Rýna (Das Rheingold)*, 1851–54), a *Valkýru* (1851–56); Pořadí kompozice: od r. 1853 Zlato Rýna, Valkýra, Siegfried 1. a 2. akt, do r. 1857. Poté se vzdává azylu (milostný vztah k MATHILDĚ WESENDONKOVĚ, ženě jeho hositéle, obchodníka OTTY W.); *Wesendock-Lieder* jako předstudie k *Tristanovi* a počátek kompozice *Tristana*. Písně *Träume a Im Triebhaus* se staly součástí hudby k *Tristanovi* (milostný duet z II. aktu a přehra k III. aktu).

V *Tristanovi* zpracovává WAGNER prožitek lásky k M. WESENDONKOVĚ. Vlastní interpretaci středověkého románu (GOTTFRIED VON STRASSBURG, kolem 1200) vytvořil extatickou apoteózu lásky. Koncepcí nekonečné melodie, jež je v souladu s niterným obsahem *Tristana*, umožňuje skládatel dospět takřka s náměsíčnou jistotou k dokonalému uměleckému tvaru. Hudba je prostoupena výsokou expresivní chromatikou (k *tristanovskému akordu* viz s. 405). Termín *Leitmotiv* pochází od WOLZOGENA (1876).

WAGNER hovoří o *tematických* nebo *melod. motivech, základních tématech (Grundthemen), předjímajících* nebo *vzpomínkových motivech (Abnungs-, Erinnerungsmotiven)*, jako u WEBERA, BERTHOEZE; srovnej s. 417). Nové je jejich důsledné užití v rozvrhu celého díla.

– *motiv osudu*: stišněný, v úzkých, naríkaných pultónových krocích; Isoldina potupa Tristanem-Tantrismem (text) v sobě skrývá osudové předurčení (motiv).

– *motiv otázky*: tím, jak melodie směřuje vzhůru, vyjadřuje otázku; objevuje se v různé rytmizaci; podobný motiv už v baroku, též u BEETHOVENA (op. 110), SCHUBERTA aj.

– *motiv smrti*: oktávový zlom a patetický tečkování rytmem. Všechny motivy se prolínají: motiv lásky s motivem osudu, neboť právě láska se zde stává osudem (t. 16). Motiv může zaznívat v orchestru *současné* se zpěvem a obohacovat tak celkovou výpověď o některé další významy: k Tristanově zpěvu *dich trink' ich sonder Wank* (nápoj smrti resp. nápoj lásky) zaznívá v orchestru motiv osudu jako varování a předtucha. (I,5; př. B).

Orchestr líčí nejniternější stavy i bez zpěváků. Nápoj lásky, který oba milenci vypijí s dramatickým gestem jako domnělý jed, nevede k smrti, nýbrž k poznání a vyznání lásky. V souladu s tím se proměňuje harmonie (as moll v H dur: enharm. záměna ces/h, as/gis), tempo, zvuková barva (dřeva), dynamika (*ff–pp*), melodika (*motiv lásky*, př. B).

Benátky, Luzern, Paříž 1858–61

1859 dokončen *Tristan a Isolda*; pařížské přepracování *Tannhäusera* (1861); amnestie 1862.

Koncertní cesty 1861–64

LUDWIG II. povolává WAGNERA do Mnichova 1864–65; prem. *Tristana* za řízení HANSE VON BÜLOWA (Mnichov 1865).

Treibschen u Luzernu 1866–72

Dokončení *Mistři pěvci norimberští* (1861–67, prem. Mnichov 1868). COSIMA (1837–1930), dcera LISZTA a hraběnky D'AGOUULT, žena BÜLOWA, následuje r. 1868 WAGNERA do Treibschenu (syn SIEGFRIED 1869; sňatek 1870). Návštěvy NIETZSCHEHO 1869–72. Dokončen *Siegfried* (1864–71).

Bayreuth 1872–83

stavba Festspielhausu 1872–76; kompozice *Soumraku bohů* 1869–74; prem. *Prstenu* v srpnu 1876 za řízení H. RICHTERA a *Parsifala* 1882, dir. H. LEVI.

V *Parsifalovi* WAGNER vytvořil složité členěnou hudební prózu. *Motiv poslední večere* zaznívá jako zdánlivě nekonečný tok, projev pozdního slohu, niterně pohnutý (př. C).

U WAGNERA se spojuje BEETHOVENOVA symf. řeč, divadelní výraz a iracionální metafyzika (četba SCHOPENHAUERA 1854), a vytvářejí umělecký mýtus, jehož patos překročil hranice hud. dramatu, proměnil se v kult a byl vnesen do společensko politické sféry. Záraz uměleckého díla se tím nikterak neumenšil.

Con vivacita

Proč by - chom se ne - tě - ši - li, proč by - chom se

A B. Smetana, *Prodaná nevěsta*, 1866, I. dějství, 1. scéna, Mařenka, Jeník, vesničaná

Mě-síc-ku na ne-bi hlu-bo-kém, svět-lo tvé da-le-ko vi-dí

B A. Dvořák, *Rusalka*, 1901, I. dějství, monolog Rusalky

pik.	C ³	
fl.	C ³	
hob.	C ²	
klar.	C ¹⁺²	
fag.	C ¹	
klav., 4ruč.	C ¹⁻³	
h. I	C ²	
h. II	C ²	
vla.	C ¹	
vc.	C ¹	

instrumentace „Slava“

Už kak na ne-be soln-cu kras-no-mu sla-va, sla-va!

C M. Musorgskij, *Boris Godunov*, 1874, Prolog, 2. obraz, korunovační scéna

V 19. stol. se téměř ve všech evr. zemích rozvíjí národní opera, která je zrcadlem rostoucího národního a politického uvědomění těchto zemí (provedení AUBEROVY *Němě z Portici* bylo např. bezprostředním podnětem k belgické červenové revoluci v Bruselu). Náměty byly původně ztělesněním ideálů svobody, spravedlnosti atd. v různých místních převlecích: *Němá z Portici* se hraje v Itálii, ROSSINIHO *Vilém Tell* ve Švýcarsku (skladatel je Ital žijící ve Francii). Tato ještě klasicistní tradice stále více ustupuje romantickým nárokům na originalitu a lokální kolorit: národní rysy, historická místa a postavy patří spolu s malebnými dekoracemi k centrální ideji samotné. Probouzející se historické vědomí romantismu je v souladu s tímto vývojem.

Anglie. J. BARNETT (1802–90); A. S. SULLIVAN (1842–1900), *Ivanhoe* (1891); působil společně s W. S. GILBERTEM v *Savojské opeře* (*Savoy Opera*, angl. druh operety).

Skandinávie. HARTMANN (Dánsko), SINDING (Norsko), HALLSTRÖM a HALLEN (Švédsko).

Polsko. ELSNER, KURPINSKY a MONIUSZKO (*Halka* 1846–47).

Čechy a Morava (viz dále 534 nn.). F. ŠKROUP (1801–62), singspiely *Dráteník* (Praha 1826), *Fidlovačka* (Praha 1834); zvl. BEDŘICH SMETANA (1824–84), ml. 8 oper: *Prodaná nevěsta* (Praha 1866), *Dalibor* (1868), *Hubička* (1876), *Libuše* (1881), typ české národní opery.

Komická opera *Prodaná nevěsta* zrcadlí vesnické prostředí a postavy. Vysoce stylizovaná lidová melodika a folklorní taneční rytmy dodávají jejím scénám živoucí a typické zabarvení (př. A).

ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904), 10 oper: *Král a ublíř* (Praha 1874), *Dimitrij* (1882), *Rusalka* (Praha 1901).

Pohádková opera o vodní víle *Rusalka* okouzluje svým národním koloritem a zdánlivou naivitou. Rusalčin jímavý monolog se vznáší nad východní harmonií (bordunové souzvuky, subdominantní účin; př. B).

Následuje Z. FIBICH (1850–1900) s *Nevěstou messinskou* (Praha 1884); J. B. FOERSTER, V. NOVÁK, O. OSTRČIL, LEOS JANÁČEK (1854–1928) s *Šárkou* (1887–88) a *Její pastorkyňou* (Brno 1904, v zahraničí pod názvem *Jenufa*).

Rusko pěstovalo už od 18. stol. západní (it.) operu ve dvorních divadlech, ale v 19. stol. proti ní postavilo vlastní národní vývoj: MICHAEL GLINKA (1804–57), *Ivan Susanin* (*Život za cara*, Petrohrad 1836), *Ruslan a Ludmila* (1842), A. S. DARGOMYŽSKIJ (1813–69), *Rusalka* (Petrohrad 1856), *Kamenný host* (PUŠKIN, posmrtně, premiéra 1872).

Mladší generace hledala ruskou osobitost rozhodněji v námětu i v hudbě. Centrem nadále zůstával Petrohrad, nyní ale i Moskva s A. N. RUBINSTEINEM a A. N. SEROVEM. V Petrohradě působila *Mocná bratka* novátorů, skupina pěti skladatelů: MUSORGSKIJ, BORODIN, KJUI, BALAKIREV a RIMSKIJ-KORSAKOV.

Jak velkým množstvím poezie, citu, talentu a umění disponuje tato malá, zato mocná bratka ruských skladatelů! říká kritik Stasov po jednom koncertě řízeném BALAKIREVEM na etnografické výstavě v Petrohradě 1867.

MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ (1839–81) z Kareva (Pskov), klavírista a skladatel. Studium, důstojník, úředník, od r. 1856 člen *Mocné bratky*.

S horoučím zaujetím se MUSORGSKIJ zajímal o náměty z ruských dějin, pověstí (byliny) a básně, a stejně tak o hudbu typicky ruského ražení. Zhudebněná ruština tak vytváří jak v recitativu, tak melodice svůj vlastní duktus. Také harmonie, rytmus a zvuková barva (instrumentace) vykazují vědomě ruský charakter. – Fragmentem zůstala opera *Salambo* (1863–66, FLAUBERT), a také první opera na ruský námět *Ženíba* (1868, GOGOL). Poté následuje *Boris Godunov* podle PUŠKINOVA dramatu (1830), resp. podle historického díla KARAMZINA (1816–29). Původní verze vznikla 1868–69 (premiéra až 1928), zkrácené konečné znění 1871–72 (prem. Petrohrad 1874), s ohledem na větší jevištní účinnost později nová instrumentace a přepracování od RIMSKÉHO-KORSAKOVA (1896) a také ŠOSTAKOVIČE (1940).

Tato hudba zrcadlí v melodice, modálně zabarvené harmonii, nepravidelném taktovém členění, častých změnách metra a synkopách ruskou lidovou a duchovní hudbu, kterou také MUSORGSKIJ zčásti přímo cituje. Takováto originální melodie – *Slava* (slavná rus. píseň; začátek textu a název) – zazní v korunovační scéně po mohutné imitaci zvonů jako holdovací sbor lidu, nejprve ve světlých vrchních hlasech, poté v plné sazbě. Tato melodie se podobá tématu promenády v *Obrázcích z výstavy* (př. C).

Následuje *Mlada* (1872, společně s BORODINEM, KJUEM, MINKUSEM, RIMSKÝM-KORSAKOVEM), *Chovanština* (1873–80) a *Soročinský jarmark* (1876–81, fragment).

ALEXANDER P. BORODIN (1833–87), *Kniže Igor* (1890), NIKOLAJ A. RIMSKIJ-KORSAKOV (1844 až 1908), *Sadko* (1898) aj. sledují tutéž ruskou linii. PETR I. ČAJKOVSKIJ spojuje ve svých 10 operách západní vlivy se svérázností ruské tradice, zvl. pak v *Evženovi Oněginovi* (Moskva 1879) a *Pikově dá-mě* (Petrohrad 1890, obě podle PUŠKINA).

I. díl					II. díl		
úvod	ouverture	č. 1	2	3 4	...20	21	...42
bas. rec.	orchestr	sbor	duet	rec., árie	... sbor	árie	... sbor
Eliáš		lid	S, A	T: Abdiáš	... lid	S	... tutti

(13. zvývání Baala) Adagio. Eliáš 14. árie. Eliáš

ff gib uns Ant-wort! Kommt her, al-les Volk, ko-mt her zu mir! Herr Gott A-brahams, Hülf - fe kommt. Dei - ne Hülf - fe - fe kommt vom Herrn, vom Herrn, kommt

28. tercet. Andělé. Andante con moto

He - be dei - ne Au - gen auf zu den Ber - gen, von wel - chen dir Hülf - fe, dir Hülf - fe kommt. Dei - ne Hülf - fe - fe kommt vom Herrn, vom Herrn, kommt

A F. Mendelssohn, Eliáš, 1846, celkový rozvrh, scéna zvývání Baala a sólistický tercet (andělé)

■ písňový
■ motetový styl
■ fis moll/Es dur

I. díl				II. díl		
úvod	(obraz) č. 1	2	3	4	5	6
orchestr	Wartburg příjezd A.	Ludvík	křížáci loučení L.	Sofie žalozpěv	Alžběta smrt	pohřeb apoteóza

a) lovecká píseň b) Ludv. a Alžb. c) zázrak s růžemi d) díkůvzdání

dolcissimo
Andante moderato

citát chorálu

t. 98 *ff* Ped. Ped.

4., 10. stol.

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Ins heil' - ge Land, ins Pal - men - land,

B F. Liszt, Legenda o sv. Alžbětě, 1862, rozvrh, leitmotiv Alžběty a sbor křížáků

Městská hud. kultura v 19. stol. podnítila vznik mnoha pěveckých sdružení a oratorních sborů, takže také tvorba nových oratorních kompozic hrála důležitou roli. HAYDNOVA oratoria vyvolala po celé Evropě vlnu nadšení, ale nasadila také vysoká měřítka. Romantické přišli s novými impulsy co do výrazu a vyvolání mocného účinku (BERLIOZ), zároveň však zužitkovali starší stylové prvky, které svou klasicizující orientací měly blízko k měšťanskému duchu těchto sdružení (MENDELSSOHN). Pro pěvecká sdružení, jež většinou nebyla nijak vázána liturgií, nebylo problémem přijmout jak látky duchovní, biblické, tak také světské, historické, neboť požadavku všeobecného mravního povznesení i dosažení nábožně vroucnosti bylo tak jako tak učiněno zadost. V sekularizovaném století byly sice otrženy dosud pevné jistoty křesť. víry, na jejich místo však nastoupila poněkud obecnější, světská zbožnost a potřeba víry, která mohla vést i k niternému privátnímu nábož. postoji. Koncertní sál, v němž se oratoria prováděla, se pak stal „chrámem“.

Německo mělo v 1. pol. 19. stol. vedoucí postavení, vycházelo z tradice vídeňského klasicismu:

J. EYBLER, *Die vier letzten Dinge* (Čtyři poslední věci 1810); M. STADLER, *Die Befreyung von Jerusalem* (Osvobození Jeruzaléma 1813); BEETHOVEN, *Christus am Ölberge* (Kristus na hoře Olivetské 1803); F. SCHNEIDER, *Das Weltgericht* (Poslední soud 1819), 15 dalších oratorií; L. SPOHR, *Das jüngste Gericht* (Posl. soud 1812), *Die letzten Dinge* (Poslední věci 1826), *Der Fall Babels* (Pád Babelonu 1842); C. LOEWE, *Die Zerstörung Jerusalems* (Zničení Jeruzaléma 1829), *Gutenberg* (1836, světské).

Velký vliv měl F. MENDELSSOHN BARTHOLDY se svými 2 oratorii *Paulus* (1836) a *Elias* (1846), která měla spolu s oratoriem *Kristus* (fragm.) tvořit triptych. BACHOVU tradici poznal MENDELSSOHN za svého mládí v Berlíně a u svého učitele ZELTERA. V oratoriích se však také orientoval na HANDELA a HAYDNU. Odráží se to v mnoha stylistických prvcích, jako je způsob doprovodu recitativů, fugové partie, sbory, celkový rozvrh do aktů a sled hud. částí s áriemi, ansámblu a sbory.

V *Eliášovi* přednese hl. postava vstupní recitativ ještě před zazněním ouvertury (obr. A). Recitativy vyrůstají bezprostředně z textu; velice dram. prokomponován je vrchol I. dílu, kdy lid vyzývá boha Baala a Eliáš prosí Hospodina, aby podpálil hranici: po zvolání lidu (*ff*) následuje dlouhá pauza, která stupňuje napětí. Eliášova výsostná odpověď je pak hud. charakterizována stoupajícím oktavovým skokem a slavnostním liturg. znějícím kvartovým sestupem *es-b*, přičemž se mění takt, tempo i tónina (4/4, adagio, heroické Es dur). Na kvartový motiv navazuje attacca Eliášova árie (př. A).

MENDELSSOHNova melodika je osobitou syntézou: Tercet 3 andělů *Hebe deine Augen* začíná písňovou větou, která svou prostou niterností připomíná spíše M. Písně beze slov než oratorium. Pod vlivem představ 19. stol. o církv. slohu a cappella nechává MENDELSSOHN zpívat 3 anděly bez doprovodu. V motetovém pokračování tercetu se oproti tomu objevují limitace, kp. práce a historizující motivika. Díky zvuk. plnosti paralel. tercií a díky harmonii je ovšem i tato část naplněna romant. duchem (př. A).

ROBERT SCHUMANN napsal 2 oratoria, obě jsou světské pohádky: *Ráj a Perí* (1843), *Putování* (*Der Rose Pilgerfabri* 1851).

Původně duchovní motiv vykoupění nevystupuje v 19. století jen v operě, ale i v oratoriu. LISZTOVA *Legenda o sv. Alžbětě* (1862) je duch. paralelou k WAGNEROVU *Tannhäuserovi*, jehož Alžběta předchází stejnojmennou postavou u LISZTA.

Své oratorium prokomponoval LISZT jako duch. operu ve 2 aktech, resp. částech a 7 obzích, resp. číslech. Jednotl. obrazy jsou pak ještě rozčleněny na úseky (schéma B). Vzniká tak jakýsi druh symf. básně s čistě symf. částmi, recitativy acc., ansámblu a sbory, ale bez árií. Podobně jako WAGNER ve svých hud. dramatech, pracuje i LISZT s leitmotivem. Sv. Alžbětu charakterizuje jemnou flétnovou melodií – starý nápěv *Quasi stella matutina*, resp. *Joseph lieber Joseph mein* (*dolcissimo*). Tentýž motiv však může kráčet triumfálně s velkou pompézností. Melodie sboru křížáků pochází z greg. Gloria (10. stol.; př. B).

V LISZTOVĚ lat. oratoriu *Kristus* (1862–67, prem. 1872) se střídají sbor. věty a cappella a symf. instrumentální části (fr. vliv).

Francie pěstovala k liturg. účelům oratoria s lat. texty jako např. *Oratorio pour le couronnement* od LE SUEURA, které zaznělo zkráceně při korunovaci NAPOLEONA I. (1804) a kompletně při korun. KARLA X. (1825). Fr. oratoria nesla často stejné jako středověká duch. dramata název *Mystère* nebo *Drame sacré*. Od r. 1850 nabývá ve Francii tvorba oratorií na významu: H. BERLIOZ, *L'enfance du Christ*, *Trilogie sacrée* (*Dětství Ježíšovo*, 1854); C. GOUNOD, *Tobie* (1865), *Vykoupění* (1882); C. SAINT-SAËNS, *Vánoční oratorium* (1858), *Potopa* (1875); C. FRANCK, *Vykoupění*, *Poème symphonique* (1872–74), *Blaboslavství* (1879); J. MASSENET, *Marie-Magdeleine*, scénické *Drame sacré* (1873), *Zaslíbená země* (1900).

Kantáty a moteta

Vedle oratorií hrájí důležitou roli duch. a světské kantáty, které se od oratorií příliš neliší, jsou jen kratší a také určeny pro sborová sdružení (např. BRAHMS, *Rinaldo*, GOETHŮV text, 1868). Vzniká též mnoho motet.

Credo	in unum Deum...	Credo	in factorem coeli...	Credo	Credo	in...
-------	-----------------	-------	----------------------	-------	-------	-------

□ opakovaně vpadající příznačný motiv

t. 33

A F. Schubert, Mše As dur, D 678, 1822, zvuk jako výrazový prostředek

I	II	III	IV	V
Te Deum Allegro, C	Te ergo quaesumus Moderato, f	Aeterna fac Allegro, d	Salvum fac Moderato, f	In te Domine speravi Mäßig bewegt, C

variovaná repríza

II. t. 17 (moderato)

V. S.: In te, Do-mi-ne spe-ra-vi, in te, - in te, - in te, -

B A. Bruckner, Te Deum, 1881–84, rozvrh a dílčí struktury

■ ostinato ■ unisono („chorál“) ■ terciové vztahy ■ baroko

Duchovní hudba už nehraje v 19. století centrální roli jako tomu bylo dříve. V první řadě to platí pro užší oblast liturgické **chrámové hudby**. Sekularizace (1802–1803) byla výrazem emancipace měšťanské společnosti na církev. Osvícenství a revoluce vyloučily mezery, které se sice romantické univerzální náboženství a všeobjímající láska snažily přemostit, které však v realistickém životě 19. století už nemohly být vyplněny. To však nikterak nevyklučovalo privátní zbožnost.

Na hudebním poli vznikají historizující a pietistická hnutí, jako cecilianismus, a také chrámová hudba pro běžnou potřebu určená skladateli menšího formátu. Vedle toho však existují vynikající duchovní díla velkých skladatelů.

Katolická chrámová hudba

K vídeňské a rakouské tradici katolické chrámové hudby, která počínaje FUXEM (1725) nebyla díky řemeslným kontrapunktickým základům zásadně přerušena, patřil opat MAXIMILIAN STADLER (1748–1833), dvorní varhaník a učitel kompozice SIMON SECHTER (1788–1867), který ještě vyučoval BRUCKNERA. V jižním Německu působili KASPAR ETT (1788–1847), FRANZ LACHNER (1803–90) aj. SCHUBERTOVI mše vyrůstají z klasické tradice (vzor HAYDN). Napsal 4 malé mše (1814–16), mezi nimi Mši G dur, D 167 (1815), a 2 Missae solemnes: As dur, D 678 (1822), a Es dur, D 950 (1828), ve kterých spojil velký symf. mešní styl své doby s novým romantickým duchem.

Jako výrazový prostředek zde SCHUBERT už neuvžívá jenom melodický motiv, ale také *zvuk*. Tento zvuk se přitom k melodii vztahuje jako univerzální naplnění a čistě bytí vůči individuálnímu jevu. SCHUBERTOVO náboženské cítění překračuje jednotlivosti zhudebněvaného textu a směřuje ke všeobjímající přítomnosti Boha, což plně odpovídá romantické univerzální lásce a hudbě. Dovede to mohutný akord při zvolání **Credo** (*věřím*) a jeho vlastně neliturgické, avšak vytrvalé opakování v průběhu samotného Credo (obr. A).

Jak neliturgicky SCHUBERT cítil, ukazuje romantická zvukomalba na počátku oddílu **Sanctus**. Lesní rohy, znějící jakoby z dálky (*pp*), připomínají přírodu a stvoření světa. Akord se stupňuje až k *ff* a k překypujícím, vzednutým akordům fis moll/Cis dur, jimiž vpadá úvodní **Sanctus** spíše ryze zvukově než melodicky (př. A).

Velcí skladatelé 19. století již nestáli ve službách církve jako BACH nebo MOZART v Salcburku. Jejich duchovní skladby, requiem, slavnostní mše, vznikaly z osobního rozhodnutí nebo na zvláštní objednávku. Skladbu přitom již tolik neurčovala liturgie, na

opak skladatel určoval svým osobitým ztvárněním charakter liturgické svátku. Hudba mohla proměnit chrám v koncertní sál (BERLIOZ, VERDI).

FRANZ LISZT napsal 2 slavnostní mše, první k vysvěcení dómu v Ostrihomu (1856, *Ostrihomská slavnostní mše*), druhou ke korunovací císaře SLAVNOSTNÍ MŠE JOSEFA I. na uherského krále v Budapešti (*Uherská korunovační mše* 1867). *Ostrihomská mše* září ve velkém symfonickém stylu, jak tomu bylo zvykem počínaje BEETHOVENOVOU Missou solemnis. Slavnostní myšlenka nespočívá jen ve velikosti, ale také v uchování tradice; tak jako DUFAY napsal k vysvěcení dómu ve Florencii roku 1436 slavnostní izorytmické moteto. LISZT ovšem komponoval v novoněmeckém slohu svých symfonických básní. Orchester tlumočí programové představy pomocí leitmotivů. V *Misse choralis* (1865) a v *Requiem* (1868) bral v potaz reformní hnutí v chrámové hudbě své doby (greg. chorál, PALESTRINŮV styl) a v tomto smyslu také r. 1869 přepracoval svou mši pro mužský sbor z r. 1848.

BRUCKNEROVY velké mše d moll (1864), přepracována 1876, 1881–82) a f moll (1867–68, přeprac. 1876, 1881, 1890–93) jsou *symfonické* mše s bohatou motivickou prací; také *Te Deum* (1881, přeprac. 1884) je komponováno pro sbor a velký symfonický orchestr. BRUCKNER spojuje rakouskou katolickou tradici chrámové hudby se svým výrazným symfonickým stylem a dalek módou a efektů naplňuje svou hudbu přímo mystickou vroucností.

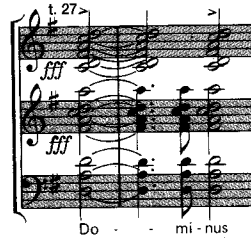
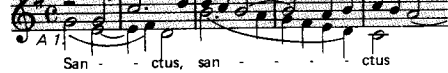
Te Deum začíná prudkou ostinátní smyčcovou figurou, a to pouze v základních intervalech (oktáva, kvarta, kvinta) v C, jasně a jednoduše jako symbol víry. Sbor tyto intervaly převezme, takřka jako v greg. chorálu, což působí starobyle, je to však zcela moderní (př. B). Ve 2. větě *Te ergo* prodlévá BRUCKNER ve vzdálených tóninách (chromat. terciová příbuznost), jako v rajských zahradách. Concertantní sólové housle zesilují dojem andělsky vznešené hudby. Myšlenka vykoupení se zde objevuje v tradiční křesťanské souvislosti, hudebně však zároveň připomíná wagnerovské vytržení. – Zcela barokně oproti tomu působí téma závěrečné fugy (dvojitá fuga, př. B).

Rozšíření možností a struktury obsazení mělo v 19. století za následek takřka hyperbarokní navršení těchto prostředků v jediném díle. Zdůraznění souvislosti s tradicí, jako jsou zde ostináta, chorál a fuga, přitom signalizuje – podobně jako dokončení kolínského dómu v 19. století – uvědomovanou či neuvědomovanou ztrátu těchto souvislostí. Tvůrčí životní impuls prohlubuje a rozšiřuje vztah k víře, k věčnosti a Bohu.

- 8hl. fuga, hlavní téma od Palestriny
- 8hl. dvojsbor, homofonní věta
- žesťová harmonie: 4 les r., 2 tr., 3 poz.

Ruhig; mehr langsam

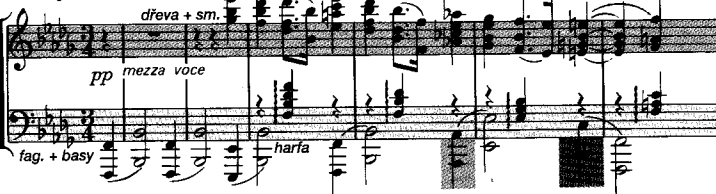
u. S. 2: San



A A. Bruckner, Mše e moll, 1882, Sanctus, polyfonie a zvuková masa

I. Selig sind, die da Leid tragen (Matth. 5,4)	sbor	F
II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras (Petr. 1,24)	sbor	b, B
III. Herr, lehre doch mich, daß es ein Ende (Ps. 39,5)	Bar, sbor	d, D
IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen (Ps. 84,2)	sbor	Es
V. Ihr habt nun Traurigkeit (Joh. 16,22)	S, sbor	G
VI. Denn wir haben hier keine bleibende Stadt (Hebr. 13,14)	Bar, sbor	c, C
VII. Selig sind die Toten (Off. 14,13)	sbor	F

II. Langsam, marschmäßig



III. 2. díl, fugové téma



V. Langsam



B J. Brahms, Německé requiem, op. 45, 1861–68

- „žalozpěv“
- „smuteční pochod“
- s/(D)/D
- prodleva

Historismus; Německé requiem

Pravá chrámová hudba

V 19. století se u vzdělaného měšťanstva, které mělo rozhodující vliv, rozvíjela idea chrámové hudby jako *čisté věty*. Je zde cítit vznešený tón SCHLEIERMACHEROVA romantického náboženství a zároveň WACKENRODEROVY posvátné hudební pobožnosti s uctíváním starých mistrů (*Phantasien über die Kunst*, 1799). Přispěl k tomu také E. T. A. HOFFMANN svým článkem o *staré a nové chrámové hudbě* (AmZ 1814).

Ideálem se stal **sborový zpěv a cappella**, který byl sice historicky nesprávné, ale v souladu s dobovým citěním chápán jako zpěv bez nástrojů. Jejich přítomnost měla v sobě odjakživa něco světského. Dbalo se také na stylovou čistotu, a protože MOZARTOVY mše znelly vlastně stejně jako jeho *Figaro*, měly být z chrámu vypuzeny všechny operní manýry. Tyto tendence zformuloval heidelbergský právník a milovník hudby A. F. J. THIBAUT (*Über Reinheit der Tonkunst*, 1825). Na jeho večerech vokální tvorby, jichž se účastnil i SCHUMANN, byli přítomni uchvacováni HÁNDELEM a PALESTRINOU. Romantické opojení dávnou minulostí historicky korespondovalo s touhou po staré, *pravé* chrámové hudbě. Vědomě utvářený nábožně citový tón snadno sklouzne k sentimentalitě. V důsledku nesprávného pochopení rytmických hodnot menzurální notace se staré vokální skladby zpívaly příliš pomalu. Ještě HEINE hovoří ve svém *Putování Harzem* (*Harzreise*) při nábožném pozorování východu slunce na Brockenu (nejvyšší hora Harzu) o *věčném chorálu Palestrinově*, který pro něho naplňuje nebeskou klenbu jako katedrálu.

Cecilianismus, palestrinovská renesance

Znovuoživení PALESTRINY vycházelo z Itálie, počínaje ABBÉ G. BAINIM, basistou v *Cappella Sistina*: biografie *Palestrina* (Řím 1828). Následovaly edice (PROSKE, *Musica divina*; SV: WITT, COMMER, HABERL), provádění a stylové kopie. V Řezně založil WITT roku 1868 *Všeobecný cecilijský spolek* (*Allg. Caecilienverein*), HABERL r. 1874 školu chrám. h., oba s cílem prosadit PALESTRINU a *greg. chorál* jako stylový ideál. Jejich vliv byl značný.

V BRUCKNEROVĚ Mši e moll (1866/82), k položení základního kamene lineckého dómu, účinkuje 8hl. dvojitý sbor a z nástrojů jen dechy vzhledem k provedení pod širým nebem (1869). Zároveň je zde imitována benátská dvojsborovost 16. století. Hlavní téma 8hl. dvojitě fugy si BRUCKNER vypůjčil od PALESTRINY. Polyfonní sazba se střídá s homofonními partii, v nichž přichází ke slovu zvuková masa typická pro 19. století (př. A).

Evangelická chrámová hudba a bachovská renesance

V evangelické chrám. hudbě byl BACH uctíván jako

prototyp luterského kantora (SPITTA). Pro 19. stol. měl však zásadnější význam. MENDELSSOHOVO provedení *Matoušových pašijí* roku 1829, sto let po jejich vzniku, v berlínské Singakademii, vyvolalo u romantiků, nostalgicky zahleděných do minulosti, nadšení jako chrámová hudba i jako německá minulost vůbec. BUNSENŮV pokus o sestavení všeobecné evang. zpěvní a modlitební knihy (1833) a publikace starší evang. chrámové hudby (WINTERFELD, WACKERNAGEL, ZAHN aj.) se brzy staly podkladem pro běžný evangelický bohoslužebný provoz. BACHOVA hudba žila především v necírkevních, měšťanských pěveckých a sborových sdruženích.

V 19. stol. se chrám. hudba šíří v souvislosti se světskou zbožností. SCHUMANN zkomponoval requiem pro koncertní sál. BRAHMSOVO *Německé requiem* první zaznělo v brémském dómu (1868), je však neliturgické.

BRAHMS si sám sestavil text a vybavil dílo cyklickou architekturou (schéma B). Hudba II. věty, smuteční pochod s působivými subdominantními vybočeními a temnými barvami, byla původně zamýšlena jako scherzo symfonie resp. klavírního koncertu d moll. Ve sborové polyfonii je unikátní velká fuga nad prodlevou D, výraz jistoty duše zachráněné v Božích rukou (př. B). V větu BRAHMS dokomponoval později (1868): takřka nadpozemsky nádherná útěcha. Měkce stoupající akordům G dur a volně se nesoucím sopránovému sólu odpovídá ve středním díle vroucí, oduševnělá sborová věta (př. B).

V Itálii se v chrám. hudbě používal stejný styl jako v opeře. Operní skladatelé – např. DONIZETTI, ROSINI, VERDI – tak pečovali také o chrám. hudbu. Také kp. tradice byla starostlivě pěstována, zvl. v Bologni (*Accademia Filarmonica*) a ve vatikánské *Cappella Sistina*, kde se zpívala výhradně starší chrám. hudba a cappella a nedoprovázený greg. chorál. Na mnoho cestujících hudebníků ze severu, kteří se s touto hudbou setkali poprvé, udělala hluboký dojem (SPOHR, MENDELSSOHN, BERLIOZ).

Ve Francii znamenaly Revoluce a Restaurace hluboké zásahy do zaběhnuté tradice chrám. hudby. Mešní tradice se však udržela (zvl. CHERUBINI). Fr. romantismus nicméně přináší extrémně zvukově barevná a výrazově silná díla. Tak napsal BERLIOZ svou *Grandé Messe des Morts* (requiem za generála DAMRÉMONTA) pro masové obsazení: několik set zpěváků, 5 orchestrů s 8 páry tympánů (Invalidna 1837). Běžně se však hojně píše kultivovaná chrám. h. – mše, moteta, kantáty, oratoria, varhanní hudba aj. LE SUEUR (33 mší), GOUNOD (*Méditation sur le 1er prélude de Bach* pro housle a klavír, 1853[?], s textem *Ave Maria* 1859), FRANCK (*Requiem* 1888), SAINT-SAËNS, DUBOIS.

předhra 1. pstruh m. 2. rybář m. 3. zrada zaver dohra
 tónomaleb. motiv
 písňová melodika
 prokomponováno
 hlavní tóny
 moll

Pstruh, D 550, 1817 In ei - nem Bäch - lein hel - le

č. 5

1. Am Brun - nen vor dem To - re, da steht ein Lin - den - baum,
 3. Die kal - ten Win - de blie - sen mir grad ins An - ge - sicht,
 4. Nun bin ich man - che Stun - de ent - fernt von je - nem Ort,

č. 1, Mäßig

Fremd bin ich ein - ge - zo - gen, fremd zieh ich wie - der aus.

Zimní cesta, D 911, 1827, Gute Nacht (1, Dobrou noc), Lindenbaum (5, Lípa)

A F. Schubert, strofická výstavba a melodické typy

Zart, heimlich
 war als hätt' der Him - mel die Er - de still ge - küßt

B R. Schumann, Liederkreis (Kruh písní) op. 39, 1840, č. 5 Mondnacht (Měsíční noc)

výška („nebe“) / hloubka („země“)

Lidová píseň

Píseň hraje v 19. století centrální roli. V lidové písni byl v romantismu spatřován původní, charakteristický a také národní projev. Po HERDEROVĚ sbírce textů (1778 n.) následovala sbírka ARNIMA/BRENTANA *Chlapcův kouzelný roh* (*Des Knaben Wunderhorn* 1806–08), poté sbírky melodií: ERK/IRMER (1838–45), ZUCCALMAGLIO (1838–40), BÖHME (1893 n.). Lidové písně se zpívaly zvl. v prostších lidových vrstvách a byly ústně tradovány. Podněcovaly skladatele, jejichž mnohé umělé písně naopak zlidověly, např. SCHUBERTOVA *Lípa* (*Lindenbaum*). Tehdy se mnoho zpívalo, doma i při společenských příležitostech.

Umělá píseň

Kolem r. 1800 existovala různorodá zpěvní kultura: – podle formy a obsahu se rozlišovala *arietta*, *cavatina*, *scéna a árie*, *sólová kantáta*, *hymna*, *óda*, *píseň v lidovém tónu*; – podle obsazení pak sólová píseň, duety, tercety, zvukově plné kvartety (vyšly z módy až ve 20. stol.); dále sborová píseň.

Za vlastní píseň platila jednoduchá strofická píseň, proto byly tituly tištěných sbírek často obsáhlejší jako *Lieder und Gesänge*. Písně se zpívaly doma, s klavírem nebo kytarou, mezi přáteli a známými, zřídka v koncertním sále. To vysvětluje jejich intimní charakter. Kvůli lepšímu porozumění se lidé zajímali i o texty a básničky.

Lyrika a hudba

Lyrika je výrazem nejněrnějšího světa, je nevyslovitelná; to podstatné se v básni nachází mezi řádky. Tento obsah však beze slov může vyjádřit hudba. Pro píseň není přítom tolik rozhodující kvalita básně, ale fantazie a síla hudebníka (SCHUBERTOVI písně na MÜLLERA).

Všechny jednotlivosti jako strofická výstavba, hud. výklad jednotlivých slov textu, obrazy, kadence atd. se jako části celku podřizují celkovému charakteru, tónu písně, jež je určen citem. Báseň v písni už není básní, nýbrž píseň je cele hudbou. Báseň jí poskytl barvu a obsah. Obráceně by také bylo možno položit lyrický klavírní kus vhodnou básní, což se také v 19. stol. dělo (extrémně – GOUNODOVO *Ave Maria* k BACHOVĚ Preludiu C dur). Klasický *obecný lyrický charakter* (ideál strofické písně) platí dále, romantická *účast na jednotlivém* (GOETHE) však vede k prokomponování.

Franz Schubert

Předpokladem pro SCHUBERTOVU píseň je klasicismus, v němž byl člověk předveden ve své bezprostřední přítomnosti (ne už barokně stylizován). SCHUBERT našel ve Vídni hudební prostředky pro své písně a v duchu svého romantického citu je přehodnotil a rozšířil. Poprvé a zároveň úplně dosáhl

nového romantického výrazu v písni na GOETHŮV text *Gretchen am Spinnrade* (*Markétko u přellice*, 1814, s. 138). SCHUBERT napsal přes 600 písní, mezi nimi cykly na texty W. MÜLLERA *Die schöne Müllerin* (*Španilá mlynářka*, D 795, 1823) a *Winterreise* (*Zimní cesta*, D 911, 1827). Jako *Schwanengesang* (*Labutí zpěv*) vtištil posmrtně nakladatel 7 písní na RELSTABOVY a 6 písní na HEINEHO texty (D 957, 1828). Formálně se u SCHUBERTA vyskytují časově nezávisle 3 písňové typy:

- **jednoduchá strofická píseň**; melodie a doprovod jsou v každé strofě stejné: *Heidenröslein* (*Planá růže*, 1815), *Das Wandern* (1823);
- **variovaná strofická píseň**; melodie a doprovod se v určitých strofách mění: *Die Forelle* (*Pstruh*): 2 strofy stejně (expozice), 3. dram. prokomponovaná (zrada) a dále jako na začátku (zaokrouhlení); *Lindenbaum*: 1. strofa dur, 2. moll (loučení), 3. nová (prudká), 4. jako začátek (rezignace, sen; obr. A);
- **prokomponovaná píseň**; aktuálnímu dění odpovídá stále nová melodie a doprovod (může se blížit dram. scéně); hudební jednotu zajišťuje výraz celku, návrat motivů atd.; např. *Rastlose Liebe* (*Láska bez spočítání* 1815); *Doppelpänger* (*Dvojník*, s. 468).

V SCHUBERTOVÝCH písních je stěžejní **melodie**, která v sobě zahrnuje klas. prostotu, romant. světobol, a zároveň výstižný výraz.

Tak je tomu ve skotačivě svěží melodii *Pstruba* (kvarta, tercie), nebesky mírné melodii *Lípy* (sestupný pohyb), v charakteristicky rozbolavěle melodii písně *Dobrou noc* (vysoký tón u slova *fremd* – *cizí*, púltóny e-f; př. A).

Doprovod už není pouhou harmonickou a rytmickou oporou zpěvu (jako gb. nebo kytarový doprovod až do klasicismu), nýbrž opakuje většinou jednu charakteristickou figuru.

Vířivá figura v písni *Pstruh* obsahuje dokonce hlavní tóny melodie, akordy v písni *Dobrou noc* navozují dojem chůze (př. A).

Robert Schumann

V písňovém roce 1840 (sňatek s CLAROU) vzniklo 138 písní, mezi nimi cykly *Liederkreis* (*Kruh písní*, op. 24, HEINE; a op. 39, EICHENDORFF), *Myrthen* (*Myrty*, op. 25), *Frauenliebe und -leben* (*Láska a život ženy*, op. 42, CHAMISSE), *Dichterliebe* (*Láska básníková*, op. 48, HEINE).

U SCHUMANNA se stupňuje role klavíru, také v dlouhých předebrách a dohrách. Zpěvní hlas je chvílemi kompaktně vpleten do předvíva klavírní věty. Romantickým zbarvením se tyto písně podobají poetickému charakteristickému kusu.

V písni *Mondnacht* se světo jakoby snaží k zemi a vše splyne v jediném, vtroucim tónu (př. B).

Ziemlich langsam

p mezza voce Ro - sen brach ich nachts mir am dunk - len Ha - ge;

A J. Brahms, Sapfická óda, op. 94, 4, 1884

Langsam

pp Du denkst, mit ei-nem Fäd - chen mich zu fan - gen,

B H. Wolf, Italský zpěvník, č. I, 10, 1892

t. 34

p a kde klo - py - ti, tam hřib vy - ro - stl. Král - ka po - řád

C M. Musorgskij, Dětská světnička, 1868-72, S chůvou

Etwas langsam

pp In stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, ein Stimm - be - gunnt zu kla - gen,

D J. Brahms, Německé lidové písně pro 4hl. sbor, 1864

	] tónomalba
pisňová melodika	klopýtání houba kýchání	
		
deklamační melodika		

Pisňová melodika, strofická píseň, řeč obrazů; sborová píseň

Písně, které se stávaly stále oblíbenějšími, psalo v 1. pol. 19. století vedle SCHUBERTA a SCHUMANNNA mnoho skladatelů. Početná vydání zajišťovala jejich rozšíření. Tyto písně byly všeobecně záměrně snadné, aby je mohli zpívat a doprovázet i diletanti. Mezi jmény jako LACHNER, KREUTZER, MARSCHNER vystupují do popředí MENDELSSOHN-BARTHOLDY (duety) a CARL LOEWE (1796–1869, balady).

V 2. pol. 19. století se písně, jakož i ostatní hudba, rozvíjela 2 směry:

- konzervativní: ROBERT FRANZ (1815–92), A. JENSEN, J. BRAHMS.
- moderní: LISZT, WAGNER, WOLF, REGER, PFITZNER, STRAUSS.

J. BRAHMS se pro své poetické nadšení záhy obrátil ke kompozici písní. Už roku 1853 uveřejnil 6 zpěvů (op. 3) které věnoval BETTINÉ VON ARNIM. Bohatá písňová tvorba prochází celým jeho dílem, např. písně *Liebestreu* (Věrnost lásky, op. 3; 1853; REINICK), *Wiegenlied* (Ukolébavka, op. 49, 4; 1868), *Vergebliches Ständchen* (Marné zastaveníčko, op. 84, 4; 1881), *Feldeinsamkeit* (Polní samota, op. 86, 2; 1879, ALLMERS), *Der Tod, das ist die kühle Nacht* (Smrt, to je chladná noc, op. 96, 1; 1884, HEINE), *Immer leiser wird mein Schlummer* (Stále tišší je můj spánek, op. 105, 2; 1886, LINGG, téma Andante klav. koncertu B dur, op. 83, 1881). BRAHMS hájil *strofickou píseň* v její lidové prostotě proti novoněm. směru, ne však klasicistně měšťanských důvodů (ve smyslu *úšlechtilé prostoty*), nýbrž kvůli požadovaným vysokým melodickým kvalitám: *Píseň se nyní ubírá tak špatným směrem, že se už nedá dostatečně rozpoznat její ideál, jímž je píseň lidová* (27. 1. 1860, CLAŘE SCHUMANNOVÉ).

V *Sapfické ódě* (op. 94, 4; 1884) se nad těžkým a přece jakoby nezakotveným doprovodem zdvihá antikizující jednoduchá, ale výrazná melodie, plná velikosti a souladnosti (příbuzná Adagiu houslového koncertu z r. 1878, př. A).

Jako písňové cykly vznikly *Romance podle TIECKOVY Krásné Magelony* (op. 33, 1862) a *Čtyři vážné zpěvy* (op. 121, 1896, biblické texty).

BRAHMS napsal a upravil také mnoho lidových písní pro sól. hlas, vokální ansámbl a sbor. S velkým ohlasem se setkala *Milostné písně*, valčíky na texty východních lid. písní pro vokální ansámbl a klavír na 4 ruce (op. 52, 1869; op. 65 1874).

Novoněmecký směr zastupovali zvl. WAGNER, *5 básní pro ženský hlas* (1857–58, M. WESENDONK, s. 421), LISZT a

HUGO WOLF (1860–1903), Vídeň, od r. 1898 duševně chorý. Jeho písňové sbírky jsou psychol. a hudebně nadmíru bohaté. *Mörke-Lieder* (53 písní 1888), *Goethe-Lieder* (51, 1888–89), *Špan. zpěvník* na HEYSEHO, GEIBELA (44, 1889–90), *It. zpěvník* na HEYSEHO (část I: 22 písní, 1890–91; část II: 24, 1896).

WOLF vychází z detailnější interpretace textu a píše spíše malé scény než písně (*básně pro zpěvní hlas a klavír*). Pro ztvárnění psychol. procesů je klavír stejně důležitý jako orchestr u WAGNERA. Zpěvní hlas spíše deklamuje text, než aby jej podřizoval melodii: pozdní, subjektivní a vysoce subtilní umění.

Písně se v 19. stol. ve všech evr. zemích rozvíjela specificky, zvláště v

Rusku: Po GLINKOVI a BORODINOVÍ to byl vedle ČAJKOVSKÉHO především M. P. MUSORGSKIJ, který skládal písně moderně realistického střihu a rus. koloritu. Kromě mnoha jednotliv. písní vznikly cykly *Dětská světnička* (1868–72, vlastní text), *Bez slunce* (1874), *Písně a tance smrti* (1874–77, obě GOLENIŠČEV-KUTUZOV).

Tyto písně jsou harmonicky neobvyklé, kp. neuhlazené, melodicky a rytmicky překvapivé, vesměs svérázné a originální, ale také plně drastických obrazů dokreslujících text (př. C).

Francie: vlastní písňová tradice zastoupená romant. *romancí* a umělo *melodii*; skladatelé: BERLIOZ, MEYERBEER, DAVID, MASSÉ; GOUNOD, BIZET, DÉLIBES, FRANCK, LALO, SAINT-SAËNS; potom zvl. G. FAURÉ (1845–1924) a H. DUPARC (1848 až 1933).

Sborová píseň

Smišené sbory byly v 19. stol. velmi rozšířené (platí dodnes). K nejstarším patří *Berlínská pěvecká akademie* (*Singakademie*) v čele s C. F. FASCHEM 1791, od r. 1800 s ZELTEREM (s. 361), pořádjící pověstné koncerty (*Matoušovy pašije*, viz s. 429). Vedle oratorií a kantát hrají sborové písně velkou roli, mj. SCHUBERT, MENDELSSOHN, SCHUMANN, FRANZ, HAUPTMANN, BRAHMS, BRUCH.

Německé lidové písně pro 4hl. sbor v úpravě J. BRAHMSE (1864) se textově vracejí k hist. vzorům (FR. SPEE: *Trutznachtigall*, *Zdoroslavíček*, Kolín/ n. R. 1649). Sazba proto napodobuje starou sborovou polyfonii 16. a 17. stol., ve své zdánlivé prostotě tu však je zároveň přítomen pozdněromantický výraz citu (př. B).

Sborová sdružení se setkávala podle angl. vzoru na velkých hud. slavnostech, kde se vzájemně podněcovala a soutěžila, zpočátku na *Dolnornýnských hud. slavnostech* (každoročně od r. 1817).

Mužské sbory (*Liedertafel*, *Liederkränze*) byly velmi oblíbeny. V čele kráček *Berlínský Liedertafel*, zal. 1809 ZELTEREM (s. 361) a čítající 25 mužů, pouze skladatelů, zpěváků a básníků. Spolu s KLEINEM, REICHARTEM a RELSTABEM založil r. 1819 L. BERGER mladší *Berlínský Liedertafel*. Uprřednostňovala se strofická sbor. píseň v lidovém tónu, 4hl. a cappella. Významnými iniciátory byli H. G. NÄGELI (1773–1836), Švýcarsko, a F. SILCHER (1789 až 1860), Tübingen.

I. strofa

VI 2 3 4 | II. VI 2 3 4 | III. VI 2 3 4

2 3 4 5 6 7 8 9 (10) (11) 12

t. 1 t. 31 t. 41 t. 50

Ais dur h moll

A Der Doppelgänger (Dvojník; Heine), D 957, 1828, kompozice s ostinátním basem

IV. Rondo. Allegretto

p (dimin.)

A-dur a-moll F-dur F A-dur

330 340

t. 340

pp (rit.) dimin. p a tempo

B Sonáta A dur, D 959, 1828, rondové téma v závěrečné podobě (harmonie, pauzy)

I. Allegro, d C

II. téma s var., g

III. Scherzo, d

IV. Presto, d

Andante con moto

pp

C Smyčcový kvartet „Smrt a dívka“, D 810, 1824, rozvrh a písňové téma

polověty klavírní sólo vrchol stretta
veršová melodika prokomponováno modulace V verš

Schubert: písňová struktura, pozdní sonáta, citát písně

FRANZ SCHUBERT *31. 1. 1797 v Liechtenthalu u Vídně, † 19. 11. 1828 ve Vídni; 12. dítě učitele FRANZE SCH. z Moravy a jeho ženy ELISABETH VIETZ ze Slezska (†1812); raná hud. výuka doma a u sbornístra HOLZERA (zpěv, klav., varh., h.); 1808–13 působil jako choralista (soprán) v konviku vídeňské dvorní kapely, výuka u dvorního varhaníka RŮŽIČKY (varh., klav.) a dvorního kapelníka SALIERIHO (gb., kp.); po mutaci vyučoval 3 roky v Liechtenthalu jako pomocný učitel, pak se osamostatnil, aby mohl nerušeně komponovat. Žil u svého přítele F. V. SCHOBERA. Vídeň opustil pouze v létě 1818 a 1824, kdy jako klav. učitel rodiny ESZTERHÁZY působil na jejich venkovském sídle v Zselizu v Maďarsku. Roku 1826 se v Divadle za Korutanskou branou marně ucházel o místo kapelníka.

SCHUBERT nepsal pro anonymní posluchačstvo, nýbrž pro kruh svých přátel, který se pravidelně scházel na večírcích zvaných *Schubertiády*, s předčítáním, hudbou, sestavováním živých obrazů, tancem, vínem, výlety. Chodili sem malíři MORITZ VON SCHWIND a L. KUPELWIESER, básník FRANZ GRILLPARZER, bratři HÜTTENBRENNEROVÉ, L. SONNLEITHNER, F. LACHNER, J. MAYRHOFER, E. V. BAUERNFELD aj.

Klavír měl SCHUBERT k dispozici jen zřídka. Skládal velmi rychle, bez větších korektur, spoléhal se zcela na svou představivost a za 31 let svého života vytvořil nesmírně obsáhlé dílo obsahující různé druhy (nejen písně). Většina zůstala za jeho života nevytištěna. Až SCHUMANNOVA generace objevila v SCHUBERTOVI svůj ideál.

První etapa SCHUBERTOVY tvorby asi do r. 1818 byla určena muzicírováním v konviku a v rodičovském domě, stylově závislá na klas. vídeňských vzorech (HAYDN, MOZART, BEETHOVEN). Pouze v písniích našel velmi záhy svůj osobitý tón (s. 431). Po přechodném období zhruba do r. 1822 (jevištní díla) následovala doba zralosti s horečnými tvůrčími periodami, kdy vznikala díla jako *Nedokončená symfonie* (s. 456). Tato hudba se vyznačuje romantickým výrazem plným tragiky, lásky a nejniternějšího oduševnění.

Jako bytostný lyrik dokázal SCHUBERT spolehlivě postihnout nanejvýš romantickou, snovou náladu, která jako by přicházela z jiných sfér. Jeho poznámka, že se často cítí tak, jako by nebyl z tohoto světa, naznačuje – podobně jako CHOPINOV *espace imaginaire* – rozdvojený vztah k tzv. realitě (totož k tomu, co z ní okolní svět dokáže pojmout, a za co ji tedy považuje).

Motiv písně *Dvojník* odráží rozdvojení romant. psychiky. Melodika je rozkouskovaná, zdánlivě konvenční, blížká řeči. Souvislost zajišťuje ostinátní bas (14x), který pomocí pŕltónů a zm. kvarty vyjadřuje stejně jako v barokních skladbách kříž, lítost a bolest (srov. Agnus Mše

Es dur; také BACHOVU Fugu cis moll). Na vrcholu se kumuluje duševní napětí, které vyústí v jediný akord (zm. dominanta Fis dur, t. 32, 41; podobně, ale modulující v t. 51). Náladu a obsah primárně vyjadřuje rytmus: velmi moderní skladba (obr. A).

SCHUBERTOVA fantazie pracuje *hudebně*, je vedena intuitivní schopností vycítit přítomný okamžik. SCHUBERT je tedy vposledku *absolutní* hudebník, kterému poezie písňových textů slouží jen jako klíč k uchopení nálad a pocitů. Tyto písně jsou proto tak uchvacující, že i ony, stejně jako SCHUBERTOVA instrumentální hudba, jsou nezávisle na logice slov nanejvýš hud. jevem. Proto také vyžadoval SCHUBERT od svých zpěváků zdrženlivost ve výrazu a mimice, neboť toto vše je již obsaženo v *kompozici*. Drobné lyrické klav. kusy se charakterem podobají písniím. Naopak 5 písňových melodii rozvinul skladatel beze slov v instr. hudbě (ne obráceně): Klav. kvintet *Pstruh* (s. 451), Fantazie *Poutník* (s. 436, obr. A), Variace pro fl. a klav. (D 802, 1824 na píseň *Suché květiny*), Sm. kvartet d moll (obr. C), Fantazie pro h. a klav. (D 934, 1827, na píseň *Sei mir gegrüßt*).

V Andante sm. kvartetu zaznívá prostě a zdrženlivě písňová melodie (1817, př. C). Rytmus smrti prochází ve varované podobě všemi větami. Rozvržení cyklu symbolizuje prazákladní souvislost všech jevů a idejí. V neustálém rytmickém bušení je přítomno cosi nadosobního, osudového (obr. C).

U SCHUBERTA nalezneme stále se opakující rytmy téměř všude, jako výraz vnitřního záchvěvu bytí. Logika hudební věty je racionálně hůte uchopitelná než kp. propracovaná nebo dramatická hud. věta baroka či klasicismu. Každý detail je naplněn celistvým bytím okamžiku, jako by byl SCHUBERT vnořen do hlubší vrstvy světa. Vedle pozdního BEETHOVENOVA díla se tak díky SCHUBERTOVI ve Vídni zformoval nový dobový výraz.

Závěrečné Rondo Sonáty A dur (formálně stejně jako BEETHOVENŮV op. 31), ukazuje v tématu SCHUBERTŮV osobitý rytmus: chůze a putování, doznívající v písňové melodii (př. B). Na konci se však téma vytratí, plynulý proud uvázne: pauzy působí jako propasti, bezdná ztracenost (t. 340 nn.).

To je však zahlazeno lehce bravurním virtuózním závěrem, prozrazujícím autorovo směřování k čistě hudbě, ke všeobjímajícímu zvuku.

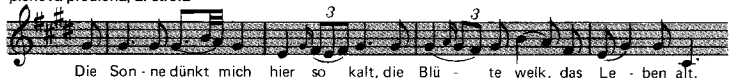
Tematický katalog skladeb: O. E. DEUTSCH, Londýn 1951, Kassel 1978 (D 1–998); chronologické SV: E. MANDYCZEWSKI, 40 sv., Lipsko 1884–97 (reed. Wiesbaden 1965); **nové SV:** Mezinár. Schubertova společnost, Kassel 1964 nn.; F. S.: Die Dokumente seines Lebens (DEUTSCH), Kassel 1964.

Allegro con fuoco 4/4, C	Adagio (Var.) 4/4 cis	Presto (Scherzo) 3/4, As	Allegro (Fugato) 4/4, C
-----------------------------	--------------------------	-----------------------------	----------------------------

1. téma. Allegro con fuoco



písníová předloha, 2. strofa



Die Son - ne dünkt mich hier so kalt, die Blü - te welk, das Le - ben ält.

téma

A F. Schubert, Fantazie Poutník,
C dur, D. 760, 1822, sled sonátových vět,
tematická příbuznost,
orchestrální tremolo



1. Allegro moderato 4/4, f	2. Allegretto 3/4, As	3. Andante (var.) C, B	4. Allegro scherz. 3/8, f
-------------------------------	--------------------------	---------------------------	------------------------------



B F. Schubert, Impromptu op. 142, D 935, 1827, cyklus a téma z Rosamundy

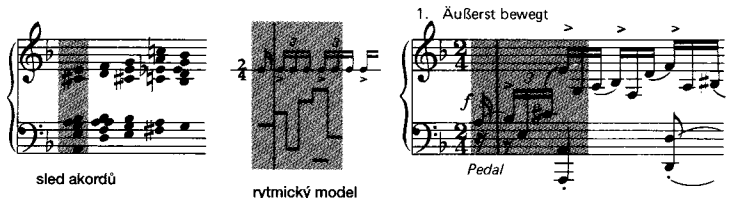
1. Lebhaft
Motto von Clara Wieck



7. Nicht schnell



C R. Schumann, Tance Davidovců, op. 6, 1837, Florestan a Eusebius



sled akordů

rytmický model

D R. Schumann, Kreisleriana, op. 16, 1838, začátek

akordická jednotka

Klavír dospěl v 19. století k vrcholu obliby, čemuž odpovídá také mnohostranná a bohatá literatura. Tento nástroj se neobyčejně hodí pro sólovou hru, v níž je možno vyjádřit individuální cit, který romantikové tolik hledali. Proto byl také klavír v oblíbenosti už v období citového slohu v 18. století. Klasické formy jako improvizace, fantazie, sonáta a rondo žijí dále. Jako nový druh však raný romantismus vytvořil *drobný lyrický klavírní kus*, protějšek umělé písně.

Směřoval-li klasicismus k vyrovnání protikladů, pak citové impulsy romantismu vedly záměrně k extrémům, až u k dramatickému vzrušení nebo k lyrickému spočinutí. V obou případech tak byly narušeny převzaté, klasicky vyvážené formy (viz výše).

Vedle salonní hudby a domácího muzicírování, kde byla v oblíbenosti též čtyřruční literatura, se rozvíjela bohatá koncertní praxe a nový kult virtuozity. Autoři (mj.):

JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778–1837, s. 367), jeho dílo sahá od MOZARTOVA stylového ideálu až k rané romant. virtuozitě s množstvím pasáží a brilantní eleganci.

JOHN FIELD (1782–1837), projevil se romanticky v snivé atmosféře svých *Nokturn* (od r. 1812).

JAN VÁCLAV HUGO VOŘÍŠEK (1791–1825, s. 533), žák V. J. TOMÁŠKA v Praze, jeho *12 rapsodií* (1814) a *6 impromptus* (1822) se ve Vídni setkalo s velkým úspěchem (vzor pro SCHUBERTA).

CARL MARIA VON WEBER (1786–1826, s. 417), vystupoval jako pianista se svými sonátami, variacemi, rondy a tanci. Dram. nadání a zkušenosti s orchestrem ho přivedly k barvitému klavírnímu stylu s působivým vystupňováním techniky (oktávy, arpeggia atd.; s. 469).

Franz Schubert (1797–1828, s. 435) komponoval všechny dobově typické druhy a formy klavírní hudby:

- listky do památníku (Albumblätter), divertissements, fantazie, fugy (rané), klav. kusy, moments musicaux, impromptus, rondo, scherza, sonáty, variace (částečně s introdukci);
- tance a pochody: německé tance, ländler, valčíky, ecossaises, galoppy, smuteční pochody, polonézy, valse sentimentales.

Velké melod. oblouky a lyrický tón stojí vedle dramatickosti, která je bezprostředně vyjádřena jako vnitřní pohnutí (ne tedy scén. dramatickosti). SCHUBERTOVU bohatému citění odpovídá jeho kompoziční umění: *Pro kouzlo svého citu dáváš téměř zapomenout na velikost svého mistrovství* (LISZT). SCHUBERT vyžaduje náročnou hráčskou techniku a zvukovou kulturu. SCHUBERTOVO křídlo mělo jemný zvuk a vyvolávalo, také díky pedálu, ohromný účín.

Fantazie Poutník (*Wandererphantasie*) D 760 (1822) má stejně jako sonáta 4 věty, které jsou

motivicky příbuzné a přecházejí bez pauzy jedna do druhé (obr. A; LISZT ji přepracoval pro klav. a orch.; vzor pro jeho velké fantazií sonáty). Tematickou příbuznost vykazuje už 1. věta (monotematismus): 2. téma pozměňuje bouřlivý hlavní motiv (*ff*) a dává mu něžně zřetelný ráz (*pp*), 3. téma, široce rozevláté, v něm pokračuje (př. A). – 2. věta variuje zádušné téma písně *Poutník* D 849 (1816), podle níž se tato fantazie jmenuje (př. A). Virtuózní klav. sazba (komponováno pro jednoho z HUMMELOVÝCH žáků) přináší orchestrální prvky jako tremolo smyčců, které, imitováno na klavíru, navozuje výsostně romant. náladu (př. A).

K SCHUBERTOVÝM nejdůležitějším klav. dílům náleží 15 *raných* sonát a sonátových fragmentů (do r. 1819), 4 *střední* sonáty C dur z let 1825–26 (D 840, *Reliquie*), a moll (D 845), D dur (D 850), G dur (D 894) a 3 *pozdní* sonáty ve žánři 1828 c, A, B (D 958–60); dále 6 *Moments musicaux* D 780 (1823) a 2x4 *Impromptus* D 899 a 935 (1827).

Téma 3. části (Andante) z D 935 pochází z baletní hudby k *Rosamundě* (D 797, také ve sm. kvartetu a moll, viz s. 453). SCHUMANN považoval celek za skrytou sonátu: 1. věta, Scherzo, Andante, Finale (charakter, tóniny, obr. B).

Felix Mendelssohn-Bartholdy, *3. 2. 1809 v Hamburku, † 4. 11. 1847 v Lipsku, vnuk filosofa MOSES M., otec (stal se protestantem) byl od r. 1811 bankéřem v Berlíně, FELIX od dětství projevoval velké nadání, žák ZELTERA; cesty do Paříže (1816, 1825 aj.), ve Vymaru u GOETHA (1821, 1830), Anglie, Skotsko (1829), Itálie, Paříž, Londýn (1830–32); od r. 1835 kapelník v Lipsku (koncerty Gewandhausu).

Dílo viz oratoria, písně, ouvertury, symfonie, koncerty, komorní h.; pro klav. mj. romant. preludia a fugy, originální *Variations sérieuses* op. 54 (1841), 48 *Písní beze slov* op. 19 (1829) až op. 102 (1842–45) jako nový, výsostně poetický romant. druh.

Robert Schumann (1810–56, s. 443) spojuje poetickou fantazii s novým klav. stylem.

V *Tancích Davidových spojenců* (*Davidsbündlertänze*) se SCHUMANN personifikuje v prudkém Florestanovi a v lyrickém Eusebiovi. CLARA, rovněž skladatelka, je původně výrazně tečkovaného, vzletného motta (př. C).

Cyklus *Kreisleriana* pojednává o excentrickém kapelníku Kreislerovi, postavě z díla E. T. A. HOFFMANN. Způsob, jakým SCHUMANN za pomoci rytmického modelu oživuje akord do podoby arpeggia, připomíná BACHA (preludia, chaconne). Relativně jednoduchý akordický sled víří v prudkém pohybu s excentrickými průtahy a synkopami, který na hony vzdálen jakémukoliv chladnému nebo sentimentálnímu historismu rozdmýchává romantický žár (př. D).

II. $\text{♩} = 72$

p *mf* *ff*

mp fl., hob.

p h., vla

mf vc., les. r.

pp kb.

IX. $\text{♩} = 116$

Presto *p* possibile

XII. Finale $\text{♩} = 66$

Allegro brillante *sf* *Pedal* 8

A **R. Schumann, Symfonické etudy, op. 13, 1835, zvukové vrstvy a souzvučkové sledy**

Lento

(*p*)

B **F. Chopin, Mazurka, op. 33, 1, 1837/38**

Lento a capriccio

Ped.

Lassan

Andante mesto

t. 43

pp

t. 118

pp

Friska. Vivace

t. 274

fff

C **F. Liszt, Uherská rapsodie č. 2, tištěno od r. 1851, Lento – Lassan – Friska**

anglická píseň vyklad patet. gestičnost nápodoba cimbálu

Rozšíření techniky a výrazu, národní kolorit

R. Schumann psal zpočátku jenom pro klavír (1829–1839): pln vášně a symboly, pokračoval zároveň duchaplně v lipské kp. tradici, tak např.

Variace *Abegg* op. 1, brilantní fantazijské nebo charakteristické variace na motiv $a^{\flat}-b^{\flat}-e^{\flat}-g^{\flat}-g^{\flat}$, příjemní krásné METY ABEGG v Heidelbergu (1829–1830). *Papillons (Motýli)* op. 2 (1829–32; s. 444, A). *Studie podle Paganiniho capricci* op. 3 (1832); Také v 6 *Etudách podle Paganiniho* op. 10 (1833) usiloval SCHUMANN přenést PAGANINIHO virtuozitu na klavír. *Tance Davidových spojenců* op. 6 (1837; s. 436, C). *Toccata* op. 7 (1829–32), BACHŮV vliv, střední díl fugovaný (s. 140 n.). *Carnaval* op. 9 (1833–35; s. 114, C). *Sonáta fis moll* op. 11 (1833 až 35). *Fantastické kusy* op. 12 (1837). *Symfonické etudy* op. 13 (1834–37/1852).

Zde SCHUMANN „orchestrálně“ rozšířil výrazové možnosti klavíru. Ve II. var. se překrývají 4 zvukové vrstvy: rytmická, dynamická, motivicky rozdílná (doplněno o ideu zvuk. barvy). Var. IX přináší rychlé akordy na způsob *spiccata*. Ve var. XII (finale) zazní v tutti-akordech angl. píseň, věnováno angl. klavíristovi BENNETTOVI. Metronomické údaje jsou původní (obr. A).

Sonáta f moll op. 14 (1835–36/1853). *Dětské scény* op. 15 (1838). *Kreisleriana* op. 16 (1838, fantazie; s. 436, obr. D). *Fantazie C dur* op. 17 (1836–38), věn. LISZTOVI, zamýšlena jako *Velká sonáta pro Beethovena* k odhalení BEETHOVENOVA pomníku v Bonnu, její 3 věty poté nazval *Ruiny, Triumpfbogen (Trophäen), Sternenkranz (Palmen)*, k tomu motto od SCHLEGELA (s. 403); *Arabesky* op. 18 (1839). *Novelety* op. 21 (1838). *Sonáta g moll* op. 22 (1833–38). *Nachtstücke* op. 23 (1839). Následuje rok písněové tvorby 1840. Pozdní klav. dílo (výběr): *Album pro mládě* op. 68 (1848). *Lesní scény* op. 82 (1848/49). *Gesänge der Frühe* op. 133 (1853). SCHUMANNŮV zájem o BACHA vedl k 6 fugám na jméno B–A–C–H op. 60 pro varh. nebo pedálový klavír (tj. s ped. klaviaturou; 1845), dále 4 fugy op. 72 (1845).

Fryderyk Chopin (1810–49, s. 443), podstatně spoluročoval tvářnost vrcholné romant. generace. K typickým polským důům patří polonézy a mazurky.

Charakteristická melodika, taneční rytmika a vrcholně romant. harmonie se spojují v jiskřivou živost i v poetickou melancholii (př. B).

Franz Liszt (1811–86, s. 447) jako záračné dítě a žák CZERNÉHO zažil vídeňskou klav. tradici (BEETHOVEN), potom od r. 1823 Paříž jako centrum evr. kulturního dění, kde ho fascinovali zvl. PAGANINI a BERLIOZ. Podobně jako SCHUMANN usiluje dosáhnout PAGANINIHO virtuozity na klavír (viz níže). Z *brilantního* klav. stylu CZERNÉHO se tak stal *virtuózní* styl LISZTŮV. Transkripce BERLIOZOVY *Fantastické symfonie* (1833) uka-

zuje LISZTOVU novátorskou klav. nápodobu orchestru. Zhruba 400 transkripcí symfonií, oper, písní (SCHUBERT) aj., dále volně fantazie jako jsou *Parafraze na Dona Juana* nebo *Rigoletta* patřily k charakt. repertoáru jeho klav. večerů. Většinu svých děl vícekrát přepracoval; zrcadil se v tom improvizací element, koncertní zkušenosti i méněci se přístupy. Charakteristické jsou mimo-ud. obsah a dram. gesto. Hlavní díla:

12 etud (1826), 2. verze (1838), 3. verze jako *Etudes d'exécution transcendante* (1851). *Grande fantasia de bravoure sur la Clochette de Paganini* (1832). *Apparitions* (1834). 6 etud na PAGANINIHO (1840), podle SCHUMANNOVA op. 3 a 6, věnováno CLARE SCHUMANNOVÉ, definitivně jako *Grandes Etudes d'après Paganini* (1851). *Années de pèlerinage (Léta putování, 1. Švýcarsko 1848 až 53, 9 kusů z Album d'un voyageur (Album cestovatele 1836), 2. Venezia e Napoli (1835–59, 7 kusů, mezi nimi *Sonáta po četbě Danta*), 3. Roma (1867–77, 7 kusů), Harmonies poétiques et religieuses, podle básní LAMARTINA (1845–52, 10 kusů), 3 Etudes de Concert (1848), v Paříži uveřejněno jako 3 Caprices s názvy *Il lamento, La leggerezza, Un sospiro. Consolations (Utěchy)* podle básní SAINTE-BEUVEHO (1849). *Ab irato*, koncertní etuda (1852), zkráceně jako *Morceau de salon* (1841). *Sonáta h moll* (1852–53), věn. R. SCHUMANNOVI. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* dle BACHOVY kantáty BWV 12; *Preludia* (1859) a *Variace* (1862). *Mefisto valčík* (1861). 2 *Legendy* (1862). 2 *Koncertní etudy (Šum lesa, Řej skřítků)*, 1863). 2 *Elegie* (1874–77). – 19 *Uherských rapsodií* (od r. 1851).*

Cikánská hudba byla ztožňována s maď. hudbou, což byl všeobecný omyl 19. stol., který byl revidován až folkloristickým bádáním BARTÓKA a KO-DÁLYHO. Vedle venkovských písní a tanců užívali Cikáni především balkánské městské melodie 18. a 19. stol., které však hráli po svém: cikánská stupnice, specifické zdobení, markantní rytmy a typické obsazení s houslemi (vedoucí primáš), klar., basem (vc. nebo kb.) a cimbálem.

Cimbál (*Cimbalom*, Hackbrett, s. 34 n.) se roz-zevčoval údery 2 paliček, vynikal znelým zvukem, tremoly a rychlými figuracemi, což LISZT napodoboval na klavíru (př. C). Dvoudílný *čardáš (hospodský tanec, maď. csárdás = hospoda, vznikl cca 1830 ze staršího verbuňku)*, pomalu-rychle (*Lassan-Friska*), užíval LISZT dosti často. Počáteční téma II. *rapsodie* si zapsal v Rumunsku (př. C).

Hudba maď. cikánů ovlivnila uměleckou hudbu od HAYDNA, SCHUBERTA až k BRAHMSOVI (*all'ongarese*). Menší byl vliv špan. cikánů (*flamenco*, kytara).

A		B		A'				B'								
úvodní díl b-moll		střední díl Des-dur		repríza (pozměněná) b-moll				koda B-dur								
A	A'	B	B'	A ²	A ³	A ⁴	B ²									
8 t.	1	12	1	8	8	4	4	2	3	8	1	6	6	4	6	3
t. 1		10		29	31	39		52		61				73		
Andante non troppo e con molta espressione																
Più Adagio																

A J. Brahms, Intermezzo op. 117, č. 2, 1892

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Skřítek	Starý hrad	Tuile-rie	Bydlo	Kuřátka	Samuel	Limoges	Kata-komby	Baba Jaga	Vel. brána Kyjevská

B M. Musorgskij, Obrázky z výstavy, 1874

JOHANNES BRAHMS (s. 475) začíná v poetickém duchu připomínajícím raný romantismus (sám se nazývá „mladým Kreislerem“ podle E. T. A. HOFFMANN). Zároveň uctívá BEETHOVENA a přísne řemeslo baroka (BACH, HÄNDEL, SCARLATTI). Nejprve tak píše velké sonáty klas. formového rozvrhu, ale v romantickém duchu, zvl. patrné v Andante op. 1 s variacemi na lid. píseň ZUCCALMAGLIOU (*Verstohlen geht der Mond auf*) a v romant. Intermezzu s podtitulem *Rückblick (Pobled zpátky)* v op. 5.

3 sonáty in C, fis, f, op. 1, 2, 5 (1852–53, 1852, 1853). *Scherzo* op. 4 (1851) *Variace na Händelovo téma* op. 24 (1861), *Var. na Paganiniho téma* op. 35 (1862–63), *Var. na Haydnovo téma* pro 2 klav. op. 56b (1873). 4 *Balady* op. 10 (1854). 2 *Rapsodie* op. 79 (1879). *Fantazie* op. 116, *Intermezza* op. 117 (1892), *Klavírní kusy* op. 118, 119 (1893).

Variace na Händelovo téma se obrací k baroku (fuga, atd.), vyžadují však, podobně jako *Variace na Paganiniho téma*, nejvyšší virtuozitu. Romant. výraz a klas. uměřenost se v pozdních dílech pojí s hlubokou melancholií.

Intermezzo op. 117 č. 2 zaznívá ve vyváženém lyr. tvaru (písníová forma A–B–A'–B'). Oproti plynulému romant. toku s bohatou harmonií stojí klas. momenty jako symetrie, kp. motivická práce, sevřenost. Do závěrů formových dílů vkládá BRAHMS pasáže, které zdánlivě improviz. způsobem uvolňují pevné struktury: motivicky, rytmicky, harmonicky nezakotvené (stále však sekvencně utvářené). Takovéto *zóny od-poutání* lze později nalézt v radikálnější podobě u SCHÖNBERGA (op. 11, 1909). Tematické vztahy zůstávají zachovány. Celé toto místo je prostoupeno rytmem, který je typický právě jen pro BRAHMSE: pohyb začíná synkopicky o jednu šestnáctinu dřív a spojuje pak 2 takty do jednoho celku (*hemiola*, obr. A).

Salonní hudba a klavírní kultura

Mimo velké koncertní sály se hra na klavír v 19. stol. uplatňuje především ve šlechtických a měšťanských salonech. Nároky sahají od nejvyšší úrovně vzdělání a hudebního znaectví až k čajovým dýchávkům a triviální zábavné hudbě. Vedle nespočetných neznámých autorů na tomto poli působili:

FIELD, KALKBRENNER, HÜNTEN, MOSCHELEŠ, BERTINI, MEYER, HERZ, THALBERG, HENSEL, DREYSCHOCK, LITOLFE, KIRCHNER, SCHULHOFF, GOTTSCHALK, ANTON RUBINSTEIN, EULENBURG, SINDING.

Patřili sem samozřejmě také CHOPIN a LISZT, stejně jako velké ženy 19. stol., CLARA WIECKOVÁ-SCHUMANNOVÁ a FANNY HENSEL-MENDELSSOHN (FELIXOVA sestra).

Z kruhu kolem LISZTA pocházeli FELIX DRAESEKE (1835–1913), HANS V. BÜLOW (1830–94), HERMANN GOETZ (1840–76), dále EUGEN D'ALBERT (1864–1932).

Ve Francii se rozvíjela vlastní klav. kultura, především v Paříži s jejími salony, koncertními sály, nakladateli a klav. továrnami (PLEYEL, GAVEAU). Velcí skladatelé se vyznačovali duchaplnou virtuozitou, zvl. FRANCK, SAINT-SAËNS a ALEXIS EMANUEL CHABRIER (1841–94). U FRANCKA se mísí historizující nárok s jeho vrcholně romant. hudební řečí (s. 404, obr. C).

Ve Španělsku zahrnul ISAAC ALBÉNIZ (1860 až 1909) do svého virtuózního koloristického klav. stylu též špan. cikánskou hudbu.

V Norsku vystoupil EDVARD GRIEG (1843–1907) mj. se svými 66 *lyrickými klav. kusy*.

V Rusku komponoval romant. klavírní kusy P. I. ČAJKOVSKIJ (1840–93). Velice svérázný rus. kolorit se objevuje u MODESTA P. MUSORGSKÉHO (1839–81, s. 423), zvl. v jeho *Obrázcích z výstavy* (1874).

Tento cyklus klav. kusů podnítila výstava spráteného architekta HARTMANNa v Petrohradě. *Promenáda*, přecházení návštěvníka výstavy od obrazu k obrazu, se několikrát opakuje mezi jednotlivými kusy jako rondový refrén. K jejímu rus. charakteru přispívá písníové téma, střídání 5/4 a 6/4 taktu a sólového hlasu s plným zvukem, jakož i osobitá harmonie částečně ovlivněná modalitou ruských církv. tónin (t. 3: vedlejší trojzvuky g, f, d; př. B). *Promenáda* je obměňována, aby vždy odpovídala charakteru následujícího obrazu, místy také odpadá. V závěru přechází její tematika do tematiky obrazů, především v oslnivě slavnostní *Velké bráně Kyjevské*. MUSORGSKÉHO líčení je zcela neakademické a originální. V *Katakombách* tak znějí neortodoxní moderní souzvučky (unisona, chromatika, disonance; př. B). Jeho orch. myšlení často přesahuje možnosti klavíru, jako v *cresc.* na jediném tónu (*Katakomby* t. 3). *Obrázky z výstavy* později kongeniálně instrumentoval RAVEL (1922).

V Čechách působili také jako klav. skladatelé (po TOMÁŠKOVI a VOŘÍŠKOVI) A. DVOŘÁK, B. SMETANA a Z. FIBICH (1850–1900, lyr. kusy, viz s. 536 nn.).

Varhany

Příkladem ke starší hudbě se staly předmětem nového zájmu v 19. stol. také varhany. Tak vznikají SCHUMANNOVY Fugy op. 60, LISZTOVO *Preludium a fuga na jméno BACH* (1855/1870), významná varh. díla ČESARA FRANCKA a jiných fr. skladatelů. V důsledku romant. zvukových představ, jež pocházely od ABBÉ VOGLERA a dále pak hlavně z Francie, však vzniká nebarokní varhanní typ 19. století (s. 59).

A Etudy, op. 10, 1829–32 a op. 25, 1832–36

zvukové předvomo pomocí pedálu

Des	b	es		Des	A	cis		Des	es	Des	Des
A	B	B ¹		A ¹	B ²	B ³		A ²	B ⁴		koda
1	8	4	4	4	4	4	4	4	4	4	8

B Nokturno Des dur, op. 27, 2, 1834/35, rozvrh, téma a rubato

gradace
vrchol
kontrast
„leggierissimo“

I. sonátová věta ♩, b	II. Scherzo 3/4, es; Trio, Ges	III. Marche funèbre 4/4, b; Trio, Des	IV. Finale ♩, b; „Presto“
--------------------------	-----------------------------------	--	------------------------------

C Sonáta b moll, op. 35, 1839, heterogenní věty

Chopin: technika a hudba, rapsodický styl, sonáta

FRYDERYK (FRÉDÉRIC) CHOPIN *1. 3. 1810 v Želazowé Woli u Varšavy, † 17. 10. 1849 v Paříži, otec Francouz, matka Polka, zázračné dítě, skladbě se učil u J. ELSNERA; Roku 1829 úspěšná koncertní cesta do Vídně; kvůli koncertům a studiím opustil CHOPIN r. 1830 Varšavu. Revoluce mu znemožnila návrat. Od r. 1831 žil v Paříži, pohyboval se v kruhu podnětných umělců (BERLIOZ, LISZT, PAGANINI aj.). Vyhýbal se velkému publiku (během 18 pařížských let jen 19 veřejných koncertů) a upřednostňoval intimní atmosféru salonů. Byl skvěle placeným skladatelem a učitelem.

Jeho cesty ho r. 1834–35 přivedly až do Drážďan (snoubenka MARIA WODZIŃSKÁ), 1838–39 kvůli plnicí chorobě společně se spisovatelkou GEORGE SANDOVOU na Mallorcu (kartuziánský klášter Valdemosa). S ní žil v letech 1839–47 v Paříži a v létě na jejím venkovském sídle v Nohantu. Rok 1847 přinesl rapidní zhoršení CHOPINOVA zdraví, r. 1848 jeho poslední cesta (Londýn, Skotsko).

CHOPIN fascinoval hudební fantazií a kulturou. Spojoval virtuozitu připomínající PAGANINIHO s jemným barevným a výrazovým bohatstvím plným inspirace. Už při jeho prvním koncertu ve Vídni byla obdivována *neobyčejná jemnost jeho úhozu, nepopsatelná mechanická obratnost, jeho dokonalé nuancování, odposlouchané z nejhlubších pocitů* (AmZ 1828). SCHUMANN popsal CHOPINOVU hru taktó (NZM 1837):

Mysleme si, že by Aeolova harfa měla všechny stupnice a že by ruka umělce v jejich strunách spleťala dobromady všemožné fantastické ozdoby, ale tak, že bychom vždy slyšeli v hloubi základní tón a ve výšší jemný zpěv – a máme přibližně obraz jeho hry.

Vycházejí z HUMMELA a FIELDA, rozvíjel CHOPIN už jako dvacetiletý svůj vlastní, náročnější styl. Jeho ideály byli BACH a MOZART (ne LISZTOVA dramaticiost). V BACHOVI nalezla CHOPINOVA lyrickoromant. povaha vytříbenou zralost.

Etudy op. 10 a 25 už nejsou pouhé cvičné kusy CRAMEROVA a CZERNÉHO ražení, nýbrž ukazují CHOPINOVO geniální, vždy poeticky charakteristické klav. umění. Jejich do té doby neslychané technické obtížnosti spočívají v neposlední řadě v délce a mnohonásobném opakování pohybu (cca 600 sext v č. 10).

Etudy začínají stejně jako **Preludia** v C dur, což připomíná BACHŮV *Dobře temperovaný klavír*: ne však „úzké“ akordy (jako v BACHOVĚ I. prel.), ale nejširší poloha s akcenty v 5. prstu (př. A); č. 2 polyfonně kombinuje linii hranou krajními prsty s akordy v téže ruce; č. 5 rozvíjí téměř impresionistické barvy na černých klávesách; směs zvukové barvy a polyfonie je také op. 25, č. 1 (př. A).

Jednotný charakter těchto kusů působí barokně. Romantické jako CHOPIN totiž milovali rovnoměr-

ný pohyb, hlavně v I. r. (doprovodná figura př. B; ostinátí basy v *Berceuse* a *Barcarole*). Nad ním se nesla melodie, podobně jako zpěvní hlas nad orchestrem. CHOPINOVO melodie jsou oduševnělé, širokodedné a plné půvabu. CHOPIN miloval kulturu it. belcanta (BELLINI).

Nokturna jsou noční a snové kusy plné měsíčního svitu a romantiky. Melodie v op. 27,2 je založena lyricky, téměř klas. (př. B), zároveň se však lehce vznáší, zdržována synkopami. Lehce a půvabně působí křehké variací rozdrobení do menších notových hodnot, přičemž ornamentika je niterně oživována a vynalézavě rozšiřována. CHOPIN notuje exaktně dokonce i v rytmicky „hustém“ *leggierissimo*. Zatímco I. r. drží tempo, p. r. hraje *tempo rubato*: nedá se notovat, je to otázka stylu a vkusu (př. B). CHOPINOVO lyr. citění vybočuje z mezí běžné reality. „Růže, karafiáty, psací pero a kus pečutího vosku... a v tom okamžiku se už nenalézám u sebe, nýbrž jako obvykle ve zcela jiném, podivuhodném prostoru... v oněch *espaces imaginaires*“ (Nohant, 1845).

Druhy se proměňují. Bachovská preludia se v CHOPINOVÝCH 24 preludiích stala nanejvýš působivými romant. charakteristickými obrazy. Klas. *sonáta* se u CHOPINA stává sledem 4 sólových kusů. Smuteční pochod *sonáta* b moll vznikl dlouho předtím, ve finále *spolu rozprávějí p. a l. r. unisono* (obr. C). CHOPIN napsal také 4 *scherza*, nezačleněná do *sonát*.

Dílo: 4 rondeaux: c, op. 1 (1825); C, op. 73 pro 2 klav. (1828); Es, op. 16 (1832), *R. à la Mazur* op. 5 (1826). Variace: *Don Juan-var.* op. 2 (1827) s orch., *Var. na Héroldovo téma*, op. 12 (1833).

4 *scherza*: h, op. 20 (1831/32); b, op. 31 (1837); cis, op. 39 (1839); E, op. 54 (1842).

3 *sonáty*: c, op. 4 (1828); b, op. 35 (1839); h, op. 58 (1844).

Po 12 etudách op. 10 (1829–32), věn. LISZTOVI, op. 25 (1832–36), věn. hraběnce D'ANGOULI. 24 preludií op. 28 (1831–39). 19 nokturn, 4 *impromptus*, 4 balady; 58 mazurek, 16 polonéz, 17 valčíků; Bolero op. 19 (1833); *Fantásie-Impromptu* cis, op. 66 (1835); *Tarantela* op. 43 (1841); *Berceuse* op. 57 (1843–44); *Barcarola* op. 60 (1845/46); *Polonaise-Fantásie* As, op. 61 (1845/46); 17 polských písní op. 74 (1829–47).

Díla s orchestrem viz s. 469.

Komorní hudba: *Intr. a Polonaise* pro vc. a klav., op. 3 (1829–30); *Sonata g moll* pro vc. a klav., op. 65 (1845/46).

SV, vyd. I. PADEREWSKI, 21 sv., Varšava 1949–61, **tematický katalog skladeb** K. KOBYLAŃSKA, Krakov 1977 (něm. 1979).

1. (Moderato)

Da er (Walt) aus dem Stübchen trat, bat er Gott, daß er es froh wiederfinden möge; es war ihm wie einem rühdurstigen Helden, der in seine erste Schlacht auszieht.

2. Prestissimo

Endlich geriet er... in den wahren brennenden Saal... welch ein Nordscheinhimmel voll widerineinanderfahrender zickzackiger Gestalten.

3. (♩ = 120)

Am meisten zog ihn und seine Bewunderung ein herumrutschender Riesenstiefel an... der sich selber anhatte und trug (odtud, od t.17 kánon).

A Papillons, op. 2, 1829–32 a Schumannův výběr textů z Jeana Paula: Flegeljahre

B Der Nußbaum (Ofech) z cyklu „Myrty“, op. 25, 1840

C Klavírní kvintet Es dur, op. 44, 1842

I. Andante

D 1. symfonie B dur, op. 38, „Jarní“, 1841

h. I	smyčcový kvartet
h. II	
vla	
vc.	
	přírodní nálada

ROBERT SCHUMANN, *8. 6. 1810 ve Zwickau, † 29. 7. 1856 nedaleko Bonnu; otec autor, knihkupec a nakladatel, 1828 maturita, pěší cesta do Bayreuthu (JEAN PAUL, †1825) a Mnichova (HEINE). V Lipsku studium práva, klavír u F. WIECKA; 1829 práva v Heidelbergu (THIBAUT); o velikonocích 1830 PAGANINIHO koncert ve Frankfurtu: poté SCHUMANN zanechává studia práva a chce se stát klav. virtuosem.

Lipso 1830–44

SCHUMANN studoval i nadále u WIECKA; r. 1831 ho zranění šlachy donutilo vzdát se plánů na virtuózní kariéru. Intenzivní zájem o studium kp. a BACHA (DORN).

Klavírní období do r. 1839. SCHUMANN, pro kterého byly umění a život vzájemně neodlučitelné, požadoval na hudebníkovi také jiné než jen hudební zkušenosti. Poezie pro něj hrála zvl. důležitou roli, přičemž si byl vědom nebezpečí epigonství po skončení skvělé umělecké epochy Goetha a Mozarta. Na něho samotného měli největší vliv Bach a Jean Paul. BACHOVO chápání umění a polyfonie byly pro SCHUMANNA pramenem inspirace. *To, co je v nové hudbě hluboce prokombinované, poetické a humoristické, má svůj počátek ponejvíce v Bachovi.* I BACHOVY fugy vykládá SCHUMANN jako veškerou hudbu poeticky, jako vrcholné charakteristické kusy (böchste Charakterstücke), stejně tak se mu SCHUBERTOVY tance zaldíují masopustními postavami, které básnický pojmenovává (NZÍM).

U JEANA PAULA se už fantazie a plnost života – podobně jako u BERLIOZOVĚ hudbě (Dies irae jako burleska) – objevují v masce romant. ironie, avšak u SCHUMANNA vedou k hojnosti hud. nápadů.

Papillons (Motýli) vznikli po četbě závěrečné scény Klackovských let JEANA PAULA. Č. 1: jemný charakter Waltův, očekávání, vzplanutí, váhání. Č. 2: pokračování v kontrastu. Č. 3: neohrabané oktávy – holinka. Originální citáty textu nejsou nikdy nemístné, neboť stále podněcují fantazii (obr. A).

Hudební kritika. Roku 1834 založil SCHUMANN *Neue Zeitschrift für Musik* (NZÍM), který vydával až do roku 1844. Aby mohl poutavěji vyloužit své názory, vymyslel si *Davidovy spojence* vystupující proti měšťáckým filistrům – výbušného Florestana (BEETHOVEN, KREISLER) a zádumčivého Eusebia (JEAN PAUL) k vyjádření své dvojaké povahy, *Mistra Rara* (F. WIECK), *Ciltu* (CLARA), *Felixe Meritise* (MENDELSSOHN) aj. Cílem bylo připomenout staré časy (BACH), potírat současnou vnějškovou virtuozitu a připravovat novou, poetickou epochu.

R. 1840 se SCHUMANN oženil s CLAROU WIECKOVOU (1819–96) po vítězné soudní při s jejím otcem. Jako vysoce ceněná klavíristka podnikala CLARA od r. 1831 koncertní cesty, měla s ROBERTEM 8 dětí, po roku 1856 žila v Berlíně, od r. 1863 v Lichtenthalu u Baden-Badenu,

od r. 1878 ve Frankfurtu n. Mohanem; celoživotní přítelství s J. BRAHMSEM.

Písnový rok 1840. Přes 140 písní, jakoby poezie slovy prolomila hranice klavíru.

Klavír hned na začátku udá celkovou atmosféru, zpěvní hlas jenně vplývá do tohoto přediva: nejde o melodii s klav. doprovodem, ale o lyrický klav. kus se zpěvem (př. B).

Symfonický rok 1841. Už r. 1838 si SCHUMANN zaznamenal: *Klavír se pro mne stal příliš těsným. Při svém nynějším komponování slyším často ještě mnoho věcí, které mohu jen sotva naznačit.* Napsal tedy *Suitu* op. 52, klav. koncert op. 54, 1. verzi 4. symf., 1. symf., jejímž větám dal původně programní tituly: *Začátek jara* (1. věta), *Večer* (Larghetto), *Radosné bry* (Scherzo), *Jaro v rozkvetu* (Finale).

Vzorem je BEETHOVEN a jeho kp. práce. Proti tomu stojí schumannovské lyr. přírodní téma, které skanduje závěr básně A. BÖTTGERA (les. r., př. D).

Rok komorní hudby 1842. Až nyní se SCHUMANN obrátil k náročné struktuře kom. h. Svě 3 sm. kvartety op. 41 věnoval MENDELSSOHNVI. Následoval Klav. kvartet op. 47 a Klav. kvintet op. 44. 4 hlasy smyčců jsou vpleteny do plného, polyfonně koncipovaného klav. partu, který začíná tak vzletně (př. C).

Oratorní rok 1843. Svým světským oratoriem *Ráj a Peri*, op. 50, které není určeno pro modlitebnu, nýbrž pro veselé lidi, vytvořil SCHUMANN nový žánr pro koncertní sál. Roku 1844 následovaly *Scény z Fausta*. Cesta do Ruska, kterou podnikl s CLAROU, SCHUMANN zcela vyčerpal (1844). NZÍM převzal BRENDL. V říjnu se SCHUMANNVI přestěhovali do Dráždan.

Dráždany 1844–50

SCHUMANN vedl *Liedertafel* a založil *Spolek sborového zpěvu*. Zde se také scházel inspirativní kruh básníků, malířů a hudebníků (WAGNER). Vznikla tu mj. opera *Genoveva* (1847–49, TIECK/HEBBEL) a hudba k *Manfredovi* (1848–49, BYRON).

Düsseldorf 1850–54

Jako hud. ředitel (po HILLEROVI) zde SCHUMANN diriguje symf. orchestr a amatérský pěvecký spolek. Vzniká *Rýnská symf.* (1850), předehry a oratorium *Putování růže* (1851), mše a requiem (1852–53), houslový koncert (1853, pro JOACHIMA; tisk 1937). BRAHMS poprvé navštívil SCHUMANNNA r. 1853 (s. 475). Po těžkých depreších sebevražedný skok do Rýna, nato dán do léčebného ústavu v Enderichu u Bonnu (1854–56).

SV, vyd. CLARA SCH. a J. BRAHMS, 31 sv., Lipsko 1879–93. Sebrané spisy vyd. M. KREISIG, Lipsko 1854, 1914; deníky vyd. G. EISMANN, sv. I/III, Lipsko 1971/82.

A Tanec mrtvých, parafráze na „Dies irae“ pro klavír a orchestr, 1849/53, variabilní celek formy

Andante	And. moderato	Vivace	Allegro	All.
téma A	téma A, var. 1-4	var. 5	téma B	téma A
11	15	183	486	990
16	41	167	486	591
16	41	167	486	591

B Dantovská symfonie, 1857, rozvrh a struktura témat

I. Inferno (peklo)	II. Purgatorio (očistec)
úvod	D rec. E fugato E' Magnificat
t. 1	I 55 68 129 244 314 453
22	395 646

C Preludium a fuga na téma B A C H, 1855/70, romantická harmonizace

Legenda:
 □ základní forma
 ▨ rozšíření (ad lib.)
 ▩ varianty (ossia)

Liszt: virtuozita a výraz, program, historismus

FRANZ LISZT, *22. 10. 1811 v Raidingu (Maďarsko), † 31. 7. 1886 v Bayreuthu; od r. 1817 výuka klavíru u otce, od r. 1822 u CZERNÉHO ve Vídni, tam také kontrapunkt u SALIERIHO; r. 1822 hrál LISZT před BEETHOVENEM (r. 1845 odhaloval BEETHOVENŮV pomník u Bonnu). Od r. 1823 žil v Paříži, bral hodiny kompozice u PAËRA a REJCHY, zapůsobily na něho politické události v Evropě (chtěl napsat *Revoluční symfonii* 1830) a fr. romantismus s HUGEM a BERLIOZEM, ale také ROSSINI, BELLINI, CHOPIN a MEYERBEER (transkripce pro klavír). Do této široké hud. perspektivy zapadá ještě okouzlení PAGANINIM (Paříž 1831), s cílem překonat *brilantní styl* a pomocí vystupňovaného *virtuózního* stylu dosáhnout nových výrazových možností. Začíná virtuózní kariéra. Roku 1835 odešel s hraběnkou MARIÍ D'AGOUIT do Ženevy. Z jejich 3 dětí se COSIMA později provdala za LISZTOVA žáka v. BÜLOWA, potom za WAGNERA (s. 421).

Od r. 1838 následovaly LISZTOVY dlouhé **koncertní cesty** po celé Evropě. SCHUMANN ho slyšel v Lipsku, kde LISZT vedle posluchačsky vděčných kusů, jakými byly operní parafráze, *Grand Galoppe chromatique* a SCHUBERTŮV *Král duchů* hrál také téměř z listu nejobtížnější nové skladby (*Carnaval*).

A tu se jeho sil dotkl démon ... Jeho hra je jemná a vzápětí smělá, půvabná i zběsilá: pod rukama svého mistra nástroj žbne a srší ... musí se to slyšet a také vidět, Liszt by neměl brát za kulisy, velká část poezie by se tím vytratila ... Tato síla podmanit si publikum, povznést je, držet a nechat padnout se v tak vysoké míře zajisté nevyskytuje u žádného jiného umělce, s výjimkou Paganiniho ... Toto už není taková či onaká hra na klavír, nýbrž výpověď smělého charakteru (NZfM 1840).

Národní událostí se stalo LISZTOVO turné po Maďarsku r. 1840. Následovaly Berlín (1841/42), Petrohrad (1843). Roku 1847 se v Kyjevě seznámil s kněžnou CAROLYNE VON SAYN-WITTGENSTEIN a vzdal se kariéry virtuosa.

Výmar 1848–61

Jakožto dvorní kapelník měl LISZT k dispozici vlastní orchestr pro operu i koncert. To mu dalo možnost experimentovat, uskutečnit své nové ideje symfonické básně a programní symfonie, revidovat svá díla a zasazovat se o moderní hudbu (prem. WAGNEROVA *Lohengrina* 1850; SCHUMANNŮV *Faust II*; BERLIOZŮV týden 1852 atd.). Výmar se stal centrem tzv. *Novoněmecké školy* seskupené kolem Liszta, s počátečním kruhem žáků (DRAESEKE, RAFF, VON BÜLOW, CORNELIUS). Roku 1859 založil LISZT *Všeobecný něm. hudební spolek* (s BRENDELOVÝM NZfM; s. 445).

Podnět k parafrázi na středověkou sekvenci *Dies irae* (s. 190) získal LISZT při shlédnutí fresky

A. ORCAGNAZE *Triumf smrti* v Campo Santo v Pise. Hlavní motiv se objevuje v těžkých basech v d moll, s „bleskovými“ glissandy klavíru (t. 83) – jako když se smrt rozmachuje kosou –, pak ve světlých výškách s jemnými arpeggi v H dur (t. 151), v quasi scherzové lovecké motivice (t. 418), v chorálním nebo ďábelském fugatu, v hymnické šfří. Var. princip garantuje vsůdypřítomnost témat. materiálu (smrt „uprostřed života“); v rozšířeních a variantách, jež se jeví jako téměř aleatorní elementy, nabourávající formu, se fantazie z těchto motivických souvislostí vyražuje jenom zdánlivě, neboť i zde je motiv smrti přítomen (obr. A).

LISZTOVY koncerty, sonáty aj. jsou často cyklicky sjednoceny užitím jednoho tématu ve *všech* větech nebo opětovným uvedením témat ve finale (vzor: SCHUBERTOVA *fantazie Poutník*). Jeho *improvizace a transkripce* se stejně jako *virtuozita* vztahují k pomíjivému okamžiku; naproti tomu *tematická práce* v koncentrované variační nebo cyklické kompozici pevně tkví v historické kontinuitě. Téma středověké sekvence *Dies irae* svědčí u LISZTA o vědomém hledání této kontinuity, stejně tak jako rezignace na virtuózní kariéru v jeho životě a cesta od *virtuózního* k *symfonickému* stylu v jeho tvorbě.

To, že LISZT sáhl po světové literatuře (DANTE, GOETHE), poukazuje na úroveň vlastní hud. výpovědi, o níž usiloval. Témata se lecky jeví jako vnějškové gesto, u motivu *pekelné brány* (př. B) se tak mísí patetický rytmus a elementy barokní hud. řeči, jako je tritón a zm. tercie pro výraz žalu a bolesti. Také motivické zpracování je otevřeno pro pokračování (sekvenční technika). Celkový rozvrh sleduje sonátovou větu o několika tématech s epizodou *Francesky da Rimini* namísto provedení (část I) a reprízovou formu s *Magnificat* (část II, obr. B).

Řím 1861–86

LISZT odešel r. 1861 do Říma, kde už od r. 1860 CAROLYNE marně žádala o rozvod. Roku 1865 přijal nižší svěcení. Jako abbé LISZT se pak otevírá vlivům historismu, znovuoživení PALESTRINY a greg. chorálu (*Missa choralis*).

Spojení polyfonie, motivického citátu B–A–C–H a nejmodernější chrom. alterační harmonie ukazují, jakým tvůrčím způsobem zapojuje LISZT tradici do vlastního hud. jazyka (př. C).

Z Říma podniká cesty do Budapešti (*Uberská korunovační mše* 1867, prezident nově založené hud. akademie 1875), Výmaru (dvorní rada, učitelská činnost) a Bayreuthu (WAGNER).

SV, vyd. BUSONI aj., 34 sv., Lipsko 1907–1936; **Nové SV**, Budapešť a Kassel 1970 nn.; **Soupis díla** F. RAABE, 1931/68

IX. skoky

III. dvojité trylek

XXIV. v. pizzicato I. r.

IX. *Sulla tastiera...* *restez*

XXIV. Tema. Quasi Presto.

A N. Paganini, 24 capricci op. 1, 1818

t. 1 (cca 50 taktů)	53 (cca 40)	91 (cca 30)	123	132 (cca 40)	175 (22)
fugový díl A (e obl. hl. t.)	epizoda, kp. 1 G (obl. v. t.)	fugový díl B e (střední část)	ep. H (repríza)	fugový díl A e	stretta e (koda)

umělý
flažolet

vc. Comes kp. 1 kp. 2

l. r. Dux kp. 1 kp. 2 Dux Dux

klav., p. r. 5 9 13 16 20 25

kp. 1, forte staccato

kp. 1, piano legato

kp. 1, inverze

mezihra

Bach, Umění fugy, kp. 3

Brahms, 1. věta

All^o p espress. legato

B J. Brahms, Sonáta pro violoncello e moll, op. 38, 1862/65, hlavní téma 1. věty a fuga 3. věty

I. Allegretto

klav. 8.....pp

t. 5 h. loco p molto dolce

C C. Franck, Sonáta A dur pro housle (nebo cello) a klavír, 1886, 1. téma

Houslová technika, historismus, francouzská melodika

Komorní hudba

je určena charakterem a obsazením: *sólo* (často s klav.) nebo sólistickým ansámbl, instr., ale také vok. (naproti tomu orchestr, sbor, opera, chrám. hudba).

Smyčce

Itálie. Technika hry na smyčce se v 19. stol. výrazně rozvíjela, díky PAGANINIMU zvl. houslová. Všichni ostatní se pokoušeli napodobit jeho virtuozitu.

NICCOLÒ PAGANINI (1782–1840), Janov, zázračné dítě (koncerty od r. 1794); učitelé G. COSTA (dómský kapelník v Janově), ROLLA, PAÈR (operní skladatelé v Parmě a Bologni); 1805–10 LUCCA, kapelník kněžny ELISY BACIOCCHI, NAPOLEONOVY sestry; potom na volné noze; r. 1828 první cesta do Vídně aj., často Paříž, Londýn.

PAGANINI byl považován za ztělesnění romant. umělce s fantastickým, téměř démonickým osobním kouzlem a fascinující technikou (předjímal všeobecné nadšení 19. stol. pro techniku). Měl neobyčejně pohyblivou l. r. s velkým rozpětím. Přinesl mj.:

- rychlé výměny extrémně vzdálených poloh (př. A, IX);
- skákavý smyk (*ricochet*; IX);
- dvojité trylek (III);
- hru smyčcem a pizzicato (l. r.) současně (XXIV);
- dvojhmaty: tercie, sexty, oktávy (IX), také jako běhy;
- umělé a dvojité flažolety po celém hmatníku (IX);
- ossia-varianty;
- scordaturu podle potřeby.

Téma jeho 24. capriccia bylo často variováno (LISZT, BRAHMS, LUTOSEWSKI; př. A).

Dílo: 24 capricci op. 1 (vznik do r. 1810, tisk 1820); po 6 sonátách *per violino e chitarra* op. 2 a 3 (1820); koncerty (s. 473) aj.

PAGANINIHO fantazie, výrazová přesvědčivost a zdánlivě neomezené technické možnosti podněcovaly skladatele a interprety (SCHUMANN, LISZT, CHOPIN atd.).

Vedle něho hledla jména ostatních it. houslistů jako byli E. C. SIVORI, P. ROVELLI, T. a M. MILANOLLO, T. TUA, E. POLO.

Francie přenáší svou vyspělou houslovou tradici do nového století díky BAILLOTOVI a jeho žákům: F. A. HABENECK (1781–1849), J.-F. MAZAS (1782–1849); tradici vytvářejí D. ALARD (1815–88), P. DE SARASATE (1844–1908), H. LÉONARD (1819–1900), H. MARTEAU (1874–1934), M.-P.-J. MARSICK (1848–1924), C. FLESCHE, J. THIBAUD. Dále vystupují CH.-A. DE BÉRIOT (1802–70; houslová škola 1857), jeho žák, Belgičan H. VIEUXTEMPS (1820–81), žák predešlého, Belgičan E. YSAÏE

(1858–1931); dále houslisté RODOLPHE KREUTZER (1766–1831, jemu je věnována BEETHOVENOVA Sonáta op. 47), L. J. MASSART (1811–92), H. WIENIAWSKI (1835–80) až F. KREISLER (1875 až 1962).

K velké fr. houslové hudbě patří Sonáta A dur C. FRANCKA (též v úpravách pro vc. nebo fl.). Měkčké nonové akordy na začátku připomínají WAGNERA, stejně tak jako mnohé rysy v melodickém vedení a harmonii. FRANCK psal nápaditou, citově silnou hudbu, která všude vykazuje těsnou strukturní souvislost. Tak se např. z charakteristického nonového akordu jakoby intuitivně a zasněně rozvíjí 1. téma (př. C).

V Německu působil jako vůdčí houslista L. SPOHR (1784–1859), kapelník ve Vídni a od r. 1822 v Kaslu, houslová škola 1831, množství děl, zvl. duetů, koncertů (s. 472 n.). Jeho žák F. DAVID (1810–73) byl konc. mistrem orchestru lipského Gewandhausu; MENDELSSOHN mu věnoval svůj houslový koncert. DAVIDOVA vydaná díla se hrají doposud. Další houslisté: E. X. PIXIS (1785–1842; Praha), M. MILDNER (1812–65; Praha), O. ŠEVČÍK (1852–1934; důležité etudy); ve Vídni působili A. a P. VRANIČTI, I. SCHUPANZIGH (1776–1830; přítel BEETHOVENA), F. CLEMENT, J. MAYSEDER, J. BÖHM a GEORG a JOSEPH HELLMESBERGEROVÉ; v Berlíně JOSEPH JOACHIM (1831–1907), přítel BRAHMSE.

Z četné literatury pro smyčce vynikají: SCHUBERTOVY housl. sonáty (*sonatiny*) in D, a, g (D 384, 385, 408) duo A dur (D 574) a velká Fantazie C dur (D 934). Pro arpeggione (kytarové vc.) napsal SCHUBERT Sonátu a moll s klav. (D 821, 1824, *Arpeggione*, dnes vc. nebo vla). V 2. pol. 19. stol. vystupuje se skladbami pro sm. a klav. především BRAHMS: 3 son. pro h. a klav. in G, op. 78 (1878–79, motiv z písně *Regenlied*, op. 59), A, op. 100 (1886), a d, op. 108 (1886); 2 son. pro klar., op. 120 (1894), také pro vlu; 2 son. pro vc. a klav. e moll, op. 38, a F dur op. 99 (1886).

Sonáta e moll ukazuje, jak se BRAHMS tvůrčím způsobem vyrovnává s minulostí a zvláště s BACHEM. První, romant. pohnuté téma se vrací až ke Kontrapunktu 3 z BACHOVA *Umění fugy* (př. B). Jako finale zaznívá 3hl. fuga. Její mírně variované téma BRAHMS rovněž převzal z *Umění fugy* (zrcadlová fuga Kp. 13). 3 hlasy této fugy jsou rozděleny do p. r. a l. r. klavíru a do vc. (obr. B, výstavba expozice). Do této fugy vkládá BRAHMS lyr. epizodu, která si s Kp. 1 jakoby pohrává, převrací ho a variuje, a tím ho zcela „nebarokně“ a romanticky přenáší do úplně protikladné výrazové sféry (př. B, t. 53).

Mnoho skladeb pro smyčce napsali DVOŘÁK, FAURÉ, GRIEG, LALO, SMETANA, ČAJKOVSKIJ, WIENIAWSKI aj.

op. 99; 1. téma

klav. sm.	klav. sm.	klav. sm.	sm.	sm.	h.	vc.
b	B	Es	Es	h.	vc.	h.
5	3	3	3	7	4	4

2. téma

vc.	h.	vc.	h.	vc.	h.	vc.
F	h.	vc.	h.	vc.	h.	vc.
12	5	6	5	8	6	5

1. téma

vc.	h.	vc.	h.	vc.	h.	vc.
F	h.	vc.	h.	vc.	h.	vc.
12	5	6	5	8	6	5

op. 100; 2. téma Skrátit 3x

Es	Es	Es	3x
8	52	56	30

vzdálená tónina
terciolová příbuznost, třítón
zhuštění

A J. Schubert, Klavírní trio B dur, op. 99, 1828(?), 1. téma a prováděcí technika v op. 99 a 100 (schéma)

III. *pp* *sempre legato, un poco corda*
Adagio

VI. *pp* *com sord.*
Andante

Vivace

B J. Brahms, Klavírní trio H dur, op. 8, 1854/89, vzájemná souvislost témat

III. *pp* *sempre legato, un poco corda*
Adagio

C A. Dvořák, Klavírní trio „Dumky“, op. 90, 1890/91

VI. *pp* *com sord.*
Andante

Vivace

D Rozměry vět romant. tria, F. Schubert, op. 100, 1827

Mozart, KV 502
8'30" (197 t.)
6'15" (241 t.)
12'30" (287 t.)
6' (443 t.)
16'48" (634 t.)
6'30" (174 t.)
19'9" (748 t.)
scherzo

Program, melodika, kontrapunkt, zvukové zhuštění

Komorní hudba

sice není tak spektakulární jako *velká* hudba (opera a symfonie), má však své pevné místo v každodenním životě měšťanstva, v domácích koncertech a veřejných produkcích. Orientuje se na hudební kulturu, v níž díky živé tradici a smyslu pro vysokou kvalitu zaznívá cosi čistě lidského. U vzdělaného měšťanstva působí *správně konzervativní duch, zdravý smysl pro udržení a předávání zděděných kulturních statků a úsilí pěstovat idealistické myšlení a vytvářet tak co nejbodnotnější každodenní život* (SCHERING).

Komorní hudba klade vysoké nároky na hráče i posluchače. Je třeba, aby měli smysl pro lyricko-poetické kvality, musí být s to milovat *absolutní* hudbu, vědomě či podvědomě vnímat jemné struktury (předpoklad pro náročný styl komorní hudby), prožívat zniterně.

BEETHOVEN nasadil hned na počátku 19. století měřítka také pro komorní hudbu. Virtuózní a hudebně náročné *Grand trio*, jak bylo pěstováno v Paříži a jak je realizoval BEETHOVEN, podnítilo mnohé skladatele vyjádřit se prostřednictvím tohoto hudebního druhu. Obecně vzato přejímá **komorní hudba s klavírem** to postavení, které měl v klasicismu intimnější a homogennější smyčcový kvartet. 19. století upřednostňovalo barevné kontrasty, virtuózní, koncertantní možnosti a charakteristickou individualitu klavíru a smyčců, aby je v rozšířeném výrazovém a formovém bohatství dovedlo k novým horizontům.

SCHUBERTŮV kvintet *Pstrub* A dur, D 667 (1819) (h., vla, vc., kb., a klav.). Vyjadřuje se podle tématu písně *Pstrub* (*Die Forelle*) v Andante s variacemi a má v sobě ještě cosi z lehkosti vídeňských divertiment. Obě klavírní tria, B dur, op. 99, D 898 a Es dur, op. 100, D 929, nesou naopak všechny znaky zralého pozdního díla.

Trio B dur je otevřeno širokocodechým tématem: stoupající trojzvuk, rytmické opakování a zhuštění; unisono smyčců nad plnou klavírní sazbu s pohyblivou zvukovou masou (p. r.) a rytmickými impulsy (l. r., př. A). Vyjadřuje se zde nový pocit doby: lyrický, vroucí a zároveň velkorysý. Provedení jak v op. 99, tak v op. 100 zrcadlí svými neustálými zvukovými obměnami a harmonií mířící daleko od tonálního centra romantickou touhou po dálce a iluzi. Témata již nejsou *vůči sobě tak dramaticky* vyhraněna jako v klasicismu, nýbrž jsou postavena *charakteristicky vedle sebe* a přitom stále nově osvětlována (op. 100: 3krát, obr. A).

Existuje velké množství komorní hudby pro smyčce a klavír, neboť tu zřejmě byla velká poptávka a tato hudba se téměř stala módou. Podíleli se na tom všichni klavírní skladatelé (PLEYEL, MOSCHELES

atd.). MENDELSSOHN psal v dětství pro smyčce a klavír a jako op. 1–3 uveřejnil své klavírní kvartety (1822–1825); jeho obě klavírní tria, d moll, op. 49 (1839) a c moll, op. 66 (1845), patří k nejkrásnějším skladbám tohoto druhu. CHOPINOVO Klavírní trio g moll vzniklo v blízkosti ranných klavírních koncertů (1828–29). SCHUMANN napsal Klavírní kvintet Es dur, op. 44 (1842, s. 442), Klavírní kvartet Es dur, op. 47 (1842), klavírní tria a moll, op. 88 (1842, *Fantastické kusy*), d moll/F dur, op. 63/80 (1847), g moll, op. 110 (1851).

V 2. polovině století dostává komorní hudba s klavírem nové dimenze díky J. BRAHMSOVI. Klav. trio H dur, op. 8 (1854), náleží k nejhranějším kusům 19. století. V pozdních letech je BRAHMS upravil (1889), vyloučil zdlouhavé partie a nedostatky v sazbě, aniž by tím utrpěl mladistvý elán a nezlomnost raného výrazu.

1. téma se v půlových hodnotách (*alla breve*) přenáší přes hranice taktů, aniž by tím popíralo svou písňovou uzavřenost (př. B). Jak kompaktně je toto trio koncipováno jako cyklus vět i jako celek, ukazuje mj. tematický vztah mezi 1. větou a Adagiem. Téma této 3. věty navazuje opět v inverzi na pohyb 1. tématu a vyznívá jako chorál vznešeně, zasněně, zjasněně (široká poloha, př. B).

Další BRAHMSOVA klavírní tria: C dur, op. 87 (1882) a c moll, op. 101 (1886); klavírní kvartety g moll, A dur, op. 25/26 (1861), c moll, op. 60 (1873–74); Klavírní kvintet f moll, op. 34 (1862/64), původně jako smyčcový kvintet, také jako Sonáta pro 2 klavíry op. 34 (1864).

Ve **východní Evropě** vkládají skladatelé do komorní hudby folklorní elementy, jakými jsou písně a tance. ČAJKOVSKÉHO Klav. trio a moll, op. 50 (1882), requiem za N. G. RUBINSTEINA, končí variacemi na ruskou lidovou píseň (*s mazurkou*). DVOŘÁKOVU klav. trio *Dumky* op. 90 (1890–91) se zakládá na sledu 6 stylizovaných *dumek*, slovanckých písní a tanců. V *dumce* se střídají pomalé a rychlé partie. Pomalé partie jsou vyprávěcí, zádumčivé, lyrické, zasněně (většinou moll), rychlé se náhle proměňují v taneční pohyb (většinou dur).

V 3. *dumce* je pomalý díl v dur: jako něžný snív obraz intonovaný odlehčenými smyčci s dusítky, dříve než v klavíru zazní melodie (*Andante*, př. C). Krátké motivy a vyostřená chromatika jsou typické pro rychlé části (*Vivace*, př. C).

DVOŘÁK napsal 4 klav. tria, 3 klav. kvartety, zvl. Es dur, op. 87 (1889) a 2 klav. kvintety, zvl. A dur, op. 81 (1887).

Podobně bohaté jsou příspěvky fr. skladatelů, C. FRANCKA, C. SAINT-SAËNSE aj.

I. Allegro vivace	II. All. mod. alla Polka	III. Largo sostenuto	IV. Vivace
-------------------	--------------------------	----------------------	------------

t. 4, *vla*

f sf *espr. sf* *sf* *sf* *sf*

východní motivické jádro

IV. Vivace

ff sf

tón e⁴ (t. 222) zní bez ustání v uchu:

A B. Smetana, „Z mého života“, Smyčkový kvartet e moll, 1876

program

I. Allegro ma non troppo C, 4/4	II. Adagio E, 12/8	III. Scherzo Presto C, 3/4	Trio Andante Des, ♯	IV. Allegretto C, ♯
------------------------------------	-----------------------	-------------------------------	------------------------	------------------------

t. 60, 2. téma

h. 1, 2

vla pize

vc. 1

vc. 2

pp

B F. Schubert, Smyčkový kvintet C dur, D 956, 1828

III. Adagio *ausdrucksvoll*

h. 1, 2

vla 1, 2

vc.

gezogen

p

cresc. sempre

1. téma
kp. imitace
bas. fundament
terciové vztahy
2. téma inverze
1. tématu

t. 37

h. 1, 2

vla 2

vc. PP lang gezogen dim.

vc. tacet

t. 43

C A. Bruckner, Smyčkový kvintet F dur, 1879, 2. věta

Program, melodička, kontrapunkt a zvuková plnost

Smyčkový kvartet

Smyčkový kvartet je svou čtyřhlasou sazbou, polyfonní přísností, vyvážeností plnou vnitřní harmonie a citovou pospolitostí podstatně určen klasicismem. Proto smyčcové kvartety píší v 19. století spíše klasicistně orientovaní autoři jako SCHUMANN a BRAHMS, zatímco modernisté kolem LISZTA a WAGNERA nikoliv (kromě WOLFA). Homogenní barva neumožňuje mnoho efektů a vyžaduje spíše ideje absolutní hudby. Tento druh klade na skladatele, hráče i posluchače vysoké nároky.

Od F. SCHUBERTA se dochovalo 15 smyčcových kvartetů. Prvních 12 (1810–16) sleduje vídeňskou klasičtější tradici (psány pro domácí potřebu). V přelomovém období jeho tvorby vznikla jako fragment smyčcového kvartetu – ještě před *Nedokončenou symfonií*, ale naplněna stejnou hloubkou a pohnutím – kvartetní věta c moll, D 707 (1820). V neklidných trebolech, stísněné melodie a hutné struktuře věty zde zaznívá nový, osobitý tón. Tragická předtucha je vyjádřena svěbytnou romantickou hudební řečí. Později následovaly poslední 3 kvartety:

- a moll, D 804 (1824), v Andante téma *Rosamundy* (var.; srovnej s. 436, B);
- d moll, D 810 (1824), v Andante téma *Smrt a dívka* (s. 452, C);
- G dur, D 887 (1826), rozsáhlé dílo, vrchol jeho kvartetní tvorby.

E. MENDELSSOHN BARTHOLDY napsal 7 smyčcových kvartetů, které v souladu s tradicí druhu vycházejí vstříc jeho klasicistnímu kontrapunktickému myšlení a jsou naplněny romantickou fantazií. Vychází z pozdního BEETHOVENA:

- Es dur, op. 12 (1829), a moll, op. 13 (1827);
- D, e, Es, op. 44, 1–3 (1837–38);
- f moll, op. 80 (1847); op. 81: 2 věty (1847), *Capriccio* (1843), *Fuga* (1827); dále raný kvartet Es dur (1823) a dvojitý kvartet (*Sm. oktet*) Es dur, op. 20 (1825).

R. SCHUMANN složil jen 3 smyčcové kvartety in a, F, A, op. 41 (1842), věn. MENDELSSOHOVI, s intenzivní tematickou prací (BEETHOVEN), bohatými nápady a typicky SCHUMANNOVSKÝM tečkovaným rytmem.

V 2. polovině 19. století vynikají kvartety J. BRAHMS. Podobně jako jeho symfonie dělí i kvartety od 1. poloviny 19. století 20 až 30 let. Jako v symfoniích, také zde BRAHMS navazuje na BEETHOVENA, přičemž přísnost druhu a BEETHOVENOVA úroveň si u něho vyžádaly svěbytný proces ujasňování. Po dlouhých předběžných studiích napsal své 3 kvartety c moll (tragicky pohnutý) a a moll (lyr. protějšek), op. 51, 1–2 (1873), a B dur (s mnohotvárným variacním finále), op. 67 (1875).

HUGO WOLF napsal Smyčkový kvartet d moll (1878–84), *Intermezzo* Es dur (1882–86) a přepracoval *Italskou serenádu* pro smyčkový kvartet (1887).

Ve Francii vzniklo mnoho smyčcových kvartetů od SAINT-SAËNSE, FRANCKA, FAURÉHO aj.

V Itálii existuje málo smyčcových kvartetů, je zde však VERDIHO významný jediný kvartet e moll (1873, v sousedství *Aidy*).

Z východní Evropy pochází řada smyčcových kvartetů niterného obsahu a národního koloritu:

P. I. ČAJKOVSKIJ, 3 kvartety in D, op. 11 (1871) s tématem ptáčích zpěvu v Andante; F, op. 22 (1874); es, op. 30 (1876).

A. BORODIN, 2 sm. kvartety: A, D (1874–81).

A. DVORÁK, 15 smyčcových kvartetů.

B. SMETANA, 2 sm. kvartety, e moll (1876) a d moll (1882–83). Za obvyklými 4 větami 1. kvartetu se skrývá program – což je v kom. hudbě vzácné – sdělený pouze přáteli v dopise: *Z mého života*.

1. věta: *Náklonnost k umění v mládí a neukojitelná touha po nevyslovitelném*; 2. věta: *Radosná doba mládí* (př. A); 3. věta: *Blaženost první lásky*; 4. věta: *Národní hudba, úspěchy, potom katastrofa*: SMETANA náhle slyší v uchu pronikavé e⁴ (př. A), střídá se rezignace s nadějí, než propukne *bluchota*.

Smyčkový kvintet, sextet

Smyčkový kvintet není pouze rozšířený smyčkový kvartet. Přidáním 5. hlasu (2. vla, nebo 2. vc.) přestane platit právě to, co je v kvartetu přísně normativní a hud. fantazii se otevrou nové prostory. Smyčkový kvintet je svěbytný druh, stejně jako smyčkový sextet.

SCHUBERTŮV Smyčkový kvintet C dur, D 956 (1828) se 2 vc. je vyzrálé pozdní dílo plné transcendentní niternosti.

Má pět vět (obr. B). Jednotný rytmický pohyb propůjčuje hudbě odlehčený charakter (př. B: vla, h. I, II). 2. téma zde zaznívá nad violami v duetu obou vc. ve vysoké tenorové poloze: příklad bohatství zvukově barevné palety, která odpovídá bohatství melodie a harmonie (t. 63 n.: As dur/G dur).

BRUCKNERŮV Smyčkový kvintet F dur s 2 violami vykazuje orchestrální znaky a velké dimenze. Je proniknut téměř mystickou intenzitou a zvukovou krásou.

Téma Adagia vyzařuje nad sytým basovým fundamentem klid a šíří. Imitace a inverze zajišťují souvislost, chromatické terciové příbuznosti vytvářejí kontrastující vzdálení (př. C).

BRAHMS napsal 2 smyčcové sextety pro 2 h., vly, vc.lla, B dur, op. 18 (1860), a G dur, op. 36 (1864–65), dále 2 pozdní smyčcové kvintety se 2 violami, F dur, op. 88 (1882) a G dur, op. 111 (1890), poslední prosvětlené radostné.

Od A. DVORÁKA pocházejí 3 smyčcové kvintety: a moll, op. 1 (1861), Es dur, op. 97 (1893) se 2 violami, G dur, op. 77 (1875) s kb.; dále Smyčkový sextet A dur, op. 48 (1878).

	fl.	vla.	vc.	kb.	kl.	tr.	tr.	tr.	tr.	tr.	klav.	
Mendelssohn Sonáta, 1824												•
Weber Trio g, op. 63, 1819												•
Kvintet g, op. 34, 1815	••	•										•
Spohr Septett a, op. 147, 1853	•											•
Nonett F, op. 31, 1815	•	•										•
Brahms Trio Es, op. 40, 1865												•
Trio a, op. 114, 1891												•
Kvintet h, op. 115, 1897	••	•										•
Saint-Saëns Caprice 1887												•

A Příklady obsazení

• smyčce • dechy • klavír

I. Adagio- Allegro F, 4/4	II. Adagio B, 6/8	III. Allegro Vivace F, 3/4	IV. Andante (var) C, 2/4	V. Menuetto Allegretto F, 3/4; Trio B	VI. Andante molto-All. f, 4/4; F, C
---------------------------------	----------------------	----------------------------------	--------------------------------	---	---

I. All. t. 19

IV. Andante

VI, t. 11
klar., fag.
les. r.

h. 1, 2
vla
pp

vc. kb.

B F. Schubert, Oktet F dur, D 803, 1824

Allegro

t. 5 klar.

h. 1, 2^f

C J. Brahms, Klarinetový kvintet h moll, op. 115, 1891

Komorní hudba s dechovými nástroji měla v 19. století mnoho podob. Stará *Tafelmusik* (hudba k hostině) odpadá. I nadále existují dechové harmonie, zřídka však hrají pův. skladby (MENDELSSOHN, *Ouvertura* op. 24, 1829–32), naopak téměř výlučně směsí z oper aj., které byly slyšet při lázeňských, promenádních a zahradních koncertech, ale také jako kom. hudba.

Zestové nástroje měly své místo v dechových orchestrech (*brass bands*), které zvukovaly, nebo v symf. orchestrech, ne však v intimní kom. h. (výjimka: les. r.). Další technický rozvoj dech. nástrojů (klapky, ventily atd.) umožňoval plně chromat. hru, čistou intonaci a snazší ovladatelnost.

Stejně jako pro smyčce a klavír, existovala i pro dechy *koncertantní kom. h.*, provozovaná veřejně nebo privátně hudebníky z povolání. Oproti tomu (a vedle *salonní hudby*) se rozvíjela *pravá domácí hudba* (SCHUMANN; také W. H. RIEHL, *Pisně*, 1856), kde byla vedle klavíru a kytary velmi oblíbeným nástrojem flétna.

Požadavky skladatelů rostou, neboť ti již neslouží bezprostředně nějaké společnosti, nýbrž usilují o vlastní výraz individuálního citu a zároveň obecného ducha doby. Pro kom. h. s dechy to znamená novou obsahovou a strukturální úroveň, nahrazující obvyklý divertimentový charakter 18. století. Už BEETHOVEN přepracoval svou ranou příležitostnou skladbu pro dech. oktet (Bonn 1792) na „vážný“ smyčcový kvintet (s. 379), a změnil tak ještě druh. Později už k tomu nedochází: dechová kom. hudba se stává právě tak „vážnou“. Romantismus miluje bohatou barevnou paletu dechů, zvl. klarinetu (*pastýřská salmaja*), fag. (totéž) a les. r. (les, příroda; s. 405).

Obsazení

- **duo** (řidčeji *duet* jako u zpěváků): pro dva *stejně* nástroje, jako 2 fl., 2 les. r. (ROSSINI), nebo pro dva *různé* nástroje, jako klar., fag. (BEETHOVEN); často pro dech. nástroj a klavír, jako sonáta, variace aj., zvl. pro fl. (SCHUBERT), klar. (MENDELSSOHN, obr. A), les. r. (BEETHOVEN).
- **trio**: pro *stejně* nástroje, např. 3 les. r. (REJCHA), nebo pro *různé*, např. 2 hob., angl. roh, nebo fl., h., vla (BEETHOVEN op. 87, resp. 25, „serenáda“); často s klavírem (WEBER, BRAHMS, obr. A).
- **kvartet**: dech. kvartet s fl. (hob.), klar., les. r., fag. (s. 378), v 19. stol. častěji fl. než hob. (REJCHA, SPOHR); zřídka 4 *stejně* nástroje, jako 4 fl. (REJCHA), často klav. s fl., vc., fag. (REJCHA), nebo fl., hob., klar. (obr. A a s. 378).
- **kvintet**: dech. kvintet jako nový druh s fl. a hob., klar., les. r., fag. nebo dech. kvartet s klav., přitom zřídka s hob. (HERZOGENBERG), nejčastěji s fl. (SPOHR aj.); také 1 dech. nástroj se sm. kvartetem, např. *klarinetový kvintet* (obr. A).

– **sextet, septet, oktet, nonet**: nemají pevné obsazení, rozšiřuje se basová poloha (kb., křag.), nástroje se zdvojují a kombinují se smyčce (sm. kvartet, sm. kvintet), dechy (klar., les. r., fag., také fl., hob.) a klavír. – Pílný REJCHA napsal také *decet* (5 smyčců, 5 dechů)

Díla pro větší ansámby vznikají nejčastěji adresně, např. R. STRAUSS, *Suita pro 13 dechů* pro dráždanskou dvorní kapelu (viz níže).

Serenádový charakter se u dechů ztrácí také s klavírem, jako v BEETHOVENOVĚ Kvintetu op. 16 (s. 379) a v Sonátě F dur pro les. r., op. 17 (1800). Také ROSSINIHO raná dechová kom. h. je lehká a živá: *Dueta* pro 2 les. r. (okolo r. 1806), *Var. pro fl., klar., les. r., fag.* (1812).

Mnoho kom. skladeb pro dechy napsali A. REJCHA, G. ONSLOW, SPOHR, který si líbil v experimentech (obr. A), též Oktet E dur, op. 32 (1814), pro klar., 2 les. r., h., 2 vly, vc., kb., a Kvintet c moll, op. 52 (1820), pro fl., klar., les. r., fag. (tedy *dech. kvartet*) a klavír. Barvitě a virtuózně komponoval C. M. WEBER: trio a klarinetový kvintet (obr. A), *Grand duo concertant* pro klar. a klav. op. 48 (1816). Náročně jsou SCHUBERTOVY *Var. e moll* pro fl. a klav. na píseň *Trockene Blumen*, D 802 (1824).

SCHUBERTŮV *Oktet* má oproti tomu serenádový charakter s větším počtem vět a odlehčenými tématy, stylizovanými pochodovými či písňovými, plnými vídeňského kouzla (př. B). Jediný okamžik temného napětí s tremoly smyčců, vzdálenými souzvuky dechů a zmenšenými septakordy (akordika místo melodie) přichází těsně předtím, než se finale rozzáří jasným F dur (př. B).

Po MENDELSSOHNŮVĚ rané sonátě (obr. A) následovaly 2 *Koncertní kusy* pro klar., basetový roh a klav., op. 113 a 114 (1832–33). Svěrázně jsou SCHUMANNŮVY pozdní skladby pro dech. nástroje a klav.: pro les. r. as. op. 70, *Fantastické kusy* pro klar., op. 73, 3 *Romance* pro hob., op. 94 (vše 1849), *Pobádkové příběhy* pro klar., vlu a klav., op. 132 (1853).

Četná kom. díla pro dech. nástroje vznikla v 2. pol. 19. stol. mj. od A. RUBINSTEINA (Oktet D, op. 9, Kvintet E, op. 55, oba s klav.), ČAJKOVSKÉHO, RIMSKÉHO-KORSAKOVA (Kvintet B, 1876), SAINT-SAËNSE (Septet op. 65, 1881), GOUNODA (*Petite symphonie* pro 10 dechů, 1888), D'INDYHO (Trio in B, op. 79, 1887).

J. BRAHMS uplatňuje typicky instr. motivy: řetězce tercií a sext, arpeggio a setrvání na prodlouženém tónu, uměřené a přitom fantazijně oživující formové předěly (př. C). Díla viz obr. A, dále 2 klar. sonáty in f, Es, op. 120, 1–2 (1894, také pro violu), pro meiningenskýho klarinetistu MÜHLFELDA.

STRAUSS: *Suita pro 13 dechů* in B, op. 4 (1884), *Serenáda* in Es, op. 7 (1881); 2 pozdní *sonáty* pro 16 dechů (1943–45).

I. Allegro moderato h, 3/4	II. Andante con moto E, 3/8	III. Allegro (Scherzo) h, 3/4; Trio G	IV. Allegro h, 4/4
-------------------------------	--------------------------------	--	-----------------------

t. 13, hob., klar.



t. 60



t. 38



II. věta



Symfonie č. 7, h moll,
„Nedokončená“, D 759, 1822

Andante



Symfonie č. 8, C dur, D 944, 1825/28, začátek

A F. Schubert, symfonie zralého období



II. Andante con moto



B F. Mendelssohn Bartholdy, Symfonie č. 4 A dur, „Italská“, op. 90, 1832–33

rytmus	vzněnění do ztracena	tremolo (dřeva, les. r.)
spojovací oddíl	prudký kontrast	„cítat“ z Zeltera

Romantický výraz

Symfonie jako druh absolutní hudby (vzor BEETHOVEN) se dostala do konfliktu mezi novým romantickým výrazem a starou klasickou formou. Kolem roku 1850 nastává jakoby konec druhu, avšak zhruba o 20 let později je zde nový začátek (BRÜCKNER, BRAHMS). Na druhé straně rozvíjejí *programní symfonie a symfonické básně* (BERLIOZ, LISZT) BEETHOVENOVU orchestrální řeč romantickým směrem (s. 462).

C. M. von Weber zkomponoval 2 symfonie v tónině C dur (1807).

L. Spohr napsal 10 symfonií, přičemž vycházel z MOZARTA (jenž byl jeho ideálem), poté se však otevřel raně romant. proudům. Nejen že se tak změnil tón jeho symfonií, ale mimohudební podněty ho dovedly i k novým výrazovým formám.

1. symfonie Es, op. 20 (1811); 2. d, op. 49 (1820); 3. c, op. 78 (1828); 4. F, op. 86 (1832), *Die Weibe der Töne (Posvěcení tónů)*; 5. c, op. 102 (1837); 6. G, op. 116 (1839), *Historická symfonie* ve 4 částech: doba BACHA a HÄNDELA, HAYDNA a MOZARTA, doba BEETHOVENA, současnost; 7. C, op. 121, pro 2 orch. (1841), *Pozemské a nebeské v životě člověka*; 8. G, op. 137 (1847); 9. h, op. 143 (1849–50), *Roční období*; 10. Es (1857).

F. Schubert napsal 8 symfonií (a fragmenty). Prvních 6 se orientuje na klasický ideál HAYDNA a MOZARTA, obě poslední, h moll a C dur, otvírají nové perspektivy a staly se ztělesněním raně romantické symfonie. Za SCHUBERTOVA života z nich nezazněla ani jedna.

1. D dur (D 82, 1813); 2. B (D 125, 1814–15); 3. D (D 200, 1815); 4. c (D 417, 1816), *Tragická*; 5. B (D 485, 1816); 6. C (D 589, 1817–18); 7. h (D 759, 1822), *Nedokončená*; 8. C (D 944, 1825/28), *Velká*; (=?) *Gmunden-Gasteiner symf.* (D 849, 1825), nezvěstná.

Nedokončená symfonie vznikla v přelomové době SCHUBERTOVA života a tvorby a odráží, zdá se, vědomí krize (nemoc). Asi ve stejné době si SCHUBERT zaznamenal sen plný lásky, smrti, touhy a vykoupení. Přímal souvislost je sice nepravděpodobná, přesto však mluví obojí, sen i hudba *Nedokončené* symfonie, do podobných vzdálených oblastí.

Ostinátní rytmus symbolizuje cosi nevyhnutelného, hlubokého (příbuzný s BEETHOVENOVÝM osudovým motivem, s. 386). Nad ním se pozvedá hlavní téma, jež kolísá mezi jakousi nezákonitostí, naléhavým směřováním kupředu a nářkájícím závěrem (půltón e–f, př. A). Snová, horečná motivika se objevuje také v provedení (s. 404, obr. B). K vedlejšímu tématu v G dur (vc., ostinato v klar. a vla) nás převádí jediný tón dechů (fag., les. r.), a nikoliv už kp. motivy jako v klasicismu. Pohyb postupně ustává, až se

zastaví v pauze. Na rozdíl od generálních pauz HAYDNOVÝCH (moment napětí, čas na obrácení stránky) působí tato pauza u SCHUBERTA jako hluboká propast. O to tragičtější vypadá do ticha *ff* náraz v c moll, nepřipravený, nekonvenční. 2. věta v bláživém E dur, s melodikou lesních rohů nad barokními kráčejícími basy, s uvolněnou polyfonií plnou vzdálených účinnů dechů, s barvitými harm. změnami, působí dojmem snové šíře (t. 268 nn.).

Obě věty se připodobňují v tempu (rychle, ale *moderato*, pomalu, ale *con moto*), čímž vzniká jednotná: 2 romant. orchestrální věty, žádná klas. symfonie (existuje klav. verze Scherza, skici k Finale). Rukopis objeven teprve v roce 1865.

SCHUBERTOVU *Velkou symfonii C dur* objevil SCHUMANN roku 1839 ve Vídni („nebeské délky“, prem. Lipsko r. 1839, dir. MENDELSSOHN).

Její pomalé úvodní téma, romanticky intonované v lesních rozích, spojuje velikost a sílu (rytmus, celkový profil) s romantickou představou dálky: střídání C dur/a moll, dvoutaktí s *přidáním taktem*, prodloužený závěr v *pp* (př. A).

F. Mendelssohn-Bartholdy začal 12 ranými symfoniemi pro smyčce (1821–23), pak následovalo 5 velkých symfonií:

1. symfonie c, op. 11 (1824); 2. *Lobgesang (Chvalozpěv)*, kantátové Finale; 3. a, op. 56 (1829 až 32/42), *Skotská*; 4. A, op. 90 (1832–33), *Italská*; 5. d, op. 107 (1829–30/32), *Reformační s luterským neboli Drážďanským Amen* v 1. větě a chorálem *Ein feste Burg* ve Finale.

Skotská symfonie zpracovává dojmy z cesty roku 1829, *Italská* z roku 1830, obojí v melodice, náladě, gestu, nikoliv programním způsobem.

Do vibrujícího tremola dřev a lesních rohů hrájí smyčce v překotném pohybu hlavní téma: obraz jižní, italské plnosti života (př. B). Podobné charakteristické jsou Scherzo a Finale (Presto: *Siciliano*). – Pomalá věta vznikla jako upomínka na smrt ZELTERA: parafrázuje ZELTEROVU melodii písně *König in Thule* (s. 360, obr. C), barokně doprovázenou hybným basem v osminách a kontrapunktickým duetem fléten (př. B).

R. Schumann, 4 symf. (a 2 fragmenty):

1. B dur, op. 38 (1841), *Jarní* (s. 444);
2. C dur, op. 61 (1845–46);
3. Es dur, op. 97 (1850), *Rýnská*;
4. d moll, op. 120 (1841, nová instrumentace 1851).

4 věty symfonie d moll jsou attacca propojeny do jediné *symf. fantazie*. Tematická provázanost celého cyklu, sólové housle v *Romanci*, hojnost nápadů a vášnivý výraz zesilují romant. charakter. Později nahradil SCHUMANN původní vzdušnou instrumentaci dobově odpovídajícími masivnějšími postupy (dechy).

I. věta, bewegt (hybně)				II. Andante		III. Scherzo		IV. Finale, bewegt	
-------------------------	--	--	--	-------------	--	--------------	--	--------------------	--

expozice				provedení		repríza		koda	
obl. hl. t.	obl. vedl.	3. téma	epilog	koda					
t.1	75	119	131	179	193	365		533	573

1. les. r. sólo

t. 75

t. 119

I., t. 51

III. Bewegt

IV., t. 43

A. A. Bruckner, 4. symfonie, Es dur, 1874

I., t. 63

B. A. Bruckner, 9. symfonie, d moll, 1887-96, hlavní téma

IV., t. 29

„Hoch auf'm Berg, tief im Tal, grüß ich Dich viel - tau - send - mal“!

IV., t. 61

C. J. Brahms, 1 symfonie, c moll, op. 68, 1876, 4. věta, citát alpského rohu a hlavní téma

- sýkorka
- kontrapunkt
- brucknerovský rytmus
- nápěv alp. rohu
- přirozený tón

Rozšíření formy, přírodní zvuky

V 2. pol. století dostává **symfonie** nové impulsy, zvláště díky **BRUCKNEROVI** a **BRAHMSOVI**.

Anton Bruckner, *4. 9. 1824 v Ansfelden (Rakousko), 11. 10. 1896 ve Vídni; od r. 1837 choralista kláštera sv. Florianu, od 1845 učitel a varhaník ve sv. Florianu, studium generálbasu a kontrapunktu (podle MARPURGA), od 1855 domský varhaník v Linci a studium kompozice u S. SECHTERA ve Vídni do r. 1861; nadšení WAGNEREM; od 1868 nástupce SECHTERA (gb., kp., varh.) a dvorní varhaník.

BRUCKNER napsal 9 symfonií, první dvě se nepočítají: f moll (1863) a d moll (1863-64, *Nultá*):

- c (1865-66, premiéra Linec 1868, revize 1877/84/89-91);
- c (1871-72), premiéra Vídeň 1873, revize 1875-77/91);
- d (1873, rev. 1876-77, premiéra 1877, revize 1888-89/90);
- Es (1874, *Romantická*, rev. 1877-78/78-80, prem. Vídeň 1881, rev. 1887-88, „středověký“ program: hrad, rytíři atd.);
- B (1875-76, *Katolická*, rev. 1876-78, prem. Graz 1894);
- A (1879-81, rev. a prem. 1899);
- E (1881-83, prem. Lipsko 1884, dir. NIKISCH);
- c (1884-87, rev. 1889-90, prem. Vídeň 1892);
- d (1877-96), dokončeny 3 věty, Finale naskicováno, dle BRUCKNEROVY vůle zařazeno *Te Deum* jako Finale: kantátový závěr jako v 9. symfonii BEETHOVENOVĚ (prem. Vídeň 1903).

Verze. Svě symfonie BRUCKNER na radu svých žáků a přátel vícekrát přepracovával, částečně zasahovali i oni sami. Teprve asi od r. 1930 postupně vydala mezinár. BRUCKNEROVA společnost ve Vídni (HAAS) spolehlivá znění (FURTWÄNGLEROVA provedení). **První znění**, dostupná jen v autografu, ukazují BRUCKNEROVU zvukovou představivost ovlivněnou varhanami, přepracovaná **konečná znění**, odevzdaná do tisku (*přotisky*) jsou pozměněna s ohledem na moderní orchestrální techniku a míšení zvukových barev ve stylu WAGNERA a LISZTA. BRUCKNEROVO myšlení v blocích (podobně varhanním rejstříkům: dřeva, žestě, smyčce) se tak stírá; barokní terasovitá dynamika ustupuje plynulým přechodům (*cresc.*, *dim.*); nově jsou rovněž tempové výkyvy.

Styl a výraz. Základ díla tvoří studium, tradice, řemeslo, kontrapunkt, také slohová tradice katolické chrámové hudby v Rakousku; varhanní hra a varh. improvizace, barokně navršené zvukové masy (dechy po třech, basové tuby a vposledku 8 les. rohů); meditativní vplynutí do souzvuků objektivnější povahy, „prasouzvuky“; slyšitelná přítomnost vlastního vnitřního rytmu (brucknerovský rytmus), ostinata, cosi nadosobního či neosobního, jež souzní s přírodou; přírodní motivy (ptačí zpěv) a čisté „přainter-

valy“ (oktáva, kvinta, kvarta). – Vůle k výrazu, jež směřuje k subjektivitě, se dostává s tímto absolutně hudebním postojem do konfliktu. Odtud BRUCKNEROVA situace mezi tzv. stranou hudebního pokroku (WAGNER, LISZT) a tzv. romantickým klasicismem (BRAHMS). BRUCKNER se jeví jako barokní člověk v romant. epoše. – Význam a výraz se v průběhu díla stupňují až k finale, které má pokaždé sumarizující úlohu pro celek díla.

Struktura symfonií. BRUCKNER píše ještě sonátové formy s expozicí, provedením atd., radikálně však rozšiřuje všechny formové díly.

Místo 2 témat se v expozici většinou objevují 3 temat. skupiny (obr. A). BRUCKNEROVU přírodní „promotivku“ lze dobře rozpoznat na tématech 4. symfonie. Z „mlhy“ smyčcového tremola zaznívá sólový les. r. se svým lesním přírodním zbarvením, v celých notách a kvintách. Subdominantní *ces* stupňuje pocit romant. dálky a napětí. 2. téma (t. 75 nn.) imituje cvrlikání lesní sykorky nad kp. linií (jakési dvojité téma). 3. téma užívá nejjednodušší přirozené tóny trubky (t. 119 nn., trojzvuk, oktáva).

Do této spíše statické tematiky proniká život skrze ostinatí rytmy, zvl. brucknerovský rytmus, tvořený naléhavým sledem 2 osmin a osminovou triolou, a vyskytující se u BRUCKNERA téměř všude (př. A). T. 51 nn. ukazuje kp. protipohyb, který nabývá smyslu jediné díky tomuto rytmu, jinak by byl jako pouhá melod. floskule banální. Tímto rytmem a „promotiv“ (kvarta) je určeno i téma Scherza, stejně tak jako závažné téma Finale (př. A). Totéž platí pro hl. téma 9. symfonie, které povstává z oktávového sledu, podobně jako se svět rodí z počátečního chaosu (př. B).

Johannes Brahms zkomponoval 4 symfonie, které nenavazují na SCHUMANNA a MENDELSSOHN, ale nově se orientují na BEETHOVENA, a to jak formálně, tak také ve smyslu závažné, přítom však absolutní hudby.

- c, op. 68 (1876), skici od r. 1862
- D, op. 73 (1877);
- F, op. 90 (1883);
- e, op. 98 (1884-85), viz s. 474 n.

V 1. symfonii přechází BRAHMS od tragické sféry v c moll do triumfálního Finale v C dur (stejně jako BEETHOVENOVA 5. symf.). Téma Finale je jakoby psáno v reminiscenci na BEETHOVENA, neboť připomíná téma Ódy na radost z jeho 9. symf. (př. C; BÜLOW nazval BRAHMSOVI 1. symf. *Beethovenovou Desátou*). Předtím však v pozornou zazní téma alpských rohů se 7. přirozeným tónem *fis* v rámci C dur, skrytý pozdrav CLÁŘE SCHUMANNOVÉ. – 2. symf., vzniklá v Korutanech v létě 1877, vyznačuje spokojenou uvolněnost.

Swing low sweet cha-ri-ot, coming for to carry me home

t. 24, 1. téma
les. r. *mf* *f*

t. 91, 2. téma
les. r.

t. 149, 3. téma
hob. *p*

„Z Nového světa“ volné asociace	skica 1892: „Ráno“ 1893 Pohřeb v lese	Indiánská slavnost v lese Longfellowův „Hiawatha“	volné asociace
I. Adagio-All. molto	II. Largo	III. Scherzo. Molto vivace	IV. All. c. f.

A, Des dur	B, cis moll	Cis dur	A', Des dur
akordy	téma A	ak.	A'
žestě	angl. r.	dřeva	sm.
t. 1	7	22	26
		46	54
		64	74
		90	101
		105	120

tr. angl. r. sólo

dechy

t. 46 fl., hob.

h., vla. *pp*

synkopy

vedlejší tón

mollová septima

bordunová podl.

podnět

pentatonika

reminiscence na 1. větu

rychle

pomalou

A. Dvořák, 9. symfonie e moll, op. 95, „Z Nového světa“, 1893

I. Adagio-Allegro sonátová věta	II. Allegro con grazia Intensissimo „Valse“	III. Allegro molto vivace Scherzo. Pochod a repr.	IV. Adagio lamentosa
h	D	G E	I

I., t. 201

8 Žestě, chorálový citát rus. zádušní mše

II.

8 vc. *mf*

B. P. I. Čajkovskij, 6. symfonie h moll, op. 74, 1893

Stýry vívu a hudební utváření

Francie. Vedle programních idejí fr. romantismu zde existují též historizující tendence a pokračování v tradici klasické symfonie.

CÉSAR FRANCK (1822–1890), z Lutychu, studium v Paříži (REJCHA, BENOIST aj.), varhaník v Paříži, od roku 1872 prof. konzervatoře, raná Symfonie G dur, op. 13 (1840); Symfonie d moll (1886–88), 3 věty, dramatická.

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921), Paříž, žák HALÉVYHO aj., klavírista; (s. 464, 471, 473); symfonie: F D (1856/59); Es, op. 2 (1853); a, op. 55 (1859); c, op. 78 (1886), s varhanami, věnována LISZTOVI.

Symfonie dále píš: EDOUARD LALO (1823–92), CHARLES-MARIE WIDOR (1844–1937), D'INDY, CHAUSSON, FAURÉ aj. (viz s. 465).

Čechy. Zatímco SMETANA se obrátil k symfonické básní, dospěl postupně DVOŘÁK od nadšení LISZTEM a WAGNEREM přes BRAHMSE k symfonismu absolutně hudebního obsahu a národního koloritu (srovnej s. 536 nn.).

ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904) z Nelahozevse, 1857–59 studium na varhanické škole v Praze, 1862–71 violista orchestru Prozatímního divadla, 1874–77 varhaník v Praze, 1892–95 New York, od r. 1901 Praha. 9 symfonií:

1. c, bez op. čísla (1865; *Zlonické zvony*);
 2. B, op. 4 (1865/87); 3. Es, op. 10 (1873);
 4. d, op. 13 (1874); 5. F, op. 76 (1875);
 6. D, op. 60 (1880); 7. d, op. 70 (1884/85);
 - 8 G, op. 88 (1889);
 9. e, op. 95 (1893), *Z Nového světa*.
9. symfonie vznikla v New Yorku, je to „praobraz“ české hudby, přijímá ale americké vlivy; DVOŘÁK ovšem nepoužívá žádné *indiánské* či *americké melodie*, nýbrž píše v *duchu těchto amerických lidových písní* (DVOŘÁK).

Např. symf. 1. tématu vstupní věty jsou ryze české, podobají se však zároveň synkopám spirituálu. 3. téma je úzce spřízněno se spirituálem *Swing low*: typické motivy akcentující sousední tón, trojzvukový motiv (př. A, t. 2 n.). – 2. téma zaznívá nad prodelevou v lesním rohu (dudy) a končí cizokrajně sníženým 7. stupněm (mollová septima). V pozadí pomalé věty, původně koncipované obecně jako *ranní nálada*, byla vzpomínka na scénu *Pohřeb v lese z LONGFELLOWOVA* indiánského eposu *Píseň o Hiawathovi* (ve Scherzu je to indiánská slavnost, viz obr. A; přesto jen čecky): po slavnostním, velmi neobvyklém sledu dechových akordů (chromatické terciové vztahy) následuje pentatonická melodie anglického rohu nad velice jemným doprovodem smyčců, která zní bez půltónů naprosto přirozeně (př. A). Věta je vystavěna lyricky v písňové formě, s horečně vířící střední částí v cis moll (obr. A a př. A, t. 46).

Neobvyklá je také reminiscence na 1. větu: vzpomínka a romantický způsob stmelení cyklu (t. 90 nn.).

V Rusku jsou symfonie bohatě zastoupeny:

A. BORODIN (1833–87) napsal 3 symfonie: Es dur (1862–67); h moll (1869–76); a (skica, 1882/86–87).

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV (1844–1908) zkomponoval 3 symfonie: e (1865/84); *Antar* op. 9 (1868/75/97); G (1873/86); dále *Symfoniettu* a, op. 31 (1879/84).

PETR ILJIČ ČAJKOVSKIJ, *1840 Votkinsk, † 1893 Petrohrad. Student práv, od r. 1863 žák kompozice u A. RUBINSTEINA, 1866–78 učitel hudební teorie na moskevské konzervatoři, cesty po Švýcarsku a Itálii, přátelství s paní VON MECK (korespondence).

ČAJKOVSKIJ představuje protipól petrohradské *Mocné brsky*. Jeho hudba má sice svérázný ruský charakter, přijímá však také západní vlivy (kompoziční technika, výraz), a přetlští tak v evropskou hudební řeč. ČAJKOVSKIJ platí primárně za symfonika, fascinující jsou však i ostatní díla.

Opery: *Undina* (1869, zničeno), *Opričnik* (Petrohrad 1874), *Kovář Vakula* (Petrohrad 1876, nová verze jako *Sřevičky*, Moskva 1887), *Evžen Oněgin* (Moskva 1879, PUŠKIN), *Panna Orleánská* (Petrohrad, 1881, nová verze 1882), *Mazeppa* (Moskva 1874), *Čarodějka* (Petrohrad 1887), *Piková dáma* (Petrohrad 1890), *Jolanta* (Petrohrad 1892). Ballety (viz s. 466 n.). Symfonické básně a ouvertury: *Bouře* (1864 podle OSTROVSKÉHO); *Osud* (1868); *Romeo a Julie* (1869/70/80, programní předehra); *Vojvoda* (1890–91, symfonická balada podle PUŠKINA).

6 symfonií: 1. g, op. 13 (1866, rev. 1874), *Zimní sny*; 2. c, op. 17 (1872, rev. 1879–80), *Maloruská*; 3. D, op. 29 (1875); 4. f, op. 36 (1877–78); 5. e, op. 64 (1888); 6. h, op. 74 (1893), *Patetická*.

První symfonie má programní nadpisy vět: 1. věta Allegro, *Snění při zimní jízdě*, 2. věta Adagio, *Drsná krajina, zamlžená země* atd. 4. symfonie je v jistém smyslu *napodobením Beethovenovy Páté* (ČAJKOVSKIJ). Obě poslední symfonie spojují ruský národní kolorit s BEETHOVENOVOU významovou závažností. *Patetická* symfonie se ČAJKOVSKÉMU stala jakýmsi vlastním rekviem – skladatel zemřel 9 dní po premiéře.

V 1. větě cituje ČAJKOVSKIJ chorál z ruské zádušní mše. V pomalé 2. větě zaznívá ve violoncellech valčíková melodie v ruském 5/4 taktu. Symfonie končí Adagiem (obr. B).

Dalšími symfoniky byli S. TANĚJEV, S. LJAPUNOV, A. ARENSKIJ, A. GREČANINOV, V. KALINNIKOV, A. K. GLAZUNOV (9 symfonií 1881–1910; serenády, suity).

62	hl. t.	svatba Oberonova	138	vedl. t.	p. domin. H dur	194	3. téma	lidový tanec, H dur	194	3. téma	lidový tanec, E dur	514	3. téma	lidový tanec, E dur	620	koda	tanec elfů	663	hl. t.	pp. do ztracena	682	úvod	akordy dechů
1.1	úvod	tanec elfů	1.1	úvod	tanec elfů	1.1	úvod	tanec elfů	1.1	úvod	tanec elfů	1.1	úvod	tanec elfů	1.1	úvod	tanec elfů	1.1	úvod	tanec elfů	1.1	úvod	tanec elfů

A F. Mendelssohn, *Sen noci svatojánské, ouvertura op. 21, 1826*

I. 1. Ranní nálada 2. Aasina smrt 3. Tanec Anitry 4. Ve slují krále hor

II, 1. Únos nevěsty 2. Arabský tanec Peer Gyntův návrat Solvejžina píseň

B E. Grieg, *Peer Gynt, suity č. I, op. 46, 1888, a II, op. 55, 1891*

Ouverture	Prochod dětí	Pras de 4	Dobrou noc	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2	Pras de 2
1. Ouk.	II. Proch.	III. Proch.	IV. Proch.	V. Proch.	VI. Proch.	VII. Proch.	VIII. Proch.	IX. Proch.	X. Proch.	XI. Proch.	XII. Proch.	XIII. Proch.	XIV. Proch.	XV. Proch.	XVI. Proch.	XVII. Proch.	XVIII. Proch.	XIX. Proch.	XX. Proch.	XXI. Proch.	XXII. Proch.	XXIII. Proch.	XXIV. Proch.

C P. I. Čajkovskij, *Louskáček, baletní hudba op. 71, 1892 a Koncertní suita op. 71a, 1892*

Mendelssohn, Grieg, Čajkovskij

Jako hudební druh s mimohudebním obsahem odpovídá ouvertura romant. představám o hudbě. Programní předehra (ouvertura) tak v 19. století zaznamenává velký rozmach. Problémem se stal kontrast formy a obsahu, neboť podle tradice měla ouvertura formu sonátovou, zatímco program si vynucoval formovou volnost (programní hudba). Kombinace programu s formami absolutní hudby nebyly v průběhu 19. století žádnou výjimkou, ale spíše pravidlem (srov. *ouvertury k Leonofe*, s. 388 n.).

Odjakživa bylo zvykem uvolňovat ouvertury z jevištních souvislostí a provádět je koncertně (s. 135). Zde 2 příklady u BEETHOVENA z poč. 19. století:

- Ouvertura *Coriolan*, op. 62 (1807), napsána pro COLLINOVO divadelní hru, poprvé však byla provedena v koncertním sále, kde zdomácněla – podobně jako ouvertury k „Leonofe“;
- Ouvertura *Egmont*, op. 84 (1809–10), část jevištní hudby ke GOETHOVU *Egmontovi*, s písněmi, meziaktní hudbou, melodramem a závěrečnou triumfální symfonií.

Jako relativně krátké, barvitě a charakteristické kusy zaznívaly ouvertury při zvláštních příležitostech, při otvírání domů a odhalování památníků, a na koncertech. Je zřejmé, že byly komponovány buď přímo pro tyto účely nebo pro koncertní provedení (*konc. ouvertura*). Okruh látek se přitom rozšiřoval nad rámec opery a činohry a zahrnoval obecnější témata, jako přírodní obrazy, zážitky z cest, náklady, ideje. To vše potom LISZT přetvořil do svých jednovětých *symf. básní*, které ještě zčásti nesou název ouvertury.

Jednou z geniálních romantických koncertních ouvertur je předehra k SHAKESPEAROVĚ *Snu noci svatojánské (Sommernachtstraum)* 17letého MENDELSSOHN-BARTHOLDYHO. Rámec tvoří divukrásné akordy dechů, následuje tanec skřítků, ústící do mysticky působícího disonantního akordu v t. 56 nn. (S+D⁺, př. A). Vzniká zde sonátová forma s kontrastními tématy, k tomu tanec nešiků a hýkání osla, které jsou v re-príze jako vedlejší téma transponovány z H dur do hlavní tóniny E dur (obr. A).

MENDELSSOHN později k této ouvertuře přidal 5 dalších částí – Scharzo, Intermezzo, Noturno, Svatební pochod (často 4ruční!) a lidový tanec – a učinil z ní tak scénickou hudbu (op. 61, 1842). Dále napsal mj.: *Hebriidy* op. 26 (1830), *Fingalova jeskyně*, *Klid more a šťastná plavba* op. 27 (1823–33, GOETHE).

Další příklady ouvertur: SCHUBERT: 8 ouvertur, z toho 2 v *il. slohu*, D, C, (D 590, 591, 1817); SCHUMANN: *Manfred*, op. 115 (1848–49, BYRON); WAGNER: *Faust* (1840/55); BERLIOZ: *Waverley* op. 2 (1828, SCOTT), *Král Lear* op. 4 (1831), *Rímský karneval* op. 9 (1844, CELLINI); LISZT: *Orfeus*, *Prometheus*, *Mazepa* (viz s. 463); ČAJKOV-

SKIJ: *Romeo a Julie* aj. (s. 461). Bez poetického programu: BRAHMS: *Akademická slavnostní předehra*, c, op. 80 (1880), *Tragická předehra*, d, op. 81 (1881).

Orchestrální suita

se v 2. pol. 19. stol. s rostoucím historismem, klasicismem a národními zájmy znovu ocitá na vzestupu. Přitom vykazují:

- barokní rysy, jako např. *Suita* op. 49 (1877) SAINT-SAËNSE s částmi *Prélude, Sarabande, Gavotte, Romance a Final*;
- folklorní rysy, SAINT-SAËNS, *Suite algérienne* op. 60 (1880): *Prélude, Rhapsodie mauresque, Rêverie du soir, Marche militaire française*.

V pozadí se často nacházejí mimohudební momenty jako vyprávění, pověsti, divadelní hry, např.:

EDVARD GRIEG (1843–1907), *Suita Peer Gynt* byla dodatečně sestavena z jevištní hudby k IBSENOVĚ hře *Peer Gynt* z r. 1874–75 (obr. B). *Solvejžina píseň* z KJERULFOVY sbírky lid. písní, též s klavírem jako skladatelův op. 52,4 (př. B), získává svůj severský a „griegovský“ charakter pomocí typických melod. obrátů a vrstvením tónin: prodlévá a moll, nad tím dominanta E dur (t. 1, 4. čtvrtka) a subdominant a d moll (melodie, t. 1, 3. a 4. čtvrtka).

GRIEGOVA Suita ve starém slohu z *časů Holbergových* op. 40 (1884 pro klavír, 1885 pro orch.) – s částmi *Prélude, Sarabande, Gavotte, Air a Rigaudon* – spojuje barokní a folklorní prvky.

FAURÉHO Suita *Pelléas et Mélisande* (1898, MAETERLINCK) má svůj původ také v jevištní hudbě, KORSAKOVOVA *Sebezvěsta* oproti tomu v programu (s. 464, obr. A).

Baletní hudba

19. stol. rozšířilo balet ze 3 na 4 až 5 aktů. Hudba, až o 20 číslech, sestává z tanců (valčík, polka atd.), specifických tanečních doprovodů (*pas de deux, de trois atd.*), později má volný výraz (programní obsah). Slavné balety byly *La Sylphide* (Paříž 1832) na hudbu J. SCHNEITZHOEFFERA s MARIÍ TAGLIONI jako *dansuse aérienne* (špičkový tanec); *Giselle* (Paříž 1841) na hudbu A. ADAMA s CARLOTTOU GRISI, která jakožto *dansuse terre à terre* přejala výrazový tanec FANNY ELSLEROVÉ. Později následovaly DELIBESOVA *Coppélia* (1870) a *Sylvia* (1876). Bohatá baletní tradice se rozvinula v Rusku, zvl. díky fr. choreografovi M. PETIPOVI a ČAJKOVSKÉHO pohádkovým baletům *Labutí jezero* (Moskva, 1877, BEGYŠEV/GELCER), *Šípková Růženka* (Petrohrad 1890, PETIPA/VSEVOLOŽSKIJ podle PERRAULTA) a *Louskáček* (Petrohrad 1892, PETIPA, podle E. T. A. HOFFMANNA).

Obr. C ukazuje mj. ty kusy, které ČAJKOVSKIJ vybral do koncertní suity.

pomalu
 „recitativ“
 smyčce
 kadence
 akordické kaskády
 motiv. souvislosti

I. Maestoso 1. věta
 II. Larghetto Nokturno
 III. All. vivace Valse

A 26 A 45 B 75 A
 lyrická, As dram. as W., As

t. 45 *coll 8^a*
 klavír *mf* *appassionato*
 smyčce kb. pizz.

t. 6
p *molto con delicatezza*
 Ped.

A F. Chopin, Klavírní koncert č. 2, f moll, op. 21, 1829

I. Allegro affettuoso koncertní kus, a moll, 1841
 II. Intermezzo. Andantino grazioso, F-dur, 1845
 III. Allegro vivace Rondo, A-dur, 1845

expozice			střední díl		provedení		repríza		koda			
hl. t.	vedl. t. 1	vedl. t. 2	hl. t.	hl. t.	akord. kaskády a	hl. t.	hl. t.	vedl. t. 1	vedl. t. 2	hl. t.	hl. t.	
a	C	d	C	As, Andante	185; 6/4	185; 4/4	206	260	292	305	313	403
4; 4/4	36	48	59									459

t. 12
p *espressivo*

N 1
 t. 36
 II. věta sm.
 I. věta *p* sólo
 II. věta *p* sólo
 III. věta *f sf*

B R. Schumann, Klavírní koncert a moll, op. 54, 1841/45, celkový rozvrh a motivické vztahy

Romantická gestika

V 19. století klavírní koncert převažuje nad koncerty pro ostatní nástroje; měřítka určili MOZART a BEETHOVEN.

DANIEL STEIBELT (1765–1823) je znám svým tremolem a malebným barvitým zvukem svého nástroje. Jeho 3. klav. koncert má název *L'orage (Bouře)*, podobně jako programní symfonie, 6. symfonie *Le Voyage sur le Mont St-Bernard (Cesta na Mont St. Bernard)*, před rokem 1816, podle CHERUBINIHO opery).

J. B. CRAMER (1771–1858) psal virtuózní koncerty v tzv. *brilantním stylu*.

C. M. VON WEBER (1786–1826), sám klav. virtuos, zkomponoval 2 klav. koncerty: C dur, op. 11 (1810) a Es dur, op. 32 (1812). V pozadí Koncertního kusu f moll, op. 79 (1821, prem. Berlín, týden po *Čarostřelci*) se nachází romant. program: středověký hrad a hradní paní, smutek při odjezdu křížácké výpravy a jásos při návratu. Formálně jednovětý, ale vícedílný (ovlivnil LISZTA).

J. N. HUMMEL (1778–1837), žák MOZARTA, komponující romant. barvitě, s půvabem a brilancí, zvl. v Koncertu a moll, op. 85 (kolem r. 1816), který už má leccos z elegance CHOPINOVY, i když ne jeho melodické kvality a harm. vynalézavosti (figurace jsou ale obdobné).

Dále: FRANZ LESSEL (1780–1838), potpourri s polskými tanci (1813); JOHN FIELD (1782 až 1837), pomalé věty jsou *utkány z vůně růží a sněhové běloby lilii* (SCHUMANN k 7. koncertu, 1835); F. W. KALKBRENNER (1785–1849), *marcipánový zjev* (HEINE); I. MOSCHELES (1794 až 1870); H. HERZ (1803–88); S. THALBERG (1812–71).

F. Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) vzbuzoval jako mladý klavírista senzaci (ve 14 letech hrál GOETHOVI mj. BEETHOVENOVU V. symfonii na klavíru), napsal

- koncerty pro 2 klavíry: E dur (1823 pro sestru FANNY) a As dur (1824);
- Klavírní koncert č. 1, g, op. 25 (1831); Klavírní koncert č. 2, d, op. 40 (1837);
- *Capriccio brillant*, h, op. 22 (1825–26?); *Rondo brillant*, Es, op. 29 (1834); *Serenádu a allegro*, op. 43 (1838).

MENDELSSOHNŮV virtuózní klav. sloh je naplněn nervním neklidem, a zároveň se vyznačuje duchaplnou, ušlechtilou noblesou. Už jen jakoby loutnově křehký začátek *Capriccia* prozrazuje génia.

F. Chopin (1810–1849) komponoval svá díla pro klavír a orchestr už velmi záhy. Orchestr přitom oproti klavíru ustupuje do pozadí, což odráží vysokou sólistickou náročnost klavíru (nikoliv snad orch. nemohoucnost). Chronologicky:

- Variace na *Là ci darem la mano* z MOZARTOVA *Dona Giovanniba*, B, op. 2 (1827);

- Fantazie (polské písně) A, op. 13 (1828);
- Rondo *Krakowiak*, F, op. 14 (1828);
- 2 koncerty: f, op. 21 (1829–30, tzv. č. 2); e, op. 11 (1830, tzv. č. 1);
- *Grande polonaise brillante*, Es, op. 22 (1830 až 31), s *Andante spianato* (1834).

SCHUMANN přivítal CHOPINOVY Variace na Dona Juana s entusiasmem (*klobouk dolů, pánové, génius*) a obdivoval originalitu, fantazii a velikost tohoto raného „opusu 2“ (AmZ 1831). Klav. koncerty napsal CHOPIN inspirován láskou ke zpěvačce KONSTANCIÍ GLADKOWSKÉ, *mému ideálu, kterému, aniž bych s ním hovořil, už půl roku sloužím, o kterém sním, na jehož památku jsem komponoval Adagio k mému novému koncertu* (1829).

Nad romant. zvukovým „polštářem“ smyčců a širokými hmaty I. r. (srov. proti tomu mozartovské figurace) se pozvedá rozvolňatá melodie; křehká belcantová ornamentika přitom delikátně splývá s dlouhohodechou linií spolu s výrazově silným, avšak stylověm rubatem. CHOPIN opakuje téma třikrát, pokadě s novými variantami jako u písňových strof (A, A, A’); před poslední z nich se objeví dramatický recitativ v moll, s blyštivými oktávami klavíru nad temně vzrušeným tremolem smyčců (př. A).

O podobném Adagiu koncertu e moll CHOPIN napsal: *Je to jako sen v krásné, měsícném ozářené jarní noci ... Proto je také doprovod s dušičky* (dopis TYTOVI W., 1830). Virtuózní krajní věty obou koncertů strhují fantazii, citem, nápadu a tanečností. Výšiny citu připomínají BEETHOVENA (tak jako Hummel šířil Mozartův styl, tak přivedl Chopin Beethovenova ducha do koncertního sálu, SCHUMANN 1835).

R. Schumann se po 3 pokusech o koncert (fragm. in f, F, d, 1829/30/39) přiznal: *Nemohu napsat koncert pro virtuosa, musím pomýšlet na něco jiného* (CLARE). Roku 1841 vznikla jednovětá Fantazie pro klav. a orch. a moll, kterou r. 1845 na přání nakladatele doplnil dalšími 2 větami na koncert.

Koncert začíná mohutnou akordickou kaskádou, jako by se na jevišti prudce zvedla opona. Hl. téma přenáší akordický nápad do lyr. sféry a zároveň romant. rozvláčně moduluje do dur (př. B) a zase zpět. První vedlejší myšlenka se opřepí chopí osminového pohybu, všude vládne těsná provázanost. Do původně fantazijské věty je vklíněn nezvyklý pomalý střední díl v As dur s klarinetovým sólem. Koncertantním prvkem je vášnivá, prokomponovaná kadence (obr. B). Druhá věta (s vc. melodii) a Finale opět využívají motivy hl. tématu.

SCHUMANN napsal dále jednověté koncertní kusy: *Introdukci a allegro appassionato*, G, op. 92 (1849), hrála často CLARA, *Introdukci a allegro*, d-D, op. 134, věnováno J. BRAHMSOVI.

Allegro maestoso	Quasi Adagio	Vivace	Animato	Marziale	♩
A 32	A E F G	H L A	D A	E' G' H' K D	
52	81 97 108	1 33 51	77 99 192	1 31 102	
I. věta	II. lyrická věta	III. scherzo	vsuvka	IV. finale	

I. Allegro maestoso
marc. e deciso

Scherzo, t. 79
sm. pizz.
triangl

rapsofický

A F. Liszt, Klavírní koncert č. 1, Es dur, 1849-56

expozice	orch. expozice	expoz. sólo	epizoda sólo	provedení	repríza	koda
A A ⁰	A B C A	A A ⁰ D E D	F C G A B	A A ⁰ H I A A'	repr. sólo A D E D'	epizoda sólo F C G A
29 48 56	68	110 118	146	188 215	274	304
les. r. nyp	sólo p.	les. r.			III. věta vc. sólo	

t. 1

B J. Brahms, Klavírní koncert č. 2 B dur, op. 83, 1878-81

Zvuková plnost a symfonické rysy

V 2. polovině 19. století se od sebe oddělují formálně volnější, místy programní koncert (LISZT) na jedné a formálně přísnější, byť neméně bohatý a novátorský koncert (BRAHMS) na druhé straně.

F. Liszt naplnil své klavírní koncerty extrémní fantazií, nebývalým zvukovým bohatstvím jak v klavíru, tak v orchestru, patetickým gestem, vlastními prožitky a poetickým výrazem. Působily zde rovněž transkripce oper a symfonií, zvl. BERLIOZOVÝCH. Pořadí vzniku:

- *Malédiction (Proklets)* pro klavír a smyčce (1830/40), vycházející z Koncertu a moll, jednoho z 2 raných koncertů (1825),
- *Grande fantasia symphonique* (1834) na 2 motivy z BERLIOZOVA *Lélie. Concerto symphonique* (1834–35), *Psaume instrumental De profundis*, programní, volání o pomoc a vykoupení, jednovětě.
- *Rondeau fantastique* (1836), na španělské téma (podle GARCÍ).
- Variace a reminiscence na BELLINIHO operu *I Puritani* (1837/39).
- Parafraze na hymnu *God save the Queen a Rule Britannia* (1841).
- Klavírní koncert A dur (1839/49–61), tzv. č. 2, prem. Výmár 1857.
- Fantazie na motivy z BEETHOVENOVÝCH *Zřícenin aténských* (1848–52).
- Klavírní koncert Es dur (1849), tzv. č. 1, prem. 1855 autor, dir. BERLIOZ.
- *Tanec smrti* (1849/53/59), prem. 1865 BÜLOW, dir. LISZT (s. 446, obr. A).
- *Fantazie na maďarské lid. melodie* (1852?) = *Uberská rapsodie* č. 14 jako koncert (podobně č. 13; č. 1–6 jsou přepracována pouze pro orchestr).
- *Koncert v uberském slohu* (1885), fragment.

Pro LISZTA jsou typická četná přepracování. Svou roli zde hrají zkušenosti z koncertního sálu, stejně tak jako rapsodický charakter koncertů. Raným vzorem pro jednovětost a (skrytý) program byl WEBERŮV Koncertní kus op. 79, který LISZT často hrával (s. 469).

Také Koncert Es dur je jednovětý, tzn., že za sebou bez pauzy následují rychlé a lyrické části jako věty symfonie (obr. A). Témata a části A–K se přitom zčásti znovu vracejí ve variované podobě. Kadenční partie klavíru stojí jako obvykle před závěrem jednotlivé „věty“, zde ale také hned na začátku: fantaziijním, jakoby improvizovaném. Koncert začíná heroickým motivem tutti (Vj, vy všichni nezmlužete nic!, LISZT), se smělým vybočením z Es do E a rozmáchlými oktavovými skoky v obou rukách (př. A). Lyrickou vedlejší myšlenku (B) přednášejí rovněž sólové nástroje orchestru, doprovázené klavírem; podobně je tomu v romant. modulaci z c do A (t. 54 nn.) Scherzo pracuje efektně s pizz. a trianglem („koncert pro tri-

angl“, HANSLICK; t. 79). V pochodovém Finale se navrací předcházející témata (cyklus).

Pro klavír a orchestr upravil LISZT SCHUBERTOVU Fantazii *Poutník* a WEBEROVU *Brilantní polonézu* op. 72.

Jedním z LISZTOVÝCH předchůdců byl co do symf. zacházení s orchestrem HENRY LITOLFF (1818 až 1891), jemuž je Koncert Es dur věnován. Napsal několik symfonických koncertů (*Concerti symphoniques*) se scherzy (také *Intermede*), tzn. ávčet.

J. Brahms napsal jen 2 klav. koncerty, které svým symf. charakterem a výrazově přesvědčivou virtuozitou patří k největším dílům 19. století.

Klavírní koncert č. 1 d moll, op. 15 (1856–57, prem. Hannover 1859). Pod dojmem BEETHOVENOVY IX. symfonie, kterou poprvé slyšel r. 1853 v Düsseldorfu, napsal BRAHMS Sonátu d moll pro 2 klavíry (se Scherzem), jejíž první větu nejprve upravil pro orchestr (*má nezdařená symfonie*) a poté z ní učinil klav. koncert. Scherzo této sonáty přešlo jako smuteční pochod *Denn alles Fleisch do Německého requiem*. Vášnivost a krása témat byla zřejmě ovlivněna BRAHMSOVOU láskou ke CLARE SCHUMANNOVÉ, jejíž „něžný portrét“ vykreslil v Adagiu (dopis CLARE, 1857).

Klav. koncert č. 2 B dur, op. 83 (Preßbaum u Vídně 1881) obsahuje Scherzo v tónině d moll, tedy 4 věty, a svou strukturou je spíše *symfonií s obligátním klavírem* (HANSLICK). Dílo vyznačuje velikost inspirovanou vznešeností přírody.

I. větu otevírá les. roh s široce založeným hl. tématem, imitovaným vzestupnými akordickými sledy klavíru. Klas. symetrické založení je zachováno, ale ne po dvoutaktích, nýbrž v romant. rozšíření 2 x 3 takty (př. B). – Téma Andante, přednášené sól. violoncellem, se později stalo písní *Immer leiser wird mein Schlummer* (př. B; viz s. 433).

Zjasněné Fis dur přináší ve střední části Andante píseň *Todessehnen* (op. 86,6, 1881). Veškerý obsah je zde rytm. absolutní hudbou, která přesahuje do vyššího, pojmově nezachytitelného vsudyprítomného bytí, v němž individuum vystupuje ze svého ohraničení a jeho osud se zdá být naplněn. Další klavírní koncerty z 19. stol.:

- C. FRANCK, *Symfonické variace* (1885).
- C. SAINT-SAËNS, 5 koncertů: D, op. 17 (1858), g, op. 22 (1868), Es, op. 29 (1869), c, op. 44 (1875), F, op. 103 (1896); *Le Carnaval des Animaux (Karneval zvířat)* pro 2 klavíry a orch. (1886); *Africká fantazie*, op. 89 (1891).
- E. GRIEG, Koncert a moll, op. 16 (1868).
- P. I. ČAJKOVSKIJ, 3 koncerty: b, op. 23 (1874–75), G, op. 44 (1879–80), Es, op. 75 (1893); *Fantazie* op. 56 (1884).
- A. DVORÁK, Klav. koncert g, op. 33 (1876).
- R. STRAUSS, *Burleska* (1885–86).

C. I.
C. II.
B. c.

A Adam Václav Michna z Otradovic, *Loutna česká*, 1653, č. 9 Andělské přátelství, dvouhlasá píšňová sazba s b. c.

Clarino I.
t. 1, t. 99

Violino I.
t. 30

[Allegro 4/4] t. 1
[Presto 3/4] 16 30
[Tempo I. 4/4] 99

clarini I - II violini I - II alto (via, poz.) tenore (via, poz.) basso (poz., kb.) organo (= b. c.)

B Pavel Josef Vejvanovský, *Sonata vespertina in C*, 1665, témata, form. oddíly, vicesborová sazba

fl. 1
t. 1, t. 230

tenor:
t. 103 TETH

tenor:
t. 167 JOD,

tenor:
t. 239 Je - ru - sa - lem, con - ver - tere, con - ver - tere,

tutti (Tempo giusto) A dur, 4/4

trio, t. 103 Andante A dur, 3/2

trio, t. 167 a moll, 3/4

tutti (Tempo giusto) A dur, 4/4

tutti (2 fl., 2 vc., b. c.) trio (arioso) 2 fl., ten., b. c. tutti (2 fl., 2 vc., tenor, b. c.)

tenor b. c. (rec., arioso) trio (arioso, recit.) 2 vc., ten., b. c.

C Jan Dismas Zelenka, *Lamentatio I pro die Veneris Sancto*, 1722, témata, obsazení a forma

Skladatelé, druhy a formy, obsazení

Instituce

Rozvoj střežných druhů barokní a předklasické hudby silně závisel na podpoře panovnického dvora resp. velkých a bohatých měst (srov. s. 267). Obojí v pobělohorských Čechách scházelo. Ohnisky hudebního života byly residence světské a církevní aristokracie (Kroměříž, Jaroměřice nad Rokytnou, Český Krumlov, Kuks, Lukavice u Plzně, Jánký vrch/Johannisberg ve Slezsku, Roudnice nad Labem, Jezeří ad.), kláštery a koleje (Osek u Duchcova, Slaný, Kosmonosy, Rajhrad, Mikulov ad.) a chrámové kůry ve městech i na venkově.

Hlavní druhy

hudby tohoto období jsou zastoupeny nerovnoměrně. Italská **opera** se v 17. století hrála ojedinele při návštěvách císařského dvora (1627, 1679–1680). Událostí se stalo provedení opery *Costanza e ferretza* J. J. FUXE (s. 92–93, 287 aj.) v srpnu a září 1723 na pražském Hradě při korunovaci císaře KARLA VI. v letech 1724–1734 podporoval operní podnikání hrabě FR. A. SPORCK (Praha, Kuks, mj. opery A. VIVALDIHO, s. 327). V následujícím období se hrála italská opera *seria* a *buffa* (srov. s. 281, 338–343) v Praze (soustavně do r. 1806), Brně, Olomouci, Kroměříži, Vyškově, Holešově aj. Roku 1730 provedl v Jaroměřicích nad Rokytnou FRANT. V. MÍČA (1694–1744) svou operu *L'origine di Jaromeriz* (O původu Jaroměřic, též česky). Pražský JAN ANT. KOZELUH (1738–1814), pozdější kapelník v chrámu sv. Víta, zkomponoval operu *Alessandro nell'Indie* (1769) a *Demofoonte* (1772) na texty P. METASTASIA (s. 281). Cca od 60. let 18. století se objevují německý *singspiel* a *melodram* (s. 349, z domácích autorů WENZEL PRAUPNER, 1745–1807: *Circe*, 1789), jakož i různé baletní pantomimy a frašky se zpěvy. Vrcholnou událostí byla premiéra opery *Don Giovanni* W. A. MOZARTA v tehdy nově (1783) otevřeném NOSTICOVĚ (později Stavovském) divadle, konaná 29. 10. 1787 (s. 343, 397); na úspěšném nastudování se podílel pražský varhaník, cembalista a skladatel JAN KRČITEL KUCHAR (Kucharz, 1751–1829). Také poslední MOZARTOVA opera *La clemenza di Tito* (s. 339) byla psána pro Prahu.

Soustavně byla pěstována katolická **chrámová hudba** (mše, nešpory, litanie, moteta, árie, duch. písně). Italské **oratorium** a zejména velikonoční **sepulcro** (= výjev u Kristova hrobu) byly ale hojněji zastoupeny až v 18. století. Ve vánočních **pastorelách** se objevují prvky lidové hudby a české texty. Do sféry chrám. hudby patří rovněž nepočtená tvorba pro **varhany** (preludia, fantazie, fugy aj., srov. s. 306–309).

Instrumentální skladby (sonáty, koncerty, symfonie, kasace, divertimenta, srov. s. 123, 149, 153, 379) a světské formy vokální hudby byly komponovány převážně pro šlechtické prostředí a prováděny **zámeckými kapelami**.

Skladatelé

ADAM V. MICHNA Z OTRADOVIC (cca 1600–1676) byl absolvent jezuitské koleje, básník a varhaník v Jindřichově Hradci. Složil a vydal tiskem sbírky duchovních písní s generálbasem *Česká mariánská muzyka* (1647), *Loutna česká* (1653, nově vyd. 1984, obr. A), *Svatoroční muzyka* (1661) a sbírku latinských chrámových skladeb v koncertantním slohu (srov. s. 307) *Sacra et litaniae* (1654); *Missa Sancti Wenceslai* (cca 1660) se dochovala v rukopisu.

PAVEL JOSEF VEJVANOVSKÝ (1640–1693) studoval na jezuitské koleji v Opavě a ve Vídni, působil jako trubač a kapelník (nástupce H. I. BIBERA, viz s. 316–317) biskupa LICHTENSTEINA v Olomouci a Kroměříži. Autor četných instrumentálních skladeb (taneční suity, sonáty, serenády, srov. s. 147, 149, 151, obr. B) a chrámové hudby.

VÁCLAV KAREL HOLAN ROVENSKÝ (1644–1718) vydal obsáhlou sbírku duchovních písní s instrumentálním doprovodem a generálbasem *Capella Regia Musicalis* (1693).

THOMAS BALTHASAR JANOVKA (Janowka, 1669 až 1741), varhaník Týnského chrámu v Praze, je mj. autorem jednoho z prvních hudebních slovníků *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Praha 1701, 1715).

JOHANN CHRISTOPH KRIDEL (1672–1733) působil jako učitel a varhaník v Jičíně, Praze a rodném Rumburku. Sbírá duchovních kantát *Neu-Eröffnetes Blumenärtlein* (Nově otevřená zahrádka, 1706) vyšla tiskem v saském Budyšině.

JAN DISMAS ZELENKA (1679–1745), vrstevník J. S. BACHA a A. VIVALDIHO, skladatel evropského formátu, studoval na jezuitské koleji v Praze-Klementinu, později ve Vídni a v Itálii, od r. 1710 byl členem kapely saského kurfiřta v Drážďanech. Instrumentální skladby (ouvertury, serenády, suity, triové sonáty), chrámová hudba (mše a jejich části, kantáty, lekce, moteta, responsoria, ad.), italská oratoria *Il serpente di bronzo*, *Gesù al Calvario*, *I penitenti al sepolcro di Redentore* (1730–1736). Latinské školské drama *Sub olea pacis et palma virtutis* (= *De Sancto Wenceslao*) bylo provedeno v pražském Klementinu u příležitosti korunovace KARLA VI. (viz výše).

Lamentationes Jeremiae Prophetiae (= šest *Lamentací proroka Jeremiáše*) vznikly v Drážďanech r. 1722. Jsou součástí 1. nokturna velikonočního matutina, zpívaného v noci před Zeleným čtvrtkem, Velkým pátkem a Bílou sobotou. ZELENKA je komponoval v koncertantním slohu jako sólové kantáty s instrumentálním doprovodem a continuum. Ve vokální lince střídá recitativ (= vlastní text lamentací) a arioso úseky (= hebrejské hlásky na začátcích biblických veršů). Závěrečné *Jerusalem, convertere* je vokálně-instrumentální fuga (obr. C).

A František Xaver Brixli, *Erat unum cantor bonus*, cca 1750

B Josef Mysliveček, *Il Bellerofonte*, 1787 (libreto Giuseppe Bonechi), árie Argeny Giusti Dei

Skladatelé a díla

BOHUSLAV MATĚJ ČERNOHORSKÝ (1684–1742), člen řádu minoritů, působil střídavě v Praze (v chrámu sv. Jakuba aj.) a v Itálii. Z jeho děl je dochováno několik varhanních toccat a fug, z vokálních např. sborové moteto (fuga) *Laudetur Jesus Christus* a sólová kantáta *Regina coeli*.

JOSEF ANT. PLÁNICKÝ (Planiczky, 1691–1732), domácí učitel na zámcích v Manětíně a ve Freisingu (Bavorsko), je autorem 12 duchovních kantát, vydaných pod názvem *Opella ecclesiastica* v Augsburgu (1723); ostatní skladby se nedochovaly.

Skladatel FRANZ W. HABERMANN (1706–1783) působil v Praze a v Chebu, JOSEF ANT. SEHLING (1710–1756) byl houslistou a ředitelem kůru u sv. Víta v Praze a JOHANN LOHELIUS OEHLISCHLAGER (1724–1788) varhaníkem premonstrátského kůru v Praze na Strahově.

JOSEF FERDINAND NORBERT SEGER (1716–1782), žák B. M. ČERNOHORSKÉHO, nástupce T. B. JANOVKY v Týnském chrámu v Praze a vyhledávaný pedagog, je autorem varhanních preludií a fug a dalších chrámových skladeb.

FRANTIŠEK XAVER BRIXLI (1732–1771), syn ŠIMONA BRIXIHO (1694–1735), student piaristické koleje v Kosmonosích, od r. 1759 kapelník v chrámu sv. Víta v Praze a nejvýznamnější pražský skladatel své doby, složil cca 200 skladeb – převážně chrámových, latinských oratorií (*Filius prodigus, Opus patheticum de septem doloribus..., Judas Iscariotthes*), ale též instrumentálních (cembalové a varhanní koncerty) i několik školských her. Nejznámější z nich, *Erat unum cantor bonus* (*Byl jest jeden kantor dobrý*), paroduje hudebními i jazykovými prostředky dobovou výuku hudby a zpěvu a neschopné učitele (obr. A).

FRANT. XAVER DUŠEK (Duschek, Dussek, 1731 až 1799), přední pražský klavirista a hudební pedagog, je autorem klavírních sonát, koncertů, symfonií a divertiment. Jeho manželka, zpěvačka JOSEFINA DUŠKOVÁ (Duschek, 1754–1824), byla přítelkyní W. A. MOZARTA, který pro ni napsal koncertní árii *Bella mia fiamma, addio*, KV 528 (1787).

VÁCLAV VINCENC MAŠEK (Maschek, 1755–1831), klavírní virtuos a později kapelník v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně, skládal hudbu instrumentální (klavírní koncerty aj.) a chrámovou.

Klíčovými osobnostmi hudebního života na venkově byli v 18. století **kantorři** (tj. literní učitelé a zároveň varhaníci a ředitelé místních kůrů), z nichž někteří dosáhli pozoruhodné skladatelské úrovně: TOMÁŠ NORBERT KOUTNÍK (1698–1775, Chocẽň), JIŘÍ IGNÁC LINEK (1725–1792, Bakov nad Jizerou), KAREL BLAŽEJ KOPŘIVA (1756–1785, Citoliby u Loun) a zvláště JAKUB JAN RYBA (1765–1815, Rožmitál), autor pastorální vánoční mše *Hej, mistře* (1796), prvních umělých písní na české texty (1800) i teoretického spisu *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu* (vyd. 1817). V 19. sto-

letí pokračovali v této tradici JAN MICHALIČKA (1793–1866, Kunvald u Žamberka), JAN EV. KYPTA (1813–1868, Jindřichův Hradec, Telč), učitel ANTONINA DVORÁKA ve Zlonicích ANTON LIEHMANN (1808–1879), ale také skladatel FR. ŠKROUP, J. B. FOERSTER, L. JANÁČEK a J. SUK (viz dále), kteří pocházeli z kantorských rodů.

Řada hudebníků z českých zemí hledala v 18. a 19. století uplatnění ve Vídni nebo za hranicemi rakouské monarchie. Ve Vídni působili mj. FR. TUMA (Tuma, 1704–1774), žák J. J. FUXE (viz výše), dále JOS. ANT. ŠTĚPÁN (Steffan, 1726–1797), FLORIAN GASSMANN (1729–1774), JAN KR. VAÑHAL (J. B. Vanhal, též Wanhall, 1739–1813, s. 379, 391), WENZEL PICHL (1741–1805, předtím v Miláně), LEOPOLD KOZELUH (Kozeluch, 1752–1818, od r. 1792 vídeňský dvorní skladatel), JOSEF JELÍNEK (Gelinek, 1758–1825), bratři PAVEL (1756–1808) a ANTONIN (1761–1814) VRANICKÝ (Wraničzky), WENZEL MÜLLER (1759 až 1835), FRANT. KRAMÁŘ (Krommer, 1761–1831), VOJTĚCH JIROVEC (Adalbert Gyrowetz, 1763–1850), JAN VÁCLAV HUGO VOŘÍŠEK (Worzischeck, 1791 až 1825, s. 437) aj. V severním Německu (Berlín, Postupim, Gotha) se uplatnili členové rodiny BENDŮ, zvláště houslista a instrumentální skladatel FRANT. BENDA (s. 371, 381) a jeho mladší bratr JIŘÍ (GEORG) BENDA, zakladatel německého scénického melodramu (s. 349, 371), v jižním Německu v Mannheimu J. V. STAMIC (Stamitz) a F. X. RICHTER (s. 371, 381) a v Mochuči JOH. ZACH (1713–1773).

V Itálii slavil úspěchy JOSEF MYSLIVEČEK (Venatorini, Il Boemo, 1737–1781), přítel LEOPOLDA a W. A. MOZARTA, autor oper *seria* (*Demofoonie, Montezuma, Il gran Tamerlano, Ezio* aj.), italských oratorií (*Il Tobia, Abramo ed Isacco* aj.) a instr. skladeb.

Opera *Bellerofonte* byla provedena 1767 v Neapoli u příležitosti narození španělského krále a roku 1768 v Praze. Árie Argeny z 1. dějství je příkladem velké bravurní *árie da capo* (srov. s. 110–111); její rozměr (přes 200 taktů) odpovídá 1. větě instrumentálního koncertu. Virtuózní pasáže a kadence nejsou samoučelím, nýbrž výrazem ruckého citového pohnutí a odhodlání vytrvat v lásce k Bellerofontovi, které brání intrika Argenina otce Ariobata. Střední díl je Andantino v 3/8 taktu (obr. B).

Proslulý harfista J. B. KRUMPHOLTZ (1742–1790) a virtuos na lesní roh J. V. STICH-PUNTO (1746 až 1803) rozvinuli svou kariéru v Paříži. Klavírní virtuos a skladatel JAN LAD. DUŠEK (Dussek, 1760 až 1812, s. 367) procestoval celou Evropu od Anglie po Rusko a zemřel ve Francii; jeho pozdní klavírní sonáty (např. *Élégie harmonique* op. 61, *L'invocation* op. 77, 1806–1810) předjímají romantický výraz. Skladatel a teoretik ANTONÍN (Anton, Antoine) REJCHA (1770–1836, s. 337, 379 ad.) zakotvil v Paříži jako profesor konzervatoře; k jeho žákům patřili mj. H. BERLIOZ, CH. GOUNOD, C. FRANCK a FR. LISZT.

A František Škroup, Kde domov můj, 1834 (= Věvec ze zpěvů vlastenských roč. 1., 1835)

B Václav Jan Tomášek, Ekloga D dur, op. 63, 1., 1817

C Johann Friedrich Kittl, Blanca und Giuseppe (= Die Franzosen vor Nizza), 1848, pochod z finale 1. dějství

pastorální prvky:
 ■ trojzvuková melodika
 □ prázdné kvinty
 □ prodlévý

Skladatelé a díla

1. polovina 19. století

se vyznačuje ústupem resp. zánikem dosavadních institucí a forem hudebního provozu a pozvolným nástupem forem nových (srov. s. 401). Chráněná hudba byla zasažena reformami císaře JOSEFA II. (rušení klášterů, značné omezení hudby při bohoslužbě, s. 357). Po odvolání restrikcí už nebyl provoz obnověn v předchozím rozsahu a kvalitě. Také šlechtické kapely a hudební život na zámcích ztrácejí na významu. Důležitou institucí byla nadále opera, zvláště v Praze, která přinášela aktuální italský, francouzský a německý repertoár. Od r. 1806/1807 se hrálo německy, výjimečně též česky. Jako kapelník zde působil C. M. WEBER (s. 417) a v letech 1827 až 1857 FRANTIŠEK ŠKROUP (1801–1862), původně student filosofie a práv, zpěvák v českých operních představeních, autor zpěvohr *Dráteník* (prov. 2. 2. 1826), *Olářích a Božena* (1826), *Libuřin sňatek* (1834) a písně *Kde domov můj* (ze hry J. K. TYLA *Fidlovačka*, 1834, obr. A). Později psal opery na německé texty (*Die Geisterbraut*, *Der Meergeuse*, *Columbus* aj.), po propuštění z pražského divadla odešel do Rotterdamu.

Roku 1803 byla v Praze po vídeňském vzoru založena **Jednota umělců hudebních ku podpoře vdov a sirotků (Tonkünstler-Societät)**, která pravidelně pořádala koncerty k dobročinným účelům. R. 1811 zahájila výuku pražská **konzervatoř**, r. 1830 **varhanická škola**; v téže době si otevřel v Praze soukromou hudební školu JOSEF PROKSCH (1794–1864). R. 1840 započaly v Praze koncertní aj. činnost **Cecilská jednota (Cäcilien-Verein)** a **Žofínská akademie (Sophien-Akademie)**, sdružující ve svých řadách profesionální hudebníky i zdatné amatéry.

Skladatelé

JAN AUG. VITÁSEK (1770–1839), kapelník v chrámu sv. Víta a první ředitel pražské varhanické školy, byl autorem četných skladeb chrám. a instrumentálních; řada jeho děl včetně biblického melodramatu *David oder die Befreiung Israels (David neboli Osvobození Izraele, 1810)* je dnes neznámých.

VÁCLAV JAN TOMÁŠEK (1774–1850), je nejvýznamnější tvůrčí osobností tohoto období. Studoval filosofii a práva, jako skladatel vynikl v klavírní hudbě (sonáty a zejména lyrické kusy jako *eklogy, rapsodie, ditirambi* ad.) a v písni (na německé, ale i české texty, mj. *Goethes Lyrische Gedichte* op. 53–61, 1815, a *Písně z Rukopisu královédvorského* op. 82, 1823), kde je jedním z předchůdců FR. SCHUBERTA (viz s. 435). Napsal také 3 symfonie, ouvertury, klavírní koncerty, chrámové skladby (*Missa solemnis* op. 81, ke korunovaci FERDINANDA V., 1836) a vlastní životopis (nedokončen, vycházel německy v čsp. *Libussa*, česky 1941). O svých klavírních skladbách zde napsal (s. 82):

Již dlouhou dobu se projevovala nepochopitelná lhostejnost vůči kl. sonátě a orch. symfonii... Tento zpočátku mělký vkus doby mne donutil hledat

útočiště u poetiky... Prvním pokusem bylo 6 klavírních eklog [op. 38]... Tyto hudební skladby, brzy velmi oblíbené, jsou jakási pastorale... (obr. B)

ROBERT FÜHRER (1807–1861), varhaník a skladatel v Praze, Salcburku, Mnichově, Vídní aj., je autorem asi 400 chrámových skladeb, oratorií, kantát, písní a teoretických prací.

JOHANN FRIEDRICH KITTL (1809–1868), v letech 1843–1865 ředitel pražské konzervatoře, komponoval klavírní skladby, symfonie (č. 3 *Lovecká*) a opery, z nichž vyniká *Bianca und Giuseppe (= Die Franzosen vor Nizza, prov. úspěšně 1848)* na text R. WAGNERA (obr. C).

Další skladatelé 1. poloviny 19. století, JAN NEP. KAŇKA (Kanka, 1772–1865, potomce slavné stavitelské rodiny a rektor pražské univerzity, autor 1 symfonie, 2 klavírních koncertů a dalších klavírních a komorních skladeb), LEOPOLD EUGEN MĚCHURA (1803–1870, 6 symfonií, 14 smyčcových kvartetů, opery aj.), WENZEL HEINRICH VEIT (1806–1864, klavírní a komorní skladby, písně, Symfonie e moll, op. 49) byli vzděláním a občanským povoláním právníci a hudbě se věnovali ve volném čase.

JAN VÁCLAV KALIVODA (Joh. W. Kalliwoda, 1801 až 1866) působil úspěšně jako kapelník a skladatel v Německu. Z Prahy pocházeli rovněž pianista a skladatel IGNAZ MOSCHELES (1794–1870), klavírní virtuoso ALEXANDER DREYSCHOCK (s. 441) a hudební kritik a estetik EDUARD HANSLICK (1825–1904, s. 403), oba posledně zmínění žáci V. J. TOMÁŠKA.

S obrozenskými snahami souvisel zájem o písňovou tvorbu na české texty (*Věvec ze zpěvů vlastenských, 1835–1839*, vydávali FR. ŠKROUP a J. K. CHMELENSKÝ) a o lidovou píseň (K. J. ERBEN, FR. SUŠIL). Kněz PAVEL KRÍŽKOVSKÝ (1820–1885, studoval a působil v Opavě, Olomouci a Brně, učitel L. JANAČKA) komponoval kromě chrámové hudby písně a sbory na moravské lidové texty.

Období po r. 1860

přináší rychlý vzestup české národní hudby (zvláště opery), nesený novou měšťanskou společností a velkými skladatelskými osobnostmi. 18. 11. 1862 bylo otevřeno **Prozatímní divadlo**, určené výhradně českému provozu. **Národní divadlo** se stavělo v letech 1868–1881, po požáru bylo znovuotevřeno 18. 11. 1883. Roku 1861 zahájil činnost pěvecký spolek **Hlahol**, roku 1863 **Umělecká beseda**. Pořádání komorních koncertů se věnoval pražský **Kammersingsverein (Spolek pro komorní hudbu, založen 1876)** a od roku 1894 **Český spolek pro komorní hudbu**. Samostatný symfonický orchestr (= **Česká filharmonie**) vznikl v Praze teprve roku 1896. Od roku 1868 měla stálou českou operní scénu Plzeň, zatímco v Brně se česká představení konala pravidelně až od roku 1884. Německému provozu sloužilo nadále **Stavovské (= od roku 1861 Zemské)** a od roku 1888 **Nové německé divadlo (= dnešní Státní opera)** v Praze.

Moderato assai sul G

t. 1

f *espressivo*

t. 8-17 (schematicky)

1. věta: vedl. téma t. 79/80 1. věta: provedení zač., t. 100 1. věta: provedení závěr, t. 176 2. věta: začátek, t. 4 Alternativo II., t. 180 1. věta: chromaticky klesající bas t. 8-17

A Bedřich Smetana, Klavírní trio g moll, op. 15, 1855, úvodní téma a jeho harmonizace (schematicky)

Velmi pohyblivé a rázné

t. 1

f *pizz.*

e moll: S II (VII) D

nepravdělné metrické články nerozvedené disonance zamlčená tonika

B Antonín Dvořák, Smyčcový kvartet e moll, bez op. č., 1870

Allegro con fuoco

t. 1

[Es/es, h = ces] [ges] [b] [ges] [B]

hl. téma spoj. 2. téma hl. téma spoj. 2. téma hl. téma

t. 1 13 15 18 26 33 43 83 91 97 101 105 131 146 160 196

expozice provedení repríza koda

1. věta 2. věta 3. věta 4. věta

1. Allegro con fuoco, Es dur
2. Lento, Ges dur
3. Allegro moderato, grazioso, Es dur
Un pochettino più mosso, H dur
4. Finale. Allegro ma non troppo, es moll - Es dur

půltónový posun (= kolísání mezi dur a moll) rytmus interval zm. kvarty (= v. tercie)

C Antonín Dvořák, Klavírní kvartet Es dur, op. 87, 1889, začátek, tonální plán 1. věty, tonální plán cyklu (schematicky)

BEDŘICH SMETANA (1824–1884) je prvním moderním českým skladatelem. Pro profesionální hud. dráhu se rozhodl ve věku 19 let. V letech 1844–47 byl v Praze žákem J. PROKSCHÉ (srov. s. 535). Sen o dráze klavírního virtuosa se ukázal být nereálný, koncertní turné po záp. Čechách v létě 1847 skončilo neúspěšně. V letech 1848–56 působil SMETANA jako hud. pedagog, klavírista, skladatel a dirigent v Praze, od podzimu 1856 do jara 1861 ve švédském Göteborgu. V této době komponoval drobné klav. skladby (polky a charakteristické kusy), symfonii E dur (*Triumfální*, 1853) a tři symfonické básně po vzoru LISZTOVÉ (s. 462 nn.).

Závažným dílem SMETANOVA raného období je Klavírní trio g moll, op. 15. Skladba má tři věty. Všechny tematické tvary 1. a zčásti i 2. věty jsou odvozeny z úvodních taktů sólových houslí. V chromatickém chodu následujících taktů rozpoznáme starý barokní model (s. 278, 285) a zároveň odkaz k mimohudební inspiraci (žal nad ztrátou milované dcerky, obr. A). Hlavní téma 3. věty je převzato z poslední věty klav. sonáty g moll, vzniklé roku 1846 v rámci autorova kompozičního studia.

Od r. 1861 působil SMETANA v Praze jako sborníkem spolku Hlahol, předseda hud. odboru Umělecké besedy (srov. s. 535), hud. a divadelní kritik (1865), kapelník Prozatímního divadla (1866–1874) a sborový a operní skladatel. Opery: *Braniboři v Čechách* (1866) značí pokus o velkou historickou operu podle fr. vzoru (srov. s. 413), *Prodaná nevěsta* (1866, původně dvouaktová „opereta“ s mluvenými dialogy, přepracovaná tříaktová verze 1870, s. 422–423) byla záhy přijata jako prototyp české nář. opery, tragický *Dalibor* (1868, opět na pozadí fr. operní tradice) napopak odmítnut jako „nečeský“ a „wagnerovský“. Slavnostní mytologická *Libuše* (dokončena 1872, původně korunovační opera pro následníka trůnu RUDOLFA HABSBUROVSKÉHO) byla provedena až při otevření Nár. divadla 11. 6. 1881, *Dvě vdovy* (pův. též s mluvenými dialogy na způsob *opéra comique*, srov. s. 415) na jaře 1874. Po tragickém ohluchnutí (říjen 1874) se SMETANA stáhl do ústraní a soustředil na kompoziční práci, ztěžovanou postupující duševní chorobou. Díla poslední životní dekády: opery *Hučička* (1876), *Tajemství* (1879), *Čertova stěna* (1881) na texty E. KRÁSNOHORSKÉ, klav. cyklus *Sny* (*Rêves*, 1875) a *České tance* (1877–1879), monumentální cyklus 6 symf. básní *Má vlast* (1874–1879, s. 142–143, 465), 2 sm. kvartety (s. 452–453) ad. Fragmentem zůstaly opera *Viola* (podle SHAKESPEAROVA *Večera tříkrálového*) a symfonický taneční cyklus *Pražský karneval*.

ANTONÍN DVORÁK (1841–1904), současník a přítel J. BRAHMSÉ, P. I. ČAJKOVSKÉHO, E. GRIEGA a L. JANÁČKA, je jedním z nejvýznamnějších a nejvlivnějších evr. skladatelů 2. pol. 19. století. Studoval na varhanické škole, působil jako violista v Prozatímním divadle a varhaník v chrámu sv. Vojtěcha v Praze, od pol. 70. let „na volné noze“, později prof. kompozice na konzervatoři v Praze a v New Yorku (1892–95). Pro-

šel složitým tvůrčím vývojem. Rané instrumentální skladby z let 1861–70 se vyznačují rozlehlostí formy (1. a 2. symf., Sm. kvartet D dur, b. op. č.) a kompoziční smělostí, připomínající hud. řeč z doby na počátku 20. století (Sm. kvartet e moll, b. op. č., obr. B). V 70. letech vznikají první opery (*Král a ublíř*, *Vanda*, *Selma sedláček*), kantáty (*Dědicové Bílé Hory* op. 30, *Stabat mater* op. 58), písně ad. V instr. tvorbě je nyní zřejmá snaha o stručnost a přehlednost a četné taneční inspirace (4. a 5. symf., Sm. sextet A dur, op. 48, Sm. kvartet Es dur, op. 51, Symfonické variace *Já som guslar* op. 78, Houslový koncert a moll, op. 53, s. 472–473, aj.). Zájem publika a nakladatelů ale poutají menší příležitostné formy (*Moravské dvojzpěvy* op. 32 a 38, *Slovanské tance* pro klavír na 4 ruce, op. 46 a 72 aj.). Vrcholné období 80. let přináší opět závažná díla symfonická (6., 7. a 8. symf., programní ouvertury *V přírodě*, *Karneval*, *Othello*, op. 91–93), komorní (Sm. kvartet C dur, op. 61, Klavírní trio f moll, op. 65, Klav. kvintet A dur, op. 81, *Dumky* op. 90 ad.), klav. a písní (*Poetické nálady* op. 85, *Cigánské melodie* op. 55, *Milostné písně* op. 83), operní (*Dimítrij*, *Jakobín*), kantátová a oratorní (*Svatěbní košile* op. 69, *Svatá Ludmila* op. 71, *Requiem* op. 89, provedená s velkým ohlasem v Anglii) ad.

Hudba Klav. kvartetu Es dur, op. 87, působí spontánně, ve skutečnosti je ale důmyslně konstruována. Úvodní takty obsahují kromě charakteristického tečkového resp. synkopovaného rytmu (= t. 4–5, klavír) jakoby „v kostce“ plán 1. věty v ohledu melodickém a harmonickém i tonální plán celého čtyřvětého cyklu. Pro melodi. průběh věty jsou důležité půltónové postupy, vznikající jednak korigováním nedošklých intervalových kroků („nesprávný“, z tóniny vybočující tón b v t. 1 je v t. 2 jakoby „opraven“ na došklý tón c) a jednak kolísáním mezi mollou a durovou tercii (srov. trojzvuky b moll a B dur v t. 5). V harm. dění se vedle prolínání mollového a dur. tónorodu uplatňují chromatické terciové vztahy (předznamenané sledem trojzvuků Ges dur – b moll – Ges dur – B dur v t. 4–5), jež zároveň počítají s ambivalencemi plynocími z enharmonické shody intervalů zmenšené kvarty a velké tercie (obr. C).

Naznačený vysoce konstruktivní způsob kompoziční práce není v DVORÁKOVÉ tvorbě ničím výjimečným.

Postava milující a trpící Xenie v operě *Dimítrij* je charakterizována příznačným motivem, který předjíhá motiv titulní postavy v operě *Rusalka* (obr. A, s. 538). Zřetelnou proměnu stylu a zároveň završené linie „absolutní“ hudby (srov. s. 403) ukazuje americké období: Symf. č. 9 *Novosvětská* (s. 460–461), Smyčcový kvartet F dur *Americký*, op. 96, Sm. kvintet Es dur, op. 97, *Biblické písně* op. 99, 2. violoncellový koncert h moll, op. 104, Sm. kvartety As dur, op. 105, a G dur, op. 106. Pro poslední léta DVORÁKOVA působení je charakteristický obrat k hudbě programní (4 symfonické básně podle K. J. ERBENA, s. 465) a operní (*Čert a Káča*, *Rusalka*, *Armida*, srov. též s. 422–423).

Xenie (1. dějství, 4. výstup)

fl., hob.
fag.

Rusalka (1. dějství)

klar.
angl. r.
fag.
bklar.
smyčce con sord.

A Antonín Dvořák, Dimitrij, 1882, a Rusalka, 1901, příznačné motivy

[recitátor] Na topole nad jezerem seděl Vodník pod večerem:

pp
[klavír]
t. 27

B Zdeněk Fibich, Vodník op. 15, koncertní melodram, 1883 (Text: Karel Jaromír Erben, 1853)

D
T
S

□ prázdne kvinty (= „přirodní souzvuk“) ✓ velká sekunda □ hlavní harmonické funkce

C Vítězslav Novák, Pan, báseň v tónech o pěti větvích op. 43, 1910 (orch. verze 1913), Prolog, motivické jádro cyklu

espress.

Suk: ■ láska

■ smrt
zvětšené kvarty:
hrozné disonance
„diabolus in musica“

h., vc.
con sordino pp
t. 23
fl., klar.
pp

Dvořák: ■ „kříž“:

Suk: ■

D Josef Suk, „motiv lásky“: Píseň lásky pro klavír op. 7, 1, 1892; „motiv smrti“: scén. hudba k pohádce Radúz a Mahulena op. 13, 1898; citát z Dvořákova Requiem: smuteční symfonie Asrael op. 27, 1907, 2. věta

Dvořák, Fibich, Novák, Suk

ZDENĚK FIBICH (1850–1900) obsáhl ve své tvorbě také všechny dobové hudební druhy: symfonie, ouvertury a symfonické básně, komorní a klavírní díla, písně, kantáty a melodramy.

Komorní či koncertní melodram, tj. přednášení lyrických a epických básní s doprovodem klavíru event. orchestru, byl v 19. století velmi oblíben.

V melodramu *Vodník* není přednes veršů rytmicky a tempově regulován, recitátor musí vždy pouze nastoupit a skončit tak, jak je předepsáno v notách. Klav. part ilustruje náladové a dějové proměny textu. Rytmický obrys úvodního tématu připomíná hl. téma stejnojmenné symf. básně A. DVOŘÁKA (1896, srov. s. 465), také tónina h moll je shodná (obr. B).

Hlavní úsilí ale věnoval FIBICH hudebnímu divadlu. Opery: *Nověsta messinská* (1882, text O. HOSTINSKÝ podle F. SCHILLERA), *Bouře, Hedy, Šárka, Pád Arkuna* (1894–1898) ad. Trojice scénických melodramů *Hippodamie (Námluvy Pelopovy, Smír Tantalův, Smrt Hippodamie*, 1890–1891, text J. VRCHLICKÝ) znamená osobitý výklad wagnerovských principů (srov. s. 419) a ve své době ojedinělý experiment. V letech 1892–98 složil FIBICH několik stovek drobných klav. kusů, které seřadil a vydal v 10 sešitech pod názvem *Nálady, dojmy a upomínky*.

Úspěšnými operními skladateli byli KAREL ŠEBOR (1843–1903, *Templáři na Moravě*, 1865), VILÉM BLODEK (1834–1874, prof. flétnové hry na pražské konz., *V studni*, 1867), KAREL BENDL (1838–1897, přítel A. DVOŘÁKA a sborníků *Hlaholu; Lejla*, 1867, *Starý ženich*, 1874 aj.), JOSEF RICH. ROZKOŠNÝ (1833 až 1913, *Svatojanské proudy*, 1871, *Popelka* 1885 ad.) a KAREL KOVÁROVIC (1862–1920, harfista a dirigent Nár. divadla, *Psoblavci*, 1898, *Na Starém bělidle*, 1901). Vynikajícím představitelem české hudební kritiky, teorie a estetiky byl univ. prof. OTAKAR HOSTINSKÝ (1847–1910), zastánce B. SMETANY a přítel Z. FIBICHA. FRANTIŠEK ZDENĚK SKUHERSKÝ (1830–1892) je autorem *Nauky o harmonii* (1882) a *Nauky o hudební kompozici* (4 sv., 1880–1884).

Na přelomu 19. a 20. stol.

se dovršují vývojové tendence předešlého období. Česká hud. kultura se nyní jeví jako světybný a bohatý komplex, srovnatelný co do kvality původní kompoziční tvorby, zastoupení druhů a žánrů a šíře hud. provozu s kulturami velkých evr. národů. Skladatelskou generaci, odpovídající německé a rakouské moderně a fr. impresionismu (srov. s. 481, 487), reprezentují: JOSEF BOHUSLAV FOERSTER (1859–1951), syn prof. varhanické školy, hudebního teoretika a ředitele kúru u sv. Vojtěcha JOSEFA FOERSTERA (1833–1907), působil v letech 1893–1918 v Hamburku (přátelství s G. MAHLEREM, s. 477) a ve Vídni. Z obsáhlé tvorby (jen zčásti vydané tiskem) vynikají písně (mj. *Píseň na slova K. H. Máchy* op. 85, 1910, *Milostné píseň na slova R. Thákura* op. 96 pro soprán a orch., 1914, *Čisté jitro* op. 107 na slova O. BŘEZINY,

A. SOVY a F. X. ŠALDY, 1917), mužské sbory na texty J. V. SLÁDKA (*Oráč, Polní cestou, Velké, Širé, rodné lány* ad.), 4. symf. c moll *Veliká noc* op. 54 (1905) a opera *Eva* (1899, podle dramatu G. PREISSOVÉ *Gazdina roba*). Literárně a dokumentárně cenné jsou FOERSTEROVY paměti (*Poutník*, 1929 nn.).

VÍTĚZSLAV NOVÁK (1870–1949) studoval klavír a kompozici na konzervatoři (žák A. DVOŘÁKA) a práva na UK v Praze. Rané skladby (klavírní, komorní, Klav. koncert e moll) vycházejí z romantické tradice. Na přelomu 19. a 20. stol. intenzivní zájem o moravský a slovenský hud. folklor (srov. s. 487): úpravy lidových písní (*Slovenské spěvy*), skladby na lid. texty (4 sborové balady *Ramoša, Zakletá dcera, Vražedný milý, Nešťasná vojna*, 1898–1900), ale též *Sonata eroica* op. 24 (1900) a *Slovácká suita* op. 32 (1903). Vrcholná díla let 1900–1913: písňové cykly *Melanbolie* op. 25 (s klavírem) a *Údolí nového království* op. 31 (s orchestrem, texty A. SOVA), Klav. trio d moll, op. 27, Sm. kvartety G dur, op. 22, a D dur, op. 35, *Píseň zimních nocí* op. 30 pro klavír, symfonické básně *V Tatrách* op. 26, *O věčné touze* op. 33, *Toman a lesní panna* op. 40, kantáty *Bouře* op. 42 (SV. ČECH) a *Svatební košile* op. 48 (K. J. ERBEN).

Monumentální klavírní cyklus *Pan (Prolog, Hory, Moře, Les, Žena)*, je budován z intervalového uskupení, jež symbolizuje „přírodu“ i „přirozený řád“ hudby (obr. C).

Z pozdních děl vyniká *Jihočeská suita* op. 64 (1937). Jevištní díla: opery *Zvíkovský rarášek, Karlštejn, Lucerna, Dědův odkaz* (1913–25), balety *Nikotína a Signorina Gioventù* (1928–29). Jako prof. pražské konz. vychoval NOVÁK v letech 1909–39 několik generací skladatelů českých, slovenských (mj. E. SUGHOŇ a J. ČIKKER), z býv. Jugoslávie, Bulharska aj. evr. zemí. JOSEF SUK (1874–1935), dlouholetý 2. houslista *Českého kvarteta* (zal. 1892), stál zpoč. pod vlivem svého učitele a tchána A. DVOŘÁKA: Sm. serenáda Es dur, op. 6, Symfonie E dur, op. 14, scénická hudba k pohádkám J. ZEYERA *Radúz a Mahulena* a *Pod jabloní* (1892–1901). Osobité tóny přinášejí klavírní cykly *Jaro* op. 22a, *O matince* op. 28, *Životem a snem* op. 30, *Ukolébavky* op. 33, dále *Čtyři skladby* pro housle a klavír op. 17, *Fantazie* g moll pro housle a orchestr, op. 24 (1902), *Fantastické scherzo* pro orchestr op. 25, symf. báseň *Praga* op. 26 a zvláště 2. sm. kvartet op. 31 (1911). Volný cyklus čtyř programních symfonií a symfonických básní *Asrael* op. 27 (1906, na paměť A. DVOŘÁKA a O. DVOŘÁKOVÉ-SUKOVÉ), *Pohádka léta* op. 29 (1909), *Zrání* op. 34 (1917) a *Epilog* op. 37 (1932) patří k vrcholným koncepcím české a evropské hudby na počátku 20. století (srov. s. 476–479).

Motiv lásky a motiv smrti jsou hudební symboly, které procházejí celou SUKOVOU tvorbou; v programní symfonii *Asrael* najdeme též citát z DVOŘÁKOVY *Requiem* (= tradiční rétorická figura kříže, srov. s. 311; obr. D).