

KLAVÍR JAKO KOMENTÁTOR SVÉ DOBY A SPOLEČNÍK OPERY

PETR VENGLAŘ

Mgr. Petr Venglař; Katedra muzikologie, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Univerzitní 225/3, 779 00 Olomouc, Česká republika; e-mail: vengpe00@ff.upol.cz

ABSTRACT

The study investigates piano music in the Czech lands between 1860 and 1910, focusing on its role and the types of pieces performed. The text is divided into two parts. The first part examines the functions of the piano (for example, the omnipresence of piano music and anecdotes associated with it), and the phenomenon of salon music. It also emphasizes the piano's essential role as an indispensable aid for composers. A table is included between the two parts, providing information on the different functions and presentations of the piano. The second part discusses various genres of piano compositions (for example, salon pieces, virtuoso pieces, and arrangements of existing compositions). The study also provides details about instructional literature (for example, piano textbooks, simple character pieces, etudes).

Key words: piano music in the Czech lands, instructive literature, salon music, Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Vítězslav Novák, Josef Suk, piano concert

Předmětem této studie je výzkum klavírní hudby v českých zemích v letech 1860–1910. Dané časové období není zvoleno náhodně, nýbrž s ohledem na společenský a umělecký kontext. V šedesátých letech 19. století došlo k celkovému uvolnění politické situace po náročných padesátých letech Bachova absolutismu. K rozvoji společného a společenského života v českých zemích přispěly zejména dvě důležité události: propuštění Alexandra Bacha z vlády (21. 8. 1859), a především vydání Říjnového diplomu (20. 10. 1860) císařem Františkem Josefem I. Milník daný rokem 1910 souvisí s komponováním a premiérou vrcholných klavírních děl dvou předních skladatelů moderní české hudby. Jedná se o Sukův klavírní cyklus *Životem a snem* a o Novákův monumentální cyklus *Pan*. Obě kompozice jsou ovlivněny pozdním romantismem, impresionismem, symbolismem a Sukova práce nese také prvky hudebního expresio-

nismu. Zároveň nemůžeme opomenout Leoše Janáčka, který před 1. světovou válkou složil svá tři vrcholná klavírní díla: *Sonátu pro klavír „Z ulice“* (složeno 1905), dva klavírní cykly *Po zarostlém chodníčku* (komponoval v letech 1900 až 1911) a klavírní cyklus *V mlhách* (složeno 1912). Na rozdíl od výše zmíněných skladatelů se Janáčkově v té době nedostalo obecného uznání. Tehdy byl znám především jako organizátor hudebního života, brněnský skladatel a sběratel lidových písní. Národní proslulost mu přinesla až pražská premiéra *Její pastorkyně* (komponoval v letech 1894 až 1903) v Národním divadle v roce 1916.

Následující část vychází z inspirativního textu Aloise Rubliče z roku 1905, který se týká rolí klavíru v tehdejší době.¹ Kromě toho čerpáme z různých monografií a knižních publikací, encyklopedií, sborníků a dobových periodik.

Funkce klavíru

Jaké funkce klavír v daném časovém období zastával a proč byl nezbytným nástrojem pro většinu českých obyvatel? Klavír jako nejpopulárnější, nejčastěji užívaný a nejrozšířenější nástroj sloužil jako komentátor své doby a byl „nástrojem módy“.² Spojován byl také se zábavou a odpočinkem, aby člověka odvedl z „trudného všedního žití do oblastí sladkého a uměleckého vytržení.“³ Nesměl chybět v žádné lepší domácnosti, díky čemuž se na něj mohl učit hrát téměř každý. Důležitý byl také pro ty, kteří si z časových nebo finančních důvodů nemohli dovolit pravidelně navštěvovat koncerty nebo operní představení. Zároveň sloužil jako doprovodný nástroj a používal se při nejrůznějších hudebních produkcích. V koncertních halách plnil „úlohu prostředníka mezi skladatelem a obecnstvem“.⁴ Představoval také nástroj všeobecného hudebního vzdělání⁵ a měl i reklamní funkci. Ta spočívala například ve snaze navnadit posluchače klavírní úpravou, aby se seznámili s dílem v jeho originální podobě a instrumentaci.

Téma klavírních úprav bylo ostatně předmětem diskuzí a neshod mezi předními hudebními kritiky. Podle Hectora Berlioze „klavír může dát posluchači představu o orchestru u díla, které už slyšel v dokonalém provedení; v tom případě se probudí naše paměť, nahradí chybějící a člověk je dojat vzpomínkou. U nového díla je to však při současném stavu hudby nemožné.“⁶ Dále Berlioz uvedl, že klavírem je „představa, myšlenka, šťastný nápad zničen nebo znetvořen“⁷ a že klavír byl „skutečnou gilotinou, určenou k tomu, aby stínala všechny vynikající hlavy, a již se nemusí bát než luza.“⁸ Také podle pozdějšího hudebního recenzenta Hynka Pally si posluchač, jenž se seznámil ku příkladu s komorní partiturou, mohl o to více užívat poslech čtyřruční

¹ RUBLIČ, Alois: O klavíru. In: *Česká hudba*, roč. 11, 1905, č. 1, s. 100.

² RUBLIČ, Ref. 1, s. 99–100.

³ PEČMAN, Rudolf: *Hudební salón*. Brno : Kulturní a informační centrum, 1995, s. 26.

⁴ RUBLIČ, Ref. 1, s. 99.

⁵ RUBLIČ, Ref. 1, s. 99.

⁶ BERLIOZ, Hector: *Paměti*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 141.

⁷ BERLIOZ, Ref. 6, s. 141.

⁸ BERLIOZ, Ref. 6, s. 142.

klavírní úpravy.⁹ Z toho plyne, že klavír často sloužil jako napodobitel orchestru a nej-různějších komorních těles, neboli, jak uvádí Palla v *Daliborovi*, že je „[...] vše, všechno zahrátí možno čtyřručně v téže mnohohlasosti s tou zvukovou plností, se kterou nám je orchestr, nebo původní úprava vůbec podává“.¹⁰

Skladatelé se často pomocí klavírní hudby snažili napodobovat zvuky přírody, zvířat nebo lidského hlasu (například Lisztova koncertní etuda *Šumění lesa* nebo Smetanova koncertní etuda *Na břehu mořském*). Názorným příkladem toho je Janáček, který v letech 1897 až 1928 zaznamenával řeč různých lidí, zvuky zvířat nebo i živé a neživé přírody.¹¹ Nápěvky mluvy pro něj představovaly „okénka do duše“¹² a z nich také vycházel ve své vlastní hudební řeči. Tématem nápodoby se rovněž zabývala řada hudebních recenzentů. Například Richard Wagner považoval za nejkrásnější orgán hudby obecně lidský hlas.¹³ Na druhé místo zařadil dechové nástroje, které ho dokázaly nejpřirozeněji imitovat. Následovaly smyčcové nástroje. Za nimi umístil „nemotorné“¹⁴ varhany a za nejhoršího napodobitele považoval „snadno ovladatelný klavír“.¹⁵ Podle Wagnera lidský hlas klesal přes různé nástroje k stále větší bezvýraznosti až k samotnému klavíru, který mohl jen naznačovat tón lidského hlasu, zatímco „jeho skutečné tělo ale přenechával k domyšlení sluchové fantazii.“¹⁶ Dle Wagnera se celé moderní umění podobalo klavíru, protože „každý jednotlivec v něm obstarává práci společenství, ale bohužel právě jen in abstracto a v úplné beztónovosti! Kladívka – ale žádní lidé!“¹⁷

Velkou předností klavíru je jeho univerzálnost: v klavírní úpravě lze zahrát prakticky cokoli. V souvislosti s popularitou klavíru vznikala celá řada čtyřručních klavírních výtahů symfonií, oper, baletů a jiných děl, stejně jako původních tanečních skladeb, charakteristických kusů nebo různých úprav písní. Hra na klavír měla také sociální aspekt. Vedle kompozic pro klavír na dvě ruce byly totiž velmi oblíbené skladby a úpravy pro čtyřruční hru a v některých případech se setkáváme i s klavírními skladbami pro dva klavíry na osm rukou, nebo dokonce pro čtyři klavíry na šestnáct rukou, jako například u Smetany. Naopak se skladbami a klavírními úpravami nebo kompozicemi pro dva klavíry na čtyři ruce (viz obrázek níže) se setkáme jen ve výjimečných případech. Tímto tématem se budeme dále zabývat v druhé části studie.

⁹ PALLA, Hynek: Opera na venkově. In: *Dalibor*, roč. 8, (28. 8. 1886), č. 32, s. 314.

¹⁰ PALLA, Hynek: Domácí hudba. In: *Dalibor*, roč. 10, (10. 11. 1888), č. 41, s. 323.

¹¹ [?]: *Nápěvky mluvy*. <http://www.napevkymluvy.cz/index3.php?p=list> [Dostupné na internetu, 1. 6. 2023].

¹² [?], *Nápěvky mluvy*, Ref. 11.

¹³ WAGNER, Richard: *Opera a drama*. Praha : Paseka, 2002, s. 85-86.

¹⁴ WAGNER, Ref. 13, s. 85-86.

¹⁵ WAGNER, Ref. 13, s. 85-86.

¹⁶ WAGNER, Ref. 13, s. 85-86.

¹⁷ WAGNER, Ref. 13, s. 85-86.



Obr. 1: Dvojité pařížský klavír¹⁸

Klavír byl rovněž důležitým nástrojem pro ženy a dívky. Dle Rubliče zaujímal nej-důležitější a nejvýznačnější místo v ženské sociální otázce.¹⁹ S podobným nadšením se tehdejší slečny věnovaly i hře na housle a na violoncello.²⁰ V 19. a 20. století se v českém prostředí objevila celá řada skvělých klavíristek i skladatelek, například zpěvačka a překladatelka Josefína Brdlíková (1843–1910) nebo spisovatelka a pedagožka Kateřina Emingerová (1856–1934).

V neposlední řadě byl klavír nástrojem skladatelů, kteří jej po celé generace využívali během komponování. Dle Rubliče se dokonce stával jejich intelektuálním vůdcem²¹ a podstatně ovlivňoval charakter jejich kompozičního procesu.²² Individuální přístupy skladatelů ke klavíru se však často lišily. Emanuel Chvála uvádí, že „Smetana zpravidla a Fibich výhradně koncipoval při klavíru. Komponoval-li na slova, přisedl ku klavíru, jakmile báseň utkvěla mu v paměti, mezi hrou skicoval na notovém pultu, a když klavír opouštěl, byl návrh skladby (či části její) obvyčejně již zachycen.“²³ Naopak

¹⁸ [?]: Dvojité klavír. Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 21, (28. 1. 1899), č. 7, s. 47.

¹⁹ RUBLIČ, Ref. 1, s. 100.

²⁰ RUBLIČ, Ref. 1, s. 100.

²¹ RUBLIČ, Ref. 1, s. 99.

²² BUŽGA, Jaroslav: Prstová technika a problém odcizení. In: *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. Plzeňská sympozia, roč. 5, 1985, s. 254.

²³ KARLÍK, Filip – KOPECKÝ, Jiří: *Emanuel Chvála: Z mých pamětí hudebních*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2020, s. 316.

Dvořák prý nejraději skládal v ranním tichu, a to v kuchyni během přípravy snídaně a při vůni zavařované kávy.²⁴ Velké množství skladatelů se snažilo ze závislosti na klavíru během let komponování vymanit. Například Ludwig van Beethoven doporučil svému anglickému studentu Ciprianimu Potterovi, aby se během komponování vyhýbal místnosti s klavírem, aby odolal pokušení usednout k němu a koncipovat u něj.²⁵ Berlioz, který v dětství kvůli otci nesměl hrát na klavír, spatřoval v komponování bez něj pozitivu:

„Vzpomenu-li si však na to odstrašující množství všedností, jimž klavír umožňuje zrození, a uvědomím-li si, že většina skladatelů těchto všedností by je nemohla napsat, kdyby neměla svůj hudební kaleidoskop a byla odkázána jen na pero a papír, pak děkuji náhodě, která mě přinutila naučit se komponovat tiše a svobodně, a uchránila mě tak před tyranií prstové zručnosti, tak nebezpečné pro hudební myšlenku, a před svůdným účinkem, který vždycky – více nebo méně – má pro skladatele banální libozvuk.“²⁶

Pojem „salonní hudba“

Klavírní tvorba 19. a počátku 20. století se neobejde bez definice pojmu „salonní hudba“. V dobových periodikách, slovnících a knižních publikacích nalezneme řadu nesourodých tvrzení, jak na samotný termín nahlížet. Dle anonymního recenzenta v hudebním slovníku z roku 1865 by měla být salonní hudba „snadná k pochopení, dále lichotit smyslům, lahodit sluchu, nebýt při tom všem hudbou prostoduchou, a nakonec by měla být vděčná, lahodná a elegantní v zpěvu a rytmu.“²⁷ Tyto předpoklady podle autora dokonale naplňovala hudební tvorba dnes zapomenutého dobové úspěšného skladatele Františka Kavána.²⁸ Jinak na salonní hudbu později nahlížel Jan Malát. Podle Maláta salonní skladby postrádají vnitřní hloubku, a proto jsou bezcenné. Maximálně se hodí k domácí zábavě. Dále píše, že „Německo vyniká literaturou toho druhu nad jiné; bohužel, že vnikla z hudebních ústavů dle německých škol vyučujících, i do českých rodin, odkud by se měla záhy vypuditi.“²⁹ V dalším dobovém slovníkovém hesle anonymní autor uvádí, že se jedná o líbivou a lehkou skladbu bez hlubší umělecké ceny.³⁰ Slavný hudební teoretik Hugo Riemann dokonce salonní hudbu nazval hudebním klinkáním neboli „triviales Tongeklingen“.³¹ Za správnou salonní hudbu byla často považována celá tvorba nebo část klavírních kompozic Franze Liszta, Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna, Bedřicha Smetany a jiných. Samotný pojem „salonní“ navíc používala i velká řada skladatelů v názvech svých kompozic nejrozličnějších kvalit. S termínem „salonní“ se setkáme i u Smetanova virtuózního díla *Tři salonní polky* (vydáno 1855) nebo u díla jeho žáka Aloise Jiránka: *Salonní polka*

²⁴ KARLÍK – KOPECKÝ, Ref. 23, s. 316.

²⁵ SCHONBERG, Harold C.: *Životy velkých skladatelů*. Praha : BB art, 2006, s. 126.

²⁶ BERLIOZ, Ref. 6, s. 73.

²⁷ [?]: Kaván František: In: *Slovník naučný*. Díl čtvrtý. Praha : I. L. Kober, 1865, s. 621.

²⁸ [?], Kaván František, Ref. 27, s. 621.

²⁹ MALÁT, Jan: Salonní hudba. In: *Hudební slovník*. Praha : Fr. A. Urbánek, 1891, s. 193.

³⁰ POKOJ, Otakar: Salonní hudba. In: *Hudební slovníček*. Brno : Ol. Pazdírek, 1925, s. 41.

³¹ PEČMAN, Ref. 3, s. 25.

(vydáno roku 1886), která se nese ve Smetanově duchu.³² V mnoha knižních a jiných publikacích se salonní hudba rozlišuje na špatnou a kvalitní. Z těchto názorů plyne, že salonní klavírní tvorbu nemůžeme zredukovat pouze na neuměleckou tvorbu pro domácí muzicírování, ale že do ní patří i hodnotné skladby na příklad ve virtuózním stylu.

Jana Gajdošíková ve své diplomové práci *Česká salonní klavírní hudba v letech 1879–1900 a předpoklady jejího vzniku* rozdělila českou klavírní salonní hudbu do čtyř kategorií.³³ Do první kategorie zařadila jednoduché salonní kusy. Druhá kategorie se skládá ze salonních kusů, které v sobě nesou charakteristické prvky. Třetí kategorie obsahuje lyrické kusy, které vycházejí ze skladatelských postupů například Chopina a Liszta. Do poslední kategorie řadí virtuózní skladby, kterými v českých zemích proslul především Jindřich Káan z Albestů. Autorka zcela záměrně vynechala díla nejznámějších českých skladatelů a svou pozornost zaměřila na zapomenutá jména.

V českých zemích existovalo nepřeberné množství klavírních skladeb nejrůznější kvality. Mnoho nepřilíš zdatných klavíristů zároveň komponovalo a jejich díla byla v hojném počtu vydávána a dále propagována, aniž by se dbalo na kvalitu.³⁴ Někteří z nich se dočkali světové proslulosti. Velký ohlas ve světě vzbudila například klavírní skladba *Modlitba panny* od polské rodačky Tekly Bądarzewské, která se dočkala prvního vydání roku 1856 ve Varšavě. V českých zemích vyšla roku 1862 ve vydavatelství Christoph & Kühn a ve stejné době se v tisku objevilo i nokturno od Henryho Brinleyho Richardse.³⁵ Anonymní recenzent o obou dílech napsal: „Obě skladby nejsou těžké. První vyniká zvláště přiměřenou melodií a obrátným zpracováním.“³⁶ Roku 1871 se zmiňovaná kompozice ve světě dočkala již padesátého vydání.³⁷ *Modlitba panny* se dle zmínek v *Daliborovi* již v osmdesátých letech 19. století v českých zemích stala pro hudební recenzenty vrcholem tzv. uměleckého nevkusy neboli „slátaninou“³⁸ a nejčastěji negativně hodnoceným klavírním dílem. Ku příkladu anonymní recenzent tvorbu jmenované autorky společně s tvorbou Richardse a Josepha Leybacha označuje za „syrobové odpadky z proslulých firem“.³⁹ V jiném článku byl nebohý nájemník nucen poslouchat lkavé tóny *Modlitby panny* současně s hudbou dalších tří klavírů, které ho obklopovaly ze všech světových

³² B: Salonní polka. In: *Dalibor*, roč. 8, (14. 1. 1886), č. 2, s. 16.

³³ GAJDOŠÍKOVÁ, Jana: *Česká salonní klavírní hudba v letech 1879–1900 a předpoklady jejího vzniku*. [Magisterská diplomová práce.] Školitel : Jiří Kopecký, Olomouc : Univerzita Palackého, 2010, s. 86–87.

³⁴ Velká část těchto nepřilíš nadaných skladatelů vykonávala jiné profese (například právníci, doktoři, úředníci) a komponování se věnovali ve svém volném čase. Samozřejmě i mezi nimi najdeme celou řadu výjimek, jako skladatele Mocné hrstky, kteří pro své zanícení jiným oborem nebo z finančních důvodů nemohli svůj život zasvětit pouze hudbě.

³⁵ [?]: Hudební literatura. In: *Dalibor*, roč. 5, (1. 6. 1862), č. 16, s. 128.

³⁶ [?], Hudební literatura. Ref. 35, s. 130.

³⁷ PEČMAN, Ref. 3, s. 24.

³⁸ [?]: Pianopolis. Drobné zprávy. In: *Dalibor*, roč. 3, (1. 3. 1881), č. 7, s. 54.

³⁹ Hda.: Z koncertní síně. Patnáctý populární koncert Umělecké Besedy. In: *Dalibor*, roč. 12, (19. 4. 1890), č. 20, s. 154.

stran.⁴⁰ Klavírní virtuóz Kàan z Albestů danou skladbu zase nazval „Spálenou punčochou“.⁴¹ Nebo Vítězslav Novák v knize *O sobě a jiných* píše, že zatímco jeho matka se v pozdějších letech klavíru kromě oprašování ani nedotkla, Novák se zase nedotkl *Modlitby Panny a Klášterních zvonků*, které spočívaly v její knihovničce.⁴² *Klášterní zvonky* od varhanního virtuosa Alfreda Lefébure-Wélyho se v českých zemích dočkaly podobné nepopularity. Také u nás byla často kritizována hlavně německá klavírní salonní tvorba, které bylo vytýkáno, že kazila vkus především dětem. Na příklad o V. [?] Ludwigově kompozici *Vojínovo loučení* František Pich píše: „V ústraní někde na pultu, kde stkví se Bądarzewska a podobné veličiny, bude moci snad náš voják trávit kratičké dni života, i bude důstojným rytířem Modlicí se panně: veřejnost a kritika musí taková díla co nejrozhodněji odmítati.“⁴³ Krátký článek o skladbě *Pražské kukátko* pro klavír a orchestr od Isidora Brčka zase nese název *Krvavá hudební literatura*.⁴⁴ Proto se v českých zemích hovořilo o klavírním moru⁴⁵ nebo klavírní epidemii.⁴⁶ Zavínil to fakt, že se na klavír nikdy předtím nehrálo tak moc a tak škaredě.⁴⁷ Jeden recenzent klavír dokonce nazval pekelným nástrojem, který narušoval „osobní bezpečnost“⁴⁸ a stal se rovněž „nutným zlem.“⁴⁹ Situaci ve své studii příhodně shrnuje hudební recenzent Rublič:

„Jest to skutečný dar Boží, pak-li drží se mezi jemu vytknutých, jest ale zas neúprosným tyranem a strašným přímo trestem, když činí víc než může a má! A my všichni, ať jej milujem či nenávidíme, ať v něm vidíme útěchu skýtajícího přítele, neb neúprosného a pokojnedávajícího nepřítele, jsme mu bohužel podrobeni! Klavír, klavír, klavír!!!“⁵⁰

Anonymní kritik ve svém článku z roku 1881 zase píše:

„Pianopolis, ano tak můžeme vším právem nazvati naši milou matičku Prahu, neboť tu není domu, v němž by nehrála hned celá legie povolaných i nepovolaných lidí na piano. Stěhujte se kam chcete, pianu se nevyhnete...“⁵¹

⁴⁰ [?]: Daň z pian. Směs. In: *Dalibor*, roč. 23, (2. 2. 1901), č. 5, s. 44.

⁴¹ KÀAN, Jindřich. *O klavírní hře v Praze*. Viz: VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ludmila: *Jindřich Kàan*. [Magisterská diplomová práce.] Praha : Univerzita Karlova, 1960, s. 107.

⁴² NOVÁK, Vítězslav: *O sobě a jiných*. Praha : Editio Supraphon, 1970, s. 26.

⁴³ [?]: Vojínovo loučení. Kritika. In: *Dalibor*, roč. 11, (25. 5. 1889), č. 25, s. 193.

⁴⁴ [?]: Krvavá hudební literatura. Kritika. In: *Dalibor*, roč. 11, (21. 9. 1889), č. 35, s. 279.

⁴⁵ PALLA, Ref. 10, s. 323.

⁴⁶ PALLA, Opera na venkově, Ref. 9, s. 314.

⁴⁷ Podle dobového názoru skladatelky a klavíristky Stephanie Wurmbrand-Stuppachové. Por. LENGOVÁ, Jana: *Stephanie Wurmbrand-Stuppachová: Život, dielo, korešpondencia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2019, s. 100.

⁴⁸ –j–: Český salon hudební. Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 14, (26. 3. 1892), č. 15-17, s. 116.

⁴⁹ RUBLIČ, Ref. 1, s. 100.

⁵⁰ RUBLIČ, Ref. 1, s. 100.

⁵¹ [?]: Pianopolis, Ref. 38, s. 54.



Obr. 2: Secesní vydání dokumentuje neutuchající oblibu skladby, která vyšla poprvé roku 1856.⁵²

K tomuto stavu přispěl také špatný vkus hráčů a jejich chabé vzdělání. Vinni na tom byli i rodiče, kteří doufali, že dítě bude schopné po několika lekcích zahrát jakýkoliv salonní kus nehledě na jeho kvalitu. Dle dobového hudebního recenzenta Františka Karla Hejdy je dítě snadno přístupno „zdánlivé eleganci a svůdné melodice každého takového škváru“⁵³ a „rodičové přísně bdí nad tím, aby dítka nedostala se do rukou kniha oplzlá, nemravná, ale kluzké melodie frivolních operet vyluzuje klavír nejlepších domácností.“⁵⁴

Klavír se navíc začal objevovat ve všech společenských oblastech, včetně povídek, anekdot z každodenního života, reklam, plakátů nebo hudebních recenzí. Tento fenomén měl nadozírné důsledky. Mnoho lidí, bez možnosti volby, bylo nuceno poslouchat klavírní hudbu různé kvality i v domácím prostředí ve svém volném čase. Humorné články v *Daliborovi* a dalších periodikách nás informují o všemožných případech spjatých s klavírem. Ku příkladu na jednom londýnském koncertě klavíristky Marie Ledardové dával starší pán po několika otřepaných kusech posunky najevo svou nespokojenost a zlostně řekl přisedícímu: „Toť skutečně nudné.“ Jakmile pianistka počala hrát valčík, nespokojený posluchač vytáhl revolver a dvakrát po klavíristce vystřelil a zmizel. Umělkyně utrpěla zranění na levém rameni a po útočníkovi

⁵² *Thekla Bądarzewska*. Dostupné na internetu: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tekla_B%C4%85darzewska-Baranowska [25. 5. 2023].

⁵³ HEJDA, František K: Hudební epištoly. In: *Dalibor*, roč. 10, (16. 6. 1888), č. 27, s. 210.

⁵⁴ HEJDA, Ref. 53, s. 210-212.

známém jako „protivník hry na piano“⁵⁵ se přes policejní pátrání slehla zem.⁵⁶ V jiném případě zase mnichovský soud rozhodoval spor, kdy rodina, která hrála „po celý den, od časného rána až do pozdního večera“⁵⁷, odmítala přes vyzvání majitele opustit dům.⁵⁸ Několik recenzentů zastávalo názor, že by se za klavír měla odvádět daň, jako tomu bylo v některých amerických městech⁵⁹ nebo v jednom místě ve Francii. Organizátor českého hudebního života Ludevít Procházka zastával názor, že komponovat by měli jenom ti největší a nejvzdělanější.⁶⁰ Na druhou stranu bylo pro řadu tehdejších skladatelů téměř nemožné zbavit se vlivu tehdejší skoro všudypřítomné populární salonní hudby.⁶¹ Dokonce i vydavatelé na slavné hudební skladatele naléhali, aby komponovali hudbu, kterou si vyžadovala doba a společnost. Wagner ve své studii *Pouť za Beethovenem* vzpomíná, že v dobách, kdy komponoval obyčejné průměrné kvapíky a potpourri, nemohl pohlédnout na Beethovena, jelikož se obával, že ho svým pohledem znesvětil. Naštěstí mu nakladatel odmítl skladby vydat, jelikož v té době ještě neměl vybudované jméno.⁶² Mnohem později Dvořák na přání Fritze Simrocka reagoval slovy:

„Když všechno, co jste mi v posledním dopise naznačil, se zdravým rozumem vezmeme a uvážíme, dojdeme k jednoduchému výsledku: nepsati symfonie a velká díla vokální a instrumentální a vydati jen tu a tam několik písni, klavírních skladeb nebo tanců a nevím, co všechno: to jako umělec, jenž chce něco znamenat, nedovedu.“⁶³

Simrock také na Dvořáka několikrát naléhal, aby zkomponoval druhou řadu *Slovanských tanců*, jelikož ta první se dočkala fenomenálního světového úspěchu. Naopak Dvořákovy náročnější, například orchestrální skladby, mu nepřinášely příliš velký nebo žádný zisk, a navíc bylo jejich vydávání nákladné. Ku příkladu Dvořákův *Houslový koncert* ležel v Simrockově skladu zcela netknutý a neprodával se vůbec, stejně jako Dvořákova předehra *Husitská*.⁶⁴ Simrock proto dával přednost taneční hudbě a lehčím, elegantním a efektním kompozicím před velkolepými kompozičními projekty. Také například Novák, který vydal řadu svých děl u Simrocka, získal největší honorář právě za své *Tři české tance* pro klavír na 4 ruce z roku 1897, a to celých 500 marek.⁶⁵

⁵⁵ [?]: Nepřítel hry na piano. Směs: In: *Dalibor*, roč. 11, (27. 4. 1889), č. 20, s. 159.

⁵⁶ [?], Nepřítel hry na piano. Ref. 55, s. 159.

⁵⁷ [?]: Směs. In: *Dalibor*, roč. 12, 1890, č. 33-34, s. 271.

⁵⁸ [?], Směs, Ref. 57, s. 271-272.

⁵⁹ [?]: Pianopolis, Ref. 38, s. 54.

⁶⁰ VYCPÁLEK, Vratislav: *Jan Malát*. Knihovna světového literárního klubu, 1944, s. 27.

⁶¹ PALLA, Hynek: Umění a diletanti. In: *Dalibor*, roč. 5, (28. 4. 1883), č. 16, s. 153.

⁶² WAGNER, Richard: *Pouť za Beethovenem*. Praha: Adolf Synek, 1929, s. 14-15.

⁶³ Dvořákův dopis Simrockovi ze dne 18. 5. 1885. Viz: DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák*. Vyšehrad, 2013, s. 273-274.

⁶⁴ DÖGE, Ref. 63, s. 272.

⁶⁵ NOVÁK, Ref. 42, s. 94.

Tabulka č. 1: Přehled funkcí a prezentací klavíru

FUNKCE	PREZENTACE
1: Koncert jako autonomní prezentace umělecké produkce.	1: Nejrozličnější typy koncertů.
2: Klavír v domácnostech.	2: Všudypřítomnost klavírní hudby, každodenní odbyt, právní spory, historiky atp.
3: Klavír jako náhrada za orchestr: Transkripce, parafráze, fantazie, klavírní výtahy atd.	3: Koncerty, besedy, dýchánky, klavírní zápasy atp.
4: Folklorní inspirace v klavírní hudbě: Úpravy lidových písní, původní tance, fantazie atd.	4: Koncerty, besedy, dýchánky, klavírní zápasy atp.
5: Salonní tvorba: nejrozličnější tance, poetické kusy, charakteristické kusy atp., virtuózní skladby atd.	5: Koncerty, besedy, dýchánky, klavírní zápasy atp.
6: Instruktivní literatura.	6: Výstupy škol, akademie chovanců, veřejné zkoušky atp.
7: Jiná klavírní tvorba: sonáty, suity a koncerty.	7: Výstupy škol, akademie chovanců, veřejné zkoušky, koncerty, besedy, dýchánky, klavírní zápasy atp.
8: Klavír jako komentátor své doby.	8: Významné události, výstavy, výročí atp.

Klavír jako náhrada za orchestr

V průběhu 19. století obecně vznikalo velké množství klavírních výtahů, transkripcí, zjednodušených úprav, variací atp. Tento druh klavírní literatury měl celou řadu funkcí. Například Liszt prostřednictvím četných transkripcí podstatně rozšiřoval povědomí o tvorbě slavných skladatelů mezi širokými vrstvami hudebníků i posluchačů. Klavírní výtahy rovněž usnadňovaly práci hudebním recenzentům nebo kritikům, kteří se díky nim mohli lépe orientovat v nové tvorbě. Ku příkladu ředitel Hamburského městského divadla Bernhard Pollini v Národním divadle sledoval klavírní výtah *Dalibora* během stejnojmenného operního představení.⁶⁶ Čtyřruční úpravy šířily znalost hudební literatury, zároveň pozvedaly celkovou uměleckou úroveň a bojovaly tak proti hudebnímu diletantismu. Rovněž měly reklamní funkci. Ku příkladu Ludevít Procházka roku 1886 v Hamburku přehrál a přezpíval hudebníkům a kritikům celou *Prodanou nevěstu*. Tímto krokem se v nich snažil vzbudit nadšení a zároveň je přimět k tomu, aby byla *Prodaná nevěsta* v německých zemích hrána.⁶⁷

Důležitou úlohu v tomto oboru sehrála počínaje rokem 1871 Hudební Matice Umělecké besedy. Ta se specializovala na vydávání klavírních výtahů oper. Její počátky byly poměrně krušné. Po prvotním úspěchu vydání *Prodané nevěsty* roku 1872 (celkem 1100 účastníků hned v prvním roce),⁶⁸ kterou si členové mohli koupit za pouhé

⁶⁶ [?]: Ředitel hamburských divadel. In: *Národní listy*, roč. 27, (16. 1. 1887), č. 15, s. 3.

⁶⁷ [?]: Smetanovy opery v cizině. In: *Dalibor*, roč. 8, (12. 5. 1886), č. 18, s. 186.

⁶⁸ [?]: Matice hudební. In: *Dalibor*, roč. 1, (20. 6. 1873), č. 25, s. 204.

3 zlaté,⁶⁹ došlo k celkovému propadu. Druhým cílem Hudební Matice bylo vydat celou Bendlovu tehdy velmi úspěšnou velkou operu *Lelja*, která se dočkala premiéry 4. 1. 1868 v Prozatímním divadle. Nakonec se však v tisku objevily pouze první dvě dějství.⁷⁰ Zbylá tři dějství měla vyjít v následujícím roce, ale jak uvedl anonymní recenzent, „vidouc, že členům nové jednoty nedostává se do rukou díla celého, ustálo v horlivosti odběratelské, první zápal, jak to u nás často i v jiných oborech bývá, pouhasl, a k jednotě během druhého roku přihlásil se pouze malý hlouček věrných.“⁷¹ Z důvodu nedostatku účastníků nezbývaly finance.⁷² V roce 1875 se ještě podařilo vytisknout předeheru k *Prodané nevěstě* pro klavír na 4 ruce a zároveň vydat Javůrkovy *Moravské písně národní*, které skladatel zadarmo věnoval Hudební Matici s tím, že si nechá „jistý počet exemplárů.“⁷³ Ovšem tři zbývající dějství *Lelji* musela počkat na vydání až do roku 1878.⁷⁴ Nepřívetivá situace se obrátila k lepšímu na konci sedmdesátých let 19. století. Tehdy začala Hudební Matic pravidelně vydávat klavírní výtahy oper nejrozličnějších hudebních skladatelů (například Smetanovu *Libuši* roku 1881, Rozkošného *Svatojanské proudy* roku 1882, Bendlova *Starého ženicha* roku 1883 nebo Fibichovu *Nevěstu messinskou* roku 1884).⁷⁵ V řadě vydavatelství však docházelo k častým zpožděním a některé klavírní výtahy se vydání dočkaly i se zpožděním několika desetiletí. To se vztahovalo například na méně úspěšné Smetanovy opery. Ku příkladu odsuzovaná a kritizovaná opera *Dalibor* byla vydána až po šestnácti letech od premiéry, a to v roce skladatelově smrti, když se slavily mistrovy šedesáté narozeniny.⁷⁶ Operu vydalo Družstvo ctitelů Bedřicha Smetany. *Tajemství* poprvé vyšlo pod Uměleckou besedou v úpravě Karla Steckera až roku 1892. *Dvě vdovy* o rok později v nakladatelství Bote a Bock. *Braniboři v Čechách* dokonce roku 1899 v úpravě Kàana z Albestů. *Čertova stěna* a *Viola* se na trhu objevily až roku 1903 v úpravě Jana Maláta.⁷⁷ Podobný osud potkal i Smetanovy tři rané symfonické básně ze švédského období. Klavírní výtah pro 4 klavíry na 16 rukou *Richard III.*, op. 11 se sice hrál již 24. 4. 1860 v úpravě samotného Smetany při zkoušce studentů v Göteborgu,⁷⁸ vydání se ale čtyřruční verze v úpravě Karla Knittla dočkala až roku 1893. Další symfonické básně *Valdštyňův tábor*, op. 14 a *Hakon Jarl*, op. 16 byly v klavírním výtahu vydány dokonce až roku 1896 v Berlíně pod Simrockem.⁷⁹ Zcela jiná budoucnost potkala Smetanovu operu *Prodaná nevěsta*, na kterou vzniklo neuvěřitelné množství nejrozličnějších úprav (viz níže).

⁶⁹ [?], Matice hudební, Ref. 68, s. 204.

⁷⁰ N.: Matice hudební a Bendlova Lelja. *Dalibor*, roč. 3, (1. 2. 1881), č. 4, s. 26.

⁷¹ N., Ref. 70, s. 26.

⁷² Podobně náročné situaci čelilo také hudební periodikum *Dalibor*. Poprvé vycházelo v letech 1858 až 1864. Poté fungovalo pouze roku 1869, následně v letech 1873 až 1875. Nakonec se vydávalo v letech 1879 až 1927.

⁷³ N., Ref. 70, s. 26-27.

⁷⁴ [?]: O literatuře hudební v Čechách. In: *Dalibor*, roč. 8, (21. 8. 1886), č. 31, s. 306.

⁷⁵ [?], O literatuře hudební v Čechách, Ref. 74, s. 306.

⁷⁶ TEIGE, Karel: *Skladby Smetanovy*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1893, s. 64.

⁷⁷ MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Smetana, Bedřich*. Dostupné na internetu: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4189 [3. 4. 2023].

⁷⁸ TEIGE, Ref. 76, s. 53.

⁷⁹ MOJŽÍŠOVÁ, Ref. 77.

K vydání noví upravil
Jindřich z Káanů.

Yvadení III. édition.

Nouvelle édition révisée par
Henri de Káan.

À Monsieur B. SMETANA.

VLTAVA.

Symfonická báseň. Poème symphonique

Stoditi par

B. SMETANA.

PRO KONCERTNÍ PŘEDNOS POUK PIANO CONCERTANT

pro piano na 2ruce à 2 mains

upravil par

HENRI DE KÁAN.

Pravice první upravil. Druhá část upravil.

V PRAZE. PRAQUE.
FR. A. URBÁNEK.

ti. 62.

Pravice druhé upravil.
Druhá část upravil.

Vltava

de B. Smetana.

Allegro comodo non agitato. (a 2 batti)

Henri de Khan.

1. Flûte
2. Flûte

p
lusingando
piu mosso

Surge sempre una corda.

Fr. A. Čechlovský v Praze.

Pravoznační právo vyhrazeno. Droit d'exécution réservé.

Vydání první vyhotoveno
Rus. a Vých. Společnost a Vydavatel v Rusku

Obr. 4 a 5: Titulní strana a začátek Kàanovy klavírní transkripce Smetanovy *Vltavy*⁸⁴

⁸⁴ Dostupné na internetu: [file:///C:/Users/pytri/Downloads/\[Free-scores.com\]_smetana-bedrich-vltava-la-moldau-68511.pdf](file:///C:/Users/pytri/Downloads/[Free-scores.com]_smetana-bedrich-vltava-la-moldau-68511.pdf) [20. 6. 2023].

dále Kovařovicův druhý klavírní sešit *Naší vlasti* neboli *Fantasie na motivy skladeb Smetanových* (vydáno 1883). Kàan z Albestů šel ve šlápějích Liszta a vytvářel klavírní výtahy (celkem 10),⁸⁵ transkripce a fantasie na díla českých skladatelů pro klavír na 2 a 4 ruce, ale ne v takovém množství (například Kàanova transkripce a fantasie na Kovařovicovu píseň *Ptáče* nebo na Fibichovu píseň *Má dívenka*). Sám Smetana během svého působení v hudebním ústavu na Staroměstském náměstí a posléze v Göteborgu často upravoval díla jiných skladatelů pro čtyři klavíry pro šestnáct rukou.⁸⁶ Dále můžeme vzpomenout variace na témata jiných skladatelů (například Novákova raná práce *Variace na Schumannovo téma*, op. 4 z roku 1893, ve které vychází ze Schumannova alba *Jugendalbum*, op. 68 ze skladby číslo 34 *Thema* nebo Nedbalovo studijní dílo *Variace na Dvořákovo téma*, op. 1 z roku 1894).

Folklorní inspirace v klavírní hudbě

Důležitým prvkem byly také úpravy národních písní. Skladatelé čerpali například z písňových sbírek Karla Jaromíra Erbena, Františka Sušila (jeho sbírka *Moravské národní písně* čítá téměř 2400 lidových písní), Františka Bartoše a dalších. Velké množství děl komponovaných na motivy národních písní bychom našli již v první polovině 19. století (například Smetanova *Fantasie na českou lidovou píseň „Sil jsem proso“ pro housle a klavír* z roku 1846) a velké popularitě se tato díla těšila i v druhé polovině 19. století. Anonymní recenzent v krátkém textu z roku 1861 uvádí, že téměř každý týden vycházely „skladby na národní písně“.⁸⁷ Do popředí se dostaly především skladby pro mužské čtverozpěvy a také písně pro zpěv s průvodem klavíru. Skladbám pro sólový klavír se nedostávalo tak velké pozornosti. Nejčastěji vznikaly nejrůznější úpravy na národní písně nebo skladby tanečního charakteru. Největší obliby se dočkala Nápravníkova *Fantasie na české národní písně* zvaná *České perle*, op. 3, která vyšla pod firmou Christoph & Kuhé roku 1861.⁸⁸ Nápravník za ni v té době dostal největší honorář v Čechách.⁸⁹ *České perle* obsahují písně: *Když měsíček spanile svítil*, *Horo, horo vysoká jsi*, *Pod dubem, za dubem* a *Hej Slované*.⁹⁰ S *Českými perlami* se setkáme v téměř každém čísle *Dalibora* a zaujaly i hudebního pedagoga Josefa Proksche, který psal:

„Vaše skladba, [...] zasluhuje všeho povšimnutí; neboť Vy jste jí českou klavírní literaturu o značné dílo obohatil. Themy jsou obezřele voleny, s obratností a vkusem provedeny a zpracovány. Kus tento hodí se pro svůj efektní účinek k veřejné koncertní produkci a vezmu ji při mé příští celoroční zkoušce do programu.“⁹¹

⁸⁵ VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 186.

⁸⁶ Například Úprava Wagnerovy ouvertury k „Tannhauserovi“ pro 4 piana na 16 ruk byla uvedena 25. 3. 1855 během IV. soirée hudebního ústavu. Viz: TEIGE, Ref. 76, s. 48.

⁸⁷ *Punto*: České perle. In: *Dalibor*, roč. 4, (1. 7. 1861), č. 19, s. 151.

⁸⁸ [?]: Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 3. 1861), č. 8, s. 66.

⁸⁹ [?]. Největší honorář skladatelů v Čechách. Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 5. 1861), č. 14, s. 114.

⁹⁰ *Punto*: Ref. 87, s. 151.

⁹¹ [?]: Úsudek o fantasii „České perle“. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 7. 1861), č. 20, s. 162.

Během jednoho koncertu v Pardubicích ji Nápravník musel hrát asi 4krát.⁹² Také Nápravníková fantazie dokonce sklídila úspěch i na newyorském koncertě⁹³ a byla mimo jiné srovnávána s v té době poměrně známou a často hranou Schulhoffovou *Fantazií na národní písně*, op. 10. Dle názoru dvou recenzentů Nápravníková fantazie nad tou Schulhoffovou vynikala po umělecké stránce.⁹⁴ Nápravník v době své největší slávy přijal kapelnické místo u knížete Jusupova v Petrohradě na dvě léta.⁹⁵ Nakonec v ruských zemích natrvalo zůstal. Před odjezdem do Petrohradu složil ještě fantazii na národní písně zvanou *Loučení*.⁹⁶ Důležitou roli v české taneční hudbě sehrál František Heller, který složil nový typ tance pro čtyři páry zvaný *Beseda* roku 1862, jenž byl sestaven z lidových písní (viz níže). Tento tanec se velmi podobal kadrile. Pro velký orchestr toto dílo upravil Adolf Čech.⁹⁷

Zcela zastíněna byla Smetanova cenná *Fantasie na národní písně*,⁹⁸ která byla poprvé hrána v Nymburku 21. 8. 1862 a vydána až roku 1886 na náklady vydavatelství Jana Hoffmann vdova.⁹⁹ Dle zmínek v *Daliborovi* byl v šedesátých letech 19. století Smetana znám především jako geniální cestující klavírní interpret, než začal svou operní kariéru. Kromě Smetanových děl nalezneme ve stejné době velké množství podobně laděných kompozic, jako například Illnerovu fantazii *Pozdrav Čechám* nebo Vetterovu potpourri *Pomněnka na Prahu*, která obsahuje 12 skladeb. Oblíbené byly rovněž dvě přede hry na motivy českých národních písní, které se objevovaly na koncertech i v klavírních úpravách. Jednalo se o Tittlovu *Ouverturu dle slovanských nápěvů* a Nápravníkovu *Vlastu* neboli *Ouverturu na české národní písně*. Také nemůžeme opominout velké množství kadril, které vzbuzovaly všeobecné nadšení. Ačkoliv byly hrány spíše v dechových verzích, vydávaly se v klavírní podobě. Procházkova čtverylka *Nedejme se!* musela být na Žofínské zábavě (19. 1. 1862) opakována třikrát.¹⁰⁰ Na stejné produkci zazněla i další Procházkova čtverylka *Besední kadrýla*.¹⁰¹ Z rozsáhlejších úprav národních písní můžeme jmenovat především Svobodovu sbírku *Dítě vlasti* (celkem 100 skladeb), která vyšla roku 1863 ve vydavatelství L. Fleischer,¹⁰² nebo úpravy 91 národních písní (op. 132) od Vojtěcha Preisslera z roku 1866.¹⁰³ Dále můžeme uvést Preisslerovu *Novou fantasii ve způsobě potpourri na české národní písně*, op. 107 (1863), *Fantasii na českou národní píseň: Bětulinka*,

⁹² [?]: Z Pardubic. Feuilletton. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 9. 1861), č. 26, s. 211.

⁹³ [?]: Feuilletton. In: *Dalibor*, roč. 5, (10. 7. 1862), č. 20, s. 160.

⁹⁴ Viz. *Punto*: Ref. 87, s. 151.

Viz. V. G.: Pianní ústavy v Praze. In: *Dalibor*, roč. 4, (20. 8. 1861), č. 24, s. 192.

⁹⁵ [?]: Feuilletton. In: *Dalibor*, roč. 4, (1. 8. 1861), č. 22, s. 180.

⁹⁶ Dle dobové zprávy si jeden „musikální kněhkupec“ v Americe objednal 50 exemplárů této fantazie. Viz. [?], Feuilletton. Ref. 93, s. 160.

⁹⁷ [?]: Slavnostní představení na paměť 40letého trvání plesu „Národní beseda“. Národní divadlo v Praze. In: *Dalibor*, roč. 10, (21. 1. 1888), č. 3, s. 18.

⁹⁸ Stejně jako Nápravníkovy *České perle*, i Smetanova fantazie zpracovává čtyři české písně: *Letěla husička*, *letěla z vysoka*, *Měla jsem chlapce*, *nemám nic*, *Váša slouhů*, *ten má troubu* a *Slyšel jsem, viděl jsem koničky řehtati*.

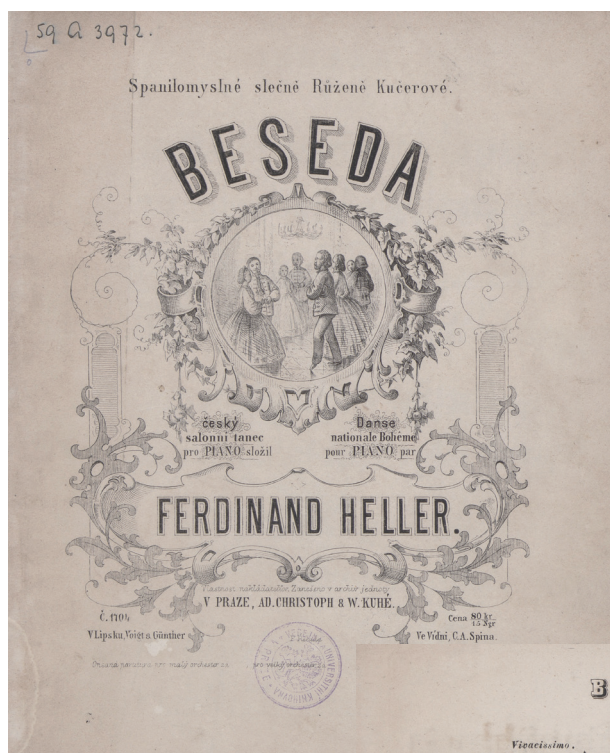
⁹⁹ TEIGE, Ref. 76, s. 57.

¹⁰⁰ [?]: Národní zkouška k hudební besedě. Feuilletton. In: *Dalibor*, roč. 5, (1. 2. 1862), č. 4, s. 31.

¹⁰¹ [?], Národní zkouška k hudební besedě, Ref. 100, s. 31.

¹⁰² [?]: *Dítě vlasti*. In: *Národní listy*, roč. 3, (10. 11. 1863), č. 262, s. 4.

¹⁰³ [?]: In: *Národní listy*, roč. 6, (27. 11. 1866), č. 326, s. 4.



BESEDA.
I

Vivacissimo. Ferd. Heller.

Úvod. *ff* Bratři, budme jen veselí!

Sousedská.
Tempo di Minuetto.
p dolce.
p Počkej povím...

Furiant.
con fuoco.
f Sedlák sedlák

Mlékárství nákladatel J. Ad. Christoph & W. Kuhné. 1104.

Obr. 6 a 7: Titulní strana a začátek klavírní verze Hellerovy *Besedy*. Na obrázku vlevo může-
me vidět tančícího Smetanu.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Dostupné na internetu: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:7217a930-cad9-11ec-9cc0-5ef3fc9bb22f?page=uuid:01512c80-5ec5-4f7c-9dda-650aab1cbf28> [2. 6. 2023].

op. 106 a další. Díla v podobném duchu nalezneme v českých zemích i mnohem později. Se značným zpožděním je komponoval například zkušený skladatel oper Karel Weiss, který v devadesátých letech 19. století přišel se svou fantazií *Nový Čechův sen*.¹⁰⁵ Hudební recenzent Pich komentuje její popularitu slovy: „Zřídka kdy a zvláště u nás potká se skladba nějaká ihned po vydání s takovou oblibou a s takovým vnějším úspěchem jako tento *Nový Čechův sen*.“¹⁰⁶

Za nejplodnějšího českého skladatele úprav národních písní pro klavír můžeme považovat J. Maláta, který udával dobový standard. Jeho dvě sbírky *Zlatá pokladnice* z roku 1883 čítají celkem 200 úprav národních písní pro klavír na 4 ruce.¹⁰⁷ *Zlatá pokladnice* například zaujala předního klavírního virtuóza Eugèna d'Alberta v dubnu 1884 v Umělecké besedě, který si několik sešitů zahrál a velmi pochvalně se o nich vyjádřil.¹⁰⁸ K tomu můžeme přičíst další skladatelovy sbírky úprav národních písní pro klavír, jako *Perly českého zpěvu národního* (100 úprav národních písní, vydáno 1886),¹⁰⁹ *Vzpomínky na Prahu* (40 národních písní) nebo *Blahé chvíle* (15 národních písní, vydáno 1887). Pro mnohé skladatele představovalo sbírání, upravování a zapisování národních písní prostředek k utváření vlastního kompozičního stylu. Názorným příkladem je Novák, který během své tvůrčí krize v letech 1896 a 1897 intenzivně studoval sbírky písní K. J. Erbena, F. Sušila a F. Bartoše.¹¹⁰ Později složil například folklorně zabarvené svěbytné dílo *Sonátu „Eroicu“* nebo *Slováckou suitu*. Dlouhé roky se sbírání a upravování lidových písní věnoval rovněž Janáček (jen v roce 1901 nechali s Bartošem vydat 2057 uspořádaných písní a tanců pod názvem *Národní písně moravské v nově nasbírané* a 195 uspořádaných písní pod názvem *Kytice z národních písní moravských, slovenských a českých*).¹¹¹ Janáček upravitel pro dvouruční a také čtyřruční klavír *Národní tance na Moravě* (celkem 21 skladeb, vydáno 1891).¹¹²

Taneční skladby

Vedle úprav národních písní sehrála důležitou roli také taneční tvorba, která v 60. letech 19. století zaujímala přední místo mezi klavírními skladbami. Samozřejmě byla vydávána česká taneční alba, jako *České album tanečních kusů*¹¹³ nebo *Masopustní dar*, album obsahující skladby šesti skladatelů (například Danzerův valčík, Nicklerlovu

¹⁰⁵ Skladatel Josef Illner nechal dílo podobného charakteru (potpourri z písní českoslovanských *Čechův sen*) vydat již v roce 1861. [?]. Směs českoslovanských písní. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 10. 1861), č. 29, s. 234.

¹⁰⁶ [?]: *Nový Čechův sen*. In: *Dalibor*, roč. 17, (16. 3. 1895), č. 14-15, s. 101-102.

¹⁰⁷ Skladatel po velkém úspěchu prvního sešitu *Zlaté pokladnice* na žádost vydavatele upravitel stejné množství lidových písní roku 1883. Viz. VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 42.

¹⁰⁸ VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 43.

¹⁰⁹ –é: *Perly českého zpěvu národního*. In: *Dalibor*, roč. 8, (28. 7. 1886), č. 28, s. 277.

¹¹⁰ LÉBL, Vladimír: *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha, 1964, s. 58.

¹¹¹ Dostupné na internetu: <https://www.leosjanacek.eu/edice-lidove-hudby/> [2. 6. 2023].

¹¹² Dostupné na internetu: <https://www.leosjanacek.eu/skladby-pro-klavesove-nastroje/> [2. 6. 2023].

¹¹³ [?]: Hudební literatura. In: *Dalibor*, roč. 5, (10. 3. 1862), č. 8, s. 64.

kadrylu, Žežulákovu polku nebo Faulwettrův kvapík).¹¹⁴ Dobově úspěšným skladatelem a znamenitým klavíristou byl František Kaván, který ku příkladu roku 1860 nechal vydat *Trois Mazurkas* s věnováním Lisztovi. Kavánovy mazurky byly ve své době hodnoceny jako nejlepší a nejzajímavější svého druhu v českých zemích.¹¹⁵ Tehdejší oblibu taneční tvorby dokazuje soutěž z roku 1863, na které skladatelé prezentovali skladby pro příští masopustní dobu. Výherce mohl získat za valčík 3 dukáty, za čtverylku 2 dukáty, za besedu 2 dukáty, za polku trembl 5 dukátů, za polku mazurku 5 dukátů a za kvapík 5 dukátů.¹¹⁶ Světové popularity se dočkaly až pozdější práce v tanečním duchu. Zde můžeme jmenovat především dvě řady Dvořákových *Slovanských tanců*, op. 46 a op. 72 (celkem 16 skladeb, vydáno 1878 a 1886).¹¹⁷ Skladatel byl pověřen Simrockem, aby mu složil několik slovanských tanců. Dvořák si zpočátku nevěděl rady a nechal se inspirovat Brahmovými *Uherskými tanci*, které si opatřil.¹¹⁸ K podobné situaci došlo i u Smetany. Skladatel byl nejprve obeznámen se *Slovanskými tanci* v Jabkenicích roku 1879, které velmi pochválil a na základě toho zkomponoval svou vlastní druhou sbírku *Českých tanců*, op. 21 roku 1879 (celkem 10 skladeb).¹¹⁹ Z těchto dvou zmíněných geniálních českých sbírek vycházeli další skladatelé. Ku příkladu hned roku 1880 nechal Smetanův student Jaroslav Jiránek vydat své *Dvě suity z českých tanců* (celkem 12 skladeb), které věnoval svému učiteli.¹²⁰ Ve Dvořákově duchu se nesou na příklad Weissovy čtyřruční *České tance* z roku 1890¹²¹ nebo Drahlovského čtyřruční *Moravské tance*, op. 62 z roku 1891 [?]. Dle Picha z druhé zmiňované práce nesálá „onen oheň, ona vulkanická síla, která v Dvořákových tancích uchvacuje, což dílem již v povaze temat samých vězí, ale jsou to milé ozvuky hudby národní, a faktura veskrze solidní, vzoru svého hodna.“¹²²

Většina skladatelů se v rámci jedné sbírky pro klavír orientovala na určitý světově proslulý tanec, například Dvořák a jeho sbírka valčíků op. 54 (8 skladeb, vydáno 1880) nebo mazurek op. 56 (6 skladeb, vydáno 1880), Fibich a jeho poměrně neznámé *Offenheim-Walzer* (4 valčíky, vydáno 1875),¹²³ Smetanovy rané valčíky bez opusového čísla (5 skladeb) nebo Nešverovy mazurky (8 skladeb, op. 24, vydáno 1883).¹²⁴ O Nešverových mazurkách se ne příliš lichotivě vyjádřil kritik Pich:

¹¹⁴ [?]: Hudební literatura. In: *Dalibor*, roč. 6, (20. 1. 1863), č. 3, s. 24.

¹¹⁵ [?]: Literatura hudební. In: *Dalibor*, roč. 3, (1. 2. 1860), č. 4, s. 31.

¹¹⁶ [?]: Vypsání ceny. In: *Dalibor*, roč. 6, (1. 10. 1863), č. 28, s. 224.

¹¹⁷ O obrovské popularitě hned první řady *Slovanských tanců* informuje například článek z *Dalibora* ze dne 1. 4. 1880. *Slovanské tance* byly provedeny ve 23 cizích městech (ku příkladu v New Yorku, Londýně, Berlíně nebo Petrohradu). Viz: [?]: Skladby Dvořákovy. In: *Dalibor*, roč. 2, (1. 4. 1880), č. 10, s. 78.

¹¹⁸ Dvořákův dopis Brahmovi ze dne 24. 3. 1878. Viz: DÖGE, Ref. 63, s. 131.

¹¹⁹ HOLZKNECHT, Václav: *Bedřich Smetana*. Praha : Panton, 1984, s. 328.

¹²⁰ [?]: Dvě suity z českých tanců. In: *Dalibor*, roč. 2, (10. 12. 1880), č. 35, s. 276.

¹²¹ PICH, František: České tance. In: *Dalibor*, roč. 2, (10. 7. 1880), č. 20, s. 154.

¹²² PICH, František: Moravské tance. In: *Dalibor*, roč. 13, (26. 9. 1891), č. 36, s. 282-283.

¹²³ „Skladba vznikla patrně v roce 1875 jako svérázná reakce na soudní proces s baronem Offenheimem a jeho spolupracovníkem G. Mihuczenim v důsledku železničního neštěstí na buštěhradské dráze.“ Viz HUDEC, Vladimír: *Zdeněk Fibich: Tematický katalog*. Praha : Editio Bärenreiter, 2001, s. 252-253.

¹²⁴ [?]: Osm mazurek. In: *Dalibor*, roč. 5, (21. 11. 1883), č. 43, s. 425-426.

„Rozdíl mezi mazurkami Chopinovými a Nešverovými plynou zcela přirozeně z toho, že ony psal Polák, tyto pak Čech. Takž jeví se mazurky Chopinovy plodem bezprostřední inspirace, Nešverovy více plodem reflexe, Chopinovy jsou ohlasem hudby národní, Nešverovy ohlasem hudby Chopinovy. Chopin v mazurkách básnil, Nešvera psal mazurky.“¹²⁵

A celý posudek uzavírá větou: „Živel rytmický jest u Chopina vážícího ze živého pramene hudby národní jaksi pohyblivější a rozmanitější, u Nešvery převládá stereotypní rhythmus mazurky.“¹²⁶ Na rozdíl od Nešvery dokázal Dvořák zůstat původní a obohatit dané tance ve svých dvou jmenovaných cyklech ze slovanského období. *Valčíky*, op. 54 komponoval pro plesy Národní besedy.¹²⁷ Čeští skladatelé si uvědomovali, že bylo téměř nemožné při kompozici těchto tanců přijít s něčím novým. V mazurkách a polonézách došel nejdále Chopin již v první polovině 19. století a valčíky komponovala rodina Straussů téměř po celé 19. století. Zcela ojedinělým případem byl již zmíněný Smetana, který se po celý život snažil umělecky stylizovat českou polku, podobně jako Chopin pozvedl na uměleckou úroveň mazurky a polonézy. Jeho nejstarší skladatelské pokusy v tomto směru pocházejí z roku 1840: *Louisina polka* a *Jiřinkova polka*. Následovalo více než čtyřicetileté období, kdy skladatel zkomponoval velké množství polek. Například v padesátých letech 19. století složil *Tři salonní polky*, *Tři poetické polky*, *Bettinu polku*, posléze dvě sbírky *Vzpomínek na Čechy ve formě polek*, a nakonec roku 1877 čtyři mistrovské polky s názvem *České tance*.¹²⁸ Polky rovněž včleňoval do svých oper, komorních děl a jiných, a nalezneme ji rovněž například v symfonické básni *Vltava* (4. část: *Svatební scéna*). Například *Scherzo* ze Smetanova 2. *smýčcového kvartetu* z let 1882 až 1883 byl původně náčrtek polky z let 1848 až 1849.¹²⁹

V českých zemích celkově existovalo neuvěřitelné množství taneční hudby. Většina se však udržela v aktivním repertoáru pouze po velmi krátkou dobu. Příkladem toho je jeden z nejpłodnějších skladatelů tanečních skladeb devadesátých let 19. století Richard Kaska, který v roce 1893 zkomponoval *Taneční album* (celkem 13 skladeb),¹³⁰ roku 1894 *České tance* (celkem 12 skladeb)¹³¹ a další. Jeho tvorba nebyla příliš pozitivně hodnocena hudebním recenzentem Pichem, který o *Tanečním albu* píše: „Původní kousky Kaskovy jsou ceny nestejné; tu tam skutečně probleskne jiskra tvůrčí, ale třeba hned vedle je zas celá perioda planá nebo všední nebo nepůvodní; také jednota skladby bývá jen povrchní.“¹³² a pokračuje shrnutím: „Taneční skladby docházejí obliby a slávy snadno a rychle, ale nejsou-li právě tuze vynikající, sláva jejich netrývá dlouho, obyčejně již novou saisonou valně pobledne; a takové dočasné slávy si skladby

¹²⁵ [?]: Osm mazurek. In: *Dalibor*, roč. 11, (16. 11. 1889), č. 43, s. 338-339.

¹²⁶ [?], Osm mazurek, Ref. 125, s. 339.

¹²⁷ RAJNOHOVÁ, Alice – SCHNIERER, Miloš: *Dějiny klavírního umění*. Janáčková akademie múzických umění, 2022, s. 181.

¹²⁸ HOLZKNECHT, Václav: *Bedřich Smetana*. Praha : Panton, 1984, s. 127-128.

¹²⁹ Red. HOLZKNECHT, Václav – OČADLÍK, Mirko – ŠTOLC, Karel: *Bedřich Smetana: Klavírní dílo: svazek druhý Polky*. Společnost Bedřicha Smetany : Melantrich, 1944, s. 149.

¹³⁰ PICH, František: Taneční album. In: *Dalibor*, roč. 15, (4. 11. 1893), č. 46, s. 362-363.

¹³¹ PICH, František: České tance. In: *Dalibor*, roč. 16, (29. 9. 1894), č. 40, s. 306.

¹³² PICH, Taneční album, Ref. 130, s. 362-363.

Kaskovy ovšem zasluhují.¹³³ Ještě kritičtěji hodnotil Kaskovy *České tance*, o kterých říká, „že je snáze, složití dle šablony kousek taneční nežli řešiti starodávné i taneční nápěvy národní; na prvním poli daří se mu dosti obstojně, pro druhý úkol nestačí.“¹³⁴ Navíc harmonizace recenzentovi přišla příliš strojená a z tohoto důvodu z hlediska zpěvu národních písní nepravdivá a nesprávná.¹³⁵

Salonní tvorba

Ve vymezeném časovém období rovněž vzniklo nepřehledné množství drobných neboli lyrických skladeb pro klavír nejrůznějšího charakteru. Fibich zastával názor, že „Fiedova nokturna stala se prarodičí všech takových skladeb, jimž vynalezavost produkujících umělců udělila všech možných i nemožných názvů, od *písní bez slov*, *impromptu* a *ballad* počínaje až ku *ohlasům nitra*, *akvarellám* a podobným; sebrati u stručném přehledu nejzvučnější tituly, jimiž moderní komponisté začasto nejméně originelní a přestarlé myšlenky své spasiti se snaží, nebylo by nezajímavé.“¹³⁶ Mnozí skladatelé přistupovali ke komponování těchto drobných skladeb jako k odpočinkové činnosti nebo jako k přípravě před větším kompozičním úkolem a často každý jejich klavírní cyklus nesl jiný název. Ku příkladu zde můžeme uvést Novákovy dvouruční klavírní cykly z devadesátých let 19. století: *Bagately*, op. 5, *Vzpomínky*, op. 6, *Serenády*, op. 9, *Barkaroly*, op. 10, *Eklogy*, op. 11 a *Za soumraku*, op. 13.

Na počátku šedesátých let 19. století věnoval tomuto druhu kompozic prostor Smetana nebo dva přední čeští klavírní virtuosoové Alexander Dreyschock a Julius Schullhoff. Ku příkladu Schullhoff hrál s úspěchem na druhém pařížském koncertě své kompozice *Baladu*, *Zastaveníčko*, *Polonézu*, *Transkripci na Haydnovu symfonii* a další.¹³⁷ Od druhé poloviny 60. let 19. století velké množství podobně orientovaných děl zkomponoval též mladičský Fibich a později také Chvála, Kàan z Albestů a jiní. K zásadnímu zlomu došlo především během sedmdesátých let 19. století, kdy v českých zemích vznikla celá řada dodnes známých a hraných skladeb pro klavír, od Smetanových *Snů* a dvou řad *Českých tanců* až po Dvořákovy *Slovanské tance*.

Podstatná část lyrických skladeb nesla autobiografické prvky. Již v první polovině 19. století, roku 1844, zkomponoval Smetana *Bagately a impromptu*, op. 6, ve kterém popisoval vztah ke své budoucí ženě Kateřině Kolářové. Důležité období ovšem nastalo až mnohem později, a to v devadesátých let 19. století. Nekorunovaným králem autobiografické klavírní tvorby se stal Fibich se svými monumentálními klavírními sbírkami *Nálady*, *dojmy a upomínky*, které komponoval v letech 1892 až 1898. Klavírní dílo celkem čítá neuvěřitelných 376 skladeb (op. 41, 44, 47 a 57). Fibich ve své rozsáhlé klavírní práci líčí svůj vztah k Anežce Schulzové. Nejzajímavější částí z hlediska obsahu jsou Fibichovy skladby zvané *Dojmy*, ve kterých se zabýval nitrem a fyziologií své milované. S podobnými prvky, avšak v mnohem menší míře se v té době setkáváme

¹³³ PICH, Taneční album, Ref. 130, s. 362–363.

¹³⁴ PICH, František: České tance. In: *Dalibor*, roč. 16, (29. 9. 1894), č. 40, s. 306.

¹³⁵ PICH, České tance, Ref. 134, s. 306.

¹³⁶ FIBICH, Zdeněk: Silhouettes. In: *Dalibor*, roč. 1, (20. 12. 1879), č. 36, s. 287.

¹³⁷ [?]: Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 4, (1. 3. 1861), č. 7, s. 58.

i u dalších skladatelů. Ku příkladu Novák ve skladbě *Triste* z cyklu *Vzpomínky* hudebně líčil své neradostné dětství.¹³⁸ Autobiograficky laděné skladby nalezneme též u Suka po úmrtí jeho milované ženy Otylky a tchána Dvořáka, a to v cyklech *O matince* s podtitulem *V prostých klavírních skladbách mému synáčkovi*, op. 28 z roku 1907 nebo *Životem a snem*, op. 30 z roku 1909, který se stal skladatelovým deníčkem „zážitků, dojmů a snů, které prožil v době od dubna do června 1909 při svých procházkáchrodným krajem.“¹³⁹ Podobně laděné intimní klavírní kusy komponoval také Jan Bohuslav Foerster (například *Růže vzpomínek*, op. 49).

Mezi oblíbené a často používané názvy klavírních skladeb patřily *Lístky do památníku*, které měly komorní ráz a dávaly se jako intimní dary. Smetana měl v úmyslu zkomponovat *Lístky do památníku* ve všech durových a mollových tóninách, čímž chtěl navázat na Chopinových *24 preludií*, op. 28. Během komponování v letech 1848 až 1850 však od svého nápadu upustil. Roku 1851 vydal svých šest *Lístků do památníku*, op. 2 pod lipským vydavatelstvím Fr. Kistner.¹⁴⁰ Podobně orientované jsou Smetanovy čtyřvěté *Črty*, op. 4 a op. 5, které dedikoval Kláře Schumannové. Znameníť klavíristka a skladatelka ho pochválila, ale zároveň upozornila, aby nehledal romantiku v bizarním ovzduší.¹⁴¹ *Lístky do památníku* nalezneme u řady dalších skladatelů: Fibichových pět *Lístků do památníku*, op. 2 (vydáno 1867), Chválovy čtyři *Lístky do památníku* z roku 1881 nebo Nováckových *Osm pamětních lístků* z roku 1885 a další.

Mnohé skladby nesly charakteristické názvy (například kusy z Dvořákovy sbírky *Poetické nálady* nebo z Janáčкова klavírního cyklu *Po zarostlém chodníčku*). Ředitel Ezechiel Ambros se tehdy ptal Janáčka na konkrétní nálady jednotlivých kusů v cyklu *Po zarostlém chodníčku*. Janáček mu v dopise odpověděl: „Nezáleží na tom, aby posluchač znal konkrétní případ, k němuž se vztahovala skladba. Naopak, ať si přimyslí k názvu jednotlivých čísel ze svého života posluchač, co je případného.“¹⁴² Dvořákovy *Poetické nálady* jsou zase podle skladatele laděny do jisté míry programně, „ale v Schumannově smyslu“.¹⁴³

Z hlediska obsahu byla celá řada charakteristických skladeb inspirována přírodou. Například Dvořák zkomponoval v letech 1883 až 1884 čtyřruční šestidílný cyklus *Ze šumavy*.¹⁴⁴ U názvů se nechal inspirovat žánrovými obrázky a jejich popisem, které mu

¹³⁸ LÉBL, Ref. 110, s. 48-49.

¹³⁹ KARLÍK – KOPECKÝ, Ref. 23, s. 499.

¹⁴⁰ *Lístky do památníku*. Dostupné na internetu: <http://www.bedrich-smetana.wz.cz/dilo/043.htm> [2. 6. 2023].

¹⁴¹ HOLZKNECHT, Václav: *Bedřich Smetana*. Praha : Panton, 1984, s. 91.

¹⁴² ŠTĚDRŮN, Bohumír: *Leoš Janáček*. Praha : Panton, 1976, s. 100.

¹⁴³ Dvořákův dopis Simrockovi ze dne 19. 5. 1889. Viz: DÖGE, Ref. 63, s. 188.

¹⁴⁴ Názvy skladeb: *Na přástkách*, *U Černého jezera*, *Noc filipojakubská*, *Na čekání*, *Klid* a *Z bouřlivých dob*. Dvořákova klavírní tvorba je velmi rozsáhlá. Na počátku osmdesátých let 19. století komponoval také čtyřruční cyklus *Legendy*. K tomu můžeme jmenovat další Dvořákova díla, jako populární *Suitu pro klavír*, op. 98 (zkomponováno 1894) nebo *8 Humoresek*, Op. 101 (zkomponováno 1894) a mnoho dalších. Velká řada Dvořákových klavírních prací se těšila velké popularity i v orchestrálních verzích.

poskytla Marie Červínková.¹⁴⁵ Fibich měl zase vřelý vztah k Alpám a v roce 1887 složil dvouruční čtyřdílný cyklus *Z hor*. Na přelomu 19. a 20. století byl přírodou ovlivněn i Novák. Jeho „nesmrtelná milenka příroda“,¹⁴⁶ která těšila bolesti jeho těla i ducha,¹⁴⁷ se nejprve objevila v čtyřručním cyklu *Můj máj!*, op. 20 z roku 1899. Následovaly ještě důležitější kompozice, *Slovácká suita*, op. 32 z roku 1903 a vrcholný Novákových cyklus *Pan* z roku 1910. Podobně laděná a velmi cenná díla nalezneme ve stejném časovém období i u Suka. Roku 1902 zkomponoval dva dodnes hrané klavírní cykly s lehkým impresionistickým nádechem *Jaro*, op. 22/a a *Letní dojmy*, op. 22/b. Jarem se nechal inspirovat i Foerster ve svých raných třech klavírních skladbách s názvem *Jarní nálady*, op. 4 (vydáno 1888), ve kterých lze vystopovat vliv tvorby Roberta Schumanna, Edvarda Griega, nebo i Adolfa Jensena.¹⁴⁸ Díla tohoto druhu dosahovala rozdílné kvality. Sbírce kompozic *Polní kvítí z českého pohoří* od Josefiny Brdlíkové z roku 1894 bylo vytýkáno, že

„z osmi skladbiček těchto nevane zdravý horský vzduch, nedýše řízná vůně horských květů – tu je vzduch salonu, nasycený umělým parfumem povědomého původu a provívaný hovorem konvenienčním, v němž tu tam probleskne myšlenka kloudnější, čipernější, tu zase zeje prázdnota a mělkost.“¹⁴⁹

Podobně kriticky se Pich stavěl k Nešverovým *Plumlovským motivům*, op. 52 (celkem 5 skladeb, vydáno 1890 [?]). O druhé až čtvrté skladbě píše, že z nich vane „ovzduší salonu nežli omamující vůně lesa [...]“.¹⁵⁰ Chvalně se vyjádřil pouze o první a poslední skladbě.¹⁵¹

Za zcela netradiční a ojedinělé dílo v české hudební literatuře lze považovat Káanovu *Květomluvu*, op. 30 (8 skladeb, vydáno 1890),¹⁵² jehož jednotlivé kompozice nesou názvy květů¹⁵³ a dílo je obohaceno o ilustrace Karla Štapfera. Skladatel se nechal inspirovat krátkými básněmi složenými na motivy konkrétních květů. Mezi skladby tohoto druhu můžeme zařadit také díla inspirovaná obrazy. Velké popularity se dočkal Fibichův proslulý cyklus a zároveň jeho poslední zkomponované dílo *Malířské studie*, op. 56 z let 1898 až 1899, které se dočkalo vydání po skladatelově smrti roku 1902. V každé z jeho pěti skladeb hudebně prezentuje jeden obraz.¹⁵⁴ Početná hudební literatura často nepůvodních klavírních děl byla založená i na literárních předlohách. Zde můžeme jmenovat Chválovy čtyřruční klavírní obrázky na motivy *Babičky* z roku

¹⁴⁵ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka: Část druhá 1878-1890*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 183.

¹⁴⁶ NOVÁK, Ref. 42, s. 95.

¹⁴⁷ NOVÁK, Ref. 42, s. 95.

¹⁴⁸ *Stkr.*: Jarní nálady. In: *Dalibor*, roč. 10, (7. 1. 1888), č. 1, s. 3.

¹⁴⁹ PICH, František: Polní kvítí z českého pohoří. In: *Dalibor*, roč. 16, (30. 6. 1894), č. 32-34, s. 248.

¹⁵⁰ PICH, František: Plumlovské motivy. In: *Dalibor*, roč. 12, 1890, č. 27, s. 209-210.

¹⁵¹ PICH, Ref. 150, s. 209-210.

¹⁵² Káanova klavírní tvorba byla z velké části ovlivněna Lisztovou tvorbou. Jeho kompozice jsou tak velmi často nesmírně technicky obtížné.

¹⁵³ *Květomluva* obsahuje tyto skladby: I. Květ akátový, II. Květ modřínový, Viola noční, Prvosienka, III. Hvezdík, IV. Šeřík, V. Pomněnka, VI. Kamélie, VII. Leknín a VIII. Myrta.

¹⁵⁴ *Malířské studie* obsahují tyto skladby: *Lesní samota*, *Spor masopustu s postem*, *Rej blažených*, *Jó a Jupiter* a *Zahradní slavnost*.

1902.¹⁵⁵ Mnoho sbírek kompozic si zároveň vystačilo s obyčejným titulem. Dle dobových periodik jenom v letech 1889 až 1891 vyšlo minimálně pět čtyřdílných sbírek klavírních skladeb rozličných uměleckých kvalit pod názvem *Čtyři skladby* nebo *Klavírní skladby*, a to od skladatelů Václava Suka,¹⁵⁶ Karla Weisse,¹⁵⁷ Karla Knnitla,¹⁵⁸ Františka Picky¹⁵⁹ a Hanuše Trnečka.¹⁶⁰ S obyčejným titulem si rovněž vystačil Suk ve svém opusu 7 (celkem 6 skladeb) a 12 (celkem 8 skladeb).

Instruktivní literatura

V neposlední řadě existovala bohatá instruktivní klavírní literatura, což bylo spojeno s velkým počtem klavírních ústavů. V Praze již v roce 1856 existovalo 12 klavírních ústavů, které se ve větším měřítku budovaly ve 20. a 30. letech 19. století.¹⁶¹ V dobových pramenech najdeme mimo jiné bohaté informace o tom, že klavírní školy byly často zakládány i ženami.¹⁶² Mezi používané učebnice pro klavír v té době patřila nejprve Zvonařova *Teoreticko-praktická škola pro piano* z roku 1863, která obsahovala národní písně.¹⁶³ V osmdesátých letech 19. století postupně vycházela *Teoretická-praktická škola pro piano* od Jana Jaromíra Maška a Jana Maláta. Celkem bylo vydáno 12 sešitů mezi lety 1880 až 1885.¹⁶⁴ Malát ale s uvedenou cvičebnicí nebyl příliš spokojen z důvodu malého množství výběru úprav národních písní a absence původní klavírní tvorby. Zmiňovanou práci zcela zastínila následující Fibich-Malátova *Velká theoreticko-praktická škola pro piano. K soustavnému vyučování od prvních počátků až k dokonalosti virtuosní*. V letech 1883 až 1899 bylo vydáno celkem 30 sešitů. Původně měl s Fibichem na učebnici spolupracovat významný kritik Chvála. Nakonec se ale ukázalo, že Chválovy skladby by nebyly příliš vhodné z důvodu hutnosti a technické náročnosti.¹⁶⁵ Fibichova-Malátova práce se v mnohém odlišovala od své předchůdkyně. V prvé řadě byla mnohem pestřejší ve výběru skladeb, ale i celkově propracovanější a nápaditější. V knihách najdeme například původní Fibichovy a Malátovy skladby, různé čtyřruční úpravy národních písní nebo jiné kompozice českých a zahraničních skladatelů z nejrůznějších období. Fibich a Malát svou zdařilou práci dedikovali Smetanovi a Dvořákovi. V osmdesátých letech 19. století získalo zmíněné instruktivní dílo významné postavení mezi klavírními skladbami v různých rubrikách v časopise *Dali-*

¹⁵⁵ [?]: Různé zprávy. In: *Dalibor*, roč. 24, (29. 3. 1902), č. 14, s. 120.

¹⁵⁶ PICH, František: Čtyři skladby pro klavír na 2 ruce. Kritika. In: *Dalibor*, roč. 11, (13. 7. 1889), č. 30-31, s. 236-237.

¹⁵⁷ PICH, František: Kritický oznamovatel. In: *Dalibor*, roč. 12, (6. 9. 1890), č. 31-32, s. 241-242.

¹⁵⁸ PICH, František: Kritický oznamovatel. In: *Dalibor*, roč. 12, (20. 9. 1890), č. 33-34, s. 259-260.

¹⁵⁹ [?]: Čtyři skladby. In: *Národní listy*, roč. 30, (19. 7. 1890), č. 197, s. 1.

¹⁶⁰ PICH, František: Kritický oznamovatel. In: *Dalibor*, roč. 13, (5. 9. 1891), č. 31-33, s. 242-243.

¹⁶¹ GABRIELOVÁ, Jarmila: Výuka klavírní hry a klavírní školy v 19. století. In: *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 24. plzeňského sympozia ÚČL AV ČR, 2004, s. 419-420.

¹⁶² Na příklad v Chrudimi založila klavírní školu pianistka Eleon Bažantová roku 1890 ([?]: Chrudim. Činnost našich spolků a ruch náš hudební. In: *Dalibor*, roč. 12, [15. 2. 1890], č. 9, s. 69).

¹⁶³ [?]. Česká škola pro piano. In: *Národní listy*, roč. 3, (4. 6. 1863), č. 129, s. 3.

¹⁶⁴ GABRIELOVÁ, Ref. 161, s. 424.

¹⁶⁵ VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 39.

bor. Svou popularitu si následně udržovalo celá desetiletí. Například ještě v roce 1944 dle Vratislava Vycpálka stále zaujímal přední místo v českých zemích mezi klavírní instruktivní literaturou.¹⁶⁶ Podobně se této práci dařilo i v Polsku.¹⁶⁷

Důležitý krok v rozvoji klavírního umění v českých zemích představovalo založení klavírní třídy na pražské konzervatoři roku 1888. Funkci prvních učitelů klavíru zastávali Jindřich Kàan z Albestů, Karel Hoffmeister a Jaroslav Jiránek. Kàan z Albestů se roku 1907 dokonce stal ředitelem celé pražské konzervatoře. Podle Emila Bezcesného „učitelské působení Jindř. z Kàanů zanechalo hluboké stopy v české klavírní škole. Jeho třída na konservatoři vyrovnala se mistrovským školám cizozemských ústavů.“¹⁶⁸ Všichni jmenovaní umělci se věnovali kompozici instruktivních klavírních skladeb určených studentům. Například H. Trneček zkomponoval 4 sbírky instruktivních etud (16 etud, op. 62, 15 etud, op. 63, 20 etud, op. 65 a 10 etud, op. 70)¹⁶⁹ a tři instruktivní sonáty. Dále revidoval některé Chopinovy valčíky, Hummlovy a Bertiniho etudy atd. Kàan z Albestů pro studenty zkomponoval *Dětský ráj*, op. 18, *Etudes caractéristiques*, op. 34 nebo *Etudy*, op. 38.¹⁷⁰ U J. Jiráňky zas najdeme instruktivní knižní publikace pod názvy *Cvičení úhozu*, *Stupnice ve dvojhmatech* a *Škola akordové hry*, která obsahuje 5 sešitů.¹⁷¹

Nedílnou součástí instruktivní literatury byla charakteristická klavírní tvorba. Z Fibichových čtyřručních instruktivně laděných skladeb můžeme jmenovat například sbírku 12 skladeb ze sedmdesátých a osmdesátých let 19. století zvanou *Zlatý věk*, op. 22 (vydáno 1885), dále pak dva sešity po čtyřech skladbách *Malickosti*, op. 19 a op. 48 (vydáno 1884 a 1896) nebo dvě skladby *Vigilie*, op. 20 (vydáno 1884) a další. Mnohé skladby rovněž nesly charakteristické názvy, jako Bendlova klavírní čtyřruční sbírka *Z dětského světa* (12 skladeb, vydáno 1884) nebo Nedbalova dvouruční sbírka *Z dětského života*, op. 15 (7 skladeb, vydáno 1902).¹⁷² Vlastní tvorbu i skladby jiných skladatelů upravoval pro instruktivní účely i Smetana. Například *Scherzo* ze své *Triumfální symfonie* upravil pro 4 piana na 16 rukou. Provedení se tato verze dočkala 30. 4. 1858 v Göteborgu při zkoušce žáků.¹⁷³ Řada vyučujících a klavíristů vycházela zároveň i z jiných klavírních učebnic. K nim můžeme zařadit například šestidílnou učebnici Proksche *Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel*, která vycházela v letech 1841 až 1864, nebo ještě starší knižní publikaci *Neues Unterrichtssystem im Pianoforte-Spiel mit Anwendung des Chiroplasten von Johann Bernhard Logier I–II*, která vyšla v Praze roku 1831. Velké popularitě se těšily též Czernyho učebnice *Die Schule der Geläufigkeit* neboli *Škola zběhlosti*, op. 299 a *Die Kunst der Fingerfertigkeit* neboli *Umění prstové pohotovosti*, op. 740.¹⁷⁴

¹⁶⁶ VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 40.

¹⁶⁷ VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 40.

¹⁶⁸ BEZECNÝ, Emil: *Repetitorium dějin hudby: Část speciální. 1. Klavír*. Praha : Obecná jednota cyrilská, 1918, s. 24.

¹⁶⁹ BEZECNÝ, Ref. 168, s. 24.

¹⁷⁰ BEZECNÝ, Ref. 168, s. 24.

¹⁷¹ BEZECNÝ, Ref. 168, s. 24.

¹⁷² [?]: *Z dětského života*. In: *Dalibor*, roč. 24, (22. 11. 1902), č. 45–46, s. 367.

¹⁷³ TEIGE, Ref. 76, s. 47.

¹⁷⁴ BUŽGA, Ref. 22, s. 253.

Ostatní klavírní tvorba

Je třeba se zastavit také u klavírních sonát, suit a koncertů. Sonáta v druhé půlce 19. století mezi českými skladateli ztrácela na důležitosti. Často plnila spíše funkci instruktivního díla nebo cvičné práce, aby se student připravil na závažnější skladatelské úkoly. Jako příklad můžeme vzpomenout dvě Smetanovy rané sonáty. První byla jeho absolventskou prací v Prokschově ústavu z roku 1846¹⁷⁵ (vydání se dočkala až roku 1949) a z druhé se dochovala pouze nedokončená první věta, kterou složil pro vlastní hudební ústav. O jiný druh sonát ve virtuózním duchu se o něco málo později pokoušeli dva cestující klavírní virtuosoové Dreyschock a Schulhoff. První z nich roku 1860 zkomponoval dvouvětou sonátu¹⁷⁶ a druhý z nich byl autorem dvou sonát.¹⁷⁷ Fibich zkomponoval dokonce 4 sonáty a 1 sonatinu. Z nich však byla tiskem vydána pouze instruktivní čtyřruční sonáta v B dur, a to roku 1889.¹⁷⁸ Ostatní zůstaly pouze v rukopisech. První zkomponoval roku 1865,¹⁷⁹ druhou 1871¹⁸⁰ a třetí v roce 1874 ve Vilnius.¹⁸¹ Dvě sonáty zkomponoval také Josef Leopold Zvonař. Jiní skladatelé jako Dvořák nebo Suk nevěnovali klavírní sonátě pozornost. Důležitý obrat nastal počátkem 20. století. Během pěti let vznikla dvě mistrovská díla programního rázu. Jednalo se o Novákovu *Sonátu „Eroica“* z roku 1900 a Janáčkovu *Sonátu „Z ulice“* z roku 1905. V. Novák měl původně v úmyslu zkomponovat i 2. sonátu pro klavír. Nakonec ale její zkomponovanou větu odmítl, protože zřejmě cítil příliš velkou závislost na předchozí sonátě.¹⁸² Janáček se zase těsně před premiérou rozhodl třetí větu své sonáty hodit do hořícího krbu, a to před zraky klavíristky Ludmily Tučkové, která ji měla zahrát.¹⁸³ Nakonec na koncertě zazněly pouze první dvě věty sonáty společně s výběrem skladeb z děl Novákových (*Slovácká suita* a *Můj máj!*), Sukových (*Jaro*) a Foersterových (klavírní cyklus *Snění*).¹⁸⁴ Krátce po premiéře se Janáček rozhodl zbavit svého díla definitivně a dvě zbylé věty hodil do Vltavy. Naštěstí se první dvě věty i přesto dochovaly a roku 1924 byly vydány v Hudební Matici Umělecké besedy.¹⁸⁵

Důležitou roli zaujímal klavírní suity. Můžeme vzpomenout na tři vrcholné práce z konce 19. století a počátku 20. století, které nechal vydat Simrock: Dvořákovu *Suitu A dur*, op. 98 (celkem 5 skladeb, vydáno 1894), Sukovu *Suitu pro klavír*, op. 21 (cel-

¹⁷⁵ MOJŽÍŠOVÁ, Ref. 77.

¹⁷⁶ [?]: Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 3, (10. 9. 1860), č. 26, s. 210.

¹⁷⁷ [?]: Julius Schulhoff. In: *Dalibor*, roč. 5, (1. 11. 1862), č. 31, s. 243.

¹⁷⁸ Fibichova čtyřruční sonáta byla zároveň jediným recenzovaným dílem tohoto druhu v *Daliboru* v celé druhé půlce 19. století. Viz: PICH, František: Sonáta B dur pro pianoforte na 4 ruce. In: *Dalibor*, roč. 11, (5. 1. 1889), č. 1, s. 4-5.

¹⁷⁹ HUDEC, Ref. 123, s. 124-125.

¹⁸⁰ HUDEC, Ref. 123, s. 169.

¹⁸¹ HUDEC, Ref. 123, s. 239.

¹⁸² LÉBL, Ref. 110, s. 121-122.

¹⁸³ TYRRELL, John: *Janáček I.: Osířelý kos, 1854–1914*. Host, 2018, s. 675.

¹⁸⁴ TYRRELL, Ref. 183, s. 675.

¹⁸⁵ NOVÁK, Ref. 42, s. 118.

kem 4 skladby, vydáno 1900[?])¹⁸⁶ a Nedbalovu suitu *Z minulých dob*, op. 13 (celkem 5 skladeb, vydáno 1897),¹⁸⁷ jejíž jednotlivé skladby mají barokní názvy.¹⁸⁸ Dvořák svou suitu společně s *Biblickými písněmi*, op. 99 považoval za to nejlepší, co v dané oblasti dokázal.¹⁸⁹ O Sukově suitě a její velké popularitě nás informuje *Dalibor*: „Sukova Suita rozšířena byla ve dvou letech u nás i v cizině počtem 3000 exemplářů, počet to, jehož snad dosud žádná skladba česká za tak krátkou dobu nedosáhla.“¹⁹⁰ Velký úspěch v té době daná skladba dle *Dalibora* zaznamenala i v Americe v podání Johna Percyho,¹⁹¹ Rudolfa Frimla¹⁹² a Kláry Čermákové.¹⁹³ Nadšeně o ní referoval americký dobový tisk. Například v Kimball Hall v Chicagu v podání Čermákové „vyvolala nadšenou bouři potlesku.“¹⁹⁴ Druhá věta ze svity *Menuet* byla v té době upravena a vydána k pedagogickým účelům.¹⁹⁵

V daném časovém období vzniklo pouze malé množství klavírních koncertů. Ze světově proslulých děl můžeme jmenovat především Dvořákův jediný technicky náročný *Klavírní koncert g moll*, op. 33 z roku 1876, který poprvé provedl Karel Slavkovský 24. 3. 1878 v Praze.¹⁹⁶ K tomu můžeme přidat ještě dřívější Dreschockův *Klavírní koncert*, op. 137 z roku 1865. Fibich měl dle dobových zpráv zkomponovat svůj velký klavírní koncert během působení ve Vilnius.¹⁹⁷ Více informací o tomto Fibichově díle není známo a kompozici neuvádí ani Vladimír Hudec ve Fibichově *Tematickém katalogu*.¹⁹⁸ Hudec uvádí pouze Fibichovu ranou práci z jeho studentského pobytu v Lipsku, a to *Koncertní skladbu pro klavír a orchestr* z roku 1866.¹⁹⁹ Další významnější klavírní koncert pravděpodobně zkomponoval až roku 1887 Karel Kovařovic.²⁰⁰ Premiéry se dočkal v podání klavíristy Slavkovského 7. 4. 1889 v pražském Rudolfinu.²⁰¹ Anonymní hudební recenzent Kovařovicovu kompozici dokonce nazval druhým českým klavírním koncertem.²⁰² S dalšími klavírními koncerty se setkáme na přelomu 19. a 20. století. Trnečkův *Klavírní koncert b moll*, op. 40 se dočkal premiéry 6. 1. 1894 v Umělecké besedě v podání Růženy Houdkové.²⁰³ Novák zkomponoval jediný

¹⁸⁶ Původně se jednalo o *Sonatinu g moll*. Skladatel toto dílo roku 1900 přepracoval a pojmenoval jako *Suitu g moll*.

¹⁸⁷ Dostupné na internetu: [https://imslp.org/wiki/Aus_vergangener_Zeit%2C_Op.13_\(Nedbal%2C_Oskar\)](https://imslp.org/wiki/Aus_vergangener_Zeit%2C_Op.13_(Nedbal%2C_Oskar)) [6. 6. 2023].

¹⁸⁸ Suita *Z minulých dob* obsahuje tyto kusy: *Preludium*, *Sarabanda*, *Menuet*, *Air a Gigue*.

¹⁸⁹ Dvořákův dopis Simrockovi ze dne 20. 4. 1894. Viz: DÖGE, Ref. 63, s. 285.

¹⁹⁰ [?]: Suita pro klavír. *Menuet*. In: *Dalibor*, roč. 24, (6. 12. 1902), č. 48, s. 380.

¹⁹¹ [?]: Česká hudba v cizině. In: *Dalibor*, roč. 24, (10. 5. 1902), č. 20, s. 166.

¹⁹² [?]: Různé zprávy. In: *Dalibor*, roč. 27, (31. 12. 1904), č. 3, s. 26.

¹⁹³ [?]: Česká hudba v cizině. In: *Dalibor*, roč. 26, (27. 2. 1904), č. 11, s. 77.

¹⁹⁴ [?], Česká hudba v cizině, Ref. 193, s. 77.

¹⁹⁵ [?]: Suita pro klavír. *Menuet*. In: *Dalibor*, roč. 24, (6. 12. 1902), č. 48, s. 380.

¹⁹⁶ Dostupné na internetu: <https://www.antonin-dvorak.cz/dilo/koncert-pro-klavir-a-orchestr-g-moll/> [6. 6. 2023].

¹⁹⁷ [?]: Zdeněk Fibich. In: *Dalibor*, roč. 2, (9. 1. 1874), č. 2, s. 15.

¹⁹⁸ HUDEC, Ref. 123.

¹⁹⁹ HUDEC, Ref. 123, s. 138.

²⁰⁰ [?]: Karel Kovařovic. *Drobné zprávy*. In: *Dalibor*, roč. 9, (24. 9. 1887), č. 35, s. 279.

²⁰¹ [?]: Kovařovicův klavírní koncert. In: *Národní listy*, roč. 29, (19. 3. 1889), č. 78, s. 7.

²⁰² [?], Kovařovicův klavírní koncert, Ref. 201, s. 7.

²⁰³ KARLÍK – KOPECKÝ, Ref. 23, s. 434.

Klavírní koncert e moll roku 1895. Ale podobně jako Janáček odsoudil svou sonátu, tak se i Novák rozhodl, že tu „zrůdu hrát nebude“,²⁰⁴ jelikož se svým koncertem byl velmi nespokojen.²⁰⁵ Dva klavírní koncerty na přelomu 19. a 20. století složil také Kàan z Albestů. Autorka Ludmila Vrčková-Štěpánková ve své diplomové práci *Jindřich Kàan* označila skladatelův *Klavírní koncert fis-moll*, op. 37 za jeho nejvýznamnější dílo a velmi kladně ho hodnotila ve své analytické části.²⁰⁶ Klavírní koncert se dočkal premiéry 13. 3. 1901 na pražské konzervatoři²⁰⁷ a dlouhou dobu jej hrály na koncertech virtuosové František Maxián a Josef Páleníček.²⁰⁸

Můžeme si položit otázku, proč v našem prostředí nevzniklo více klavírních koncertů a proč se ani nijak zvlášť existující koncerty neprosadily. A z jakého důvodu tak slavný virtuóz jako Smetana nezkomponoval ani jediný klavírní koncert? Zkrátka klavírní koncert stál poněkud v pozadí z důvodu dlouhodobého nedostatku českých orchestrů a také zájmu veřejnosti. Klavírní koncerty plnily důležitou funkci během návštěv cestujících virtuózů nebo samotných skladatelů.

Klavír jako komentátor své doby

Naprostá většina klavírní hudby byla příležitostná. Například na různých besedách a koncertních produkcích byly vřele přijímány čtverylky, besedy a tance. Rovněž nalezneme díla, která reagovala na dobové události. Smetana v revolučním roce 1848 zkomponoval *Pochod studentských legií pražské univerzity* a *Pochod národní gardy*. Po vyhoření Národního divadla byla zase vydána Pauknerova klavírní skladba *Zalkej, Čechie!* neboli *Ellegie nad sutinami Národního divadla*.²⁰⁹ Skladatelé svou tvorbou rovněž reagovali na výročí narození a úmrtí slavných osobností. Hned po smrti Smetany vznikl v několika verzích *Smuteční pochod* od Adolfa Čecha s podnázvem *Nad hrobem Bedřicha Smetany*.²¹⁰ Podobných příkladů nalezneme v české hudební literatuře celou řadu.

Celkově existovalo v českých zemích enormní množství klavírní literatury, jak nám ukázaly jednotlivé podkapitoly. Pouze v časopise *Varyto* nebo v *Hudebních květech* vyšla kvanta klavírních skladeb od nejrůznějších skladatelů. V šedesátých letech 19. století většina českých skladatelů komponovala klavírní tvorbu, která podporovala národní obrození neboli všeobecné národní nadšení a citění. Jednalo se především o díla tanečního nebo folklorního charakteru. Většina těchto skladeb brzy upadla v zapomnění. Smetanova virtuózní tvorba byla v té době spíše světlou výjimkou, stejně jako mladistvé klavírní skladby Fibicha (pouze roku 1865 zkomponoval nejméně 28 klavírních skladeb včetně své čtyřvěté klavírní sonáty),²¹¹ které komponoval například během svého studijního pobytu v Lipsku. Další významnější skladatelé Schulhoff

²⁰⁴ NOVÁK, Ref. 42, s. 85.

²⁰⁵ NOVÁK, Ref. 42, s. 85.

²⁰⁶ VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 57.

²⁰⁷ VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 57.

²⁰⁸ VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 58.

²⁰⁹ [?]: IV. Skladby pro piano na 2 ruce. In: *Dalibor*, roč. 4, (1. 8. 1882), č. 22-23, s. 183.

²¹⁰ [?]: Smuteční pochod. In: *Dalibor*, roč. 7, (21. 3. 1885), č. 11, s. 109.

²¹¹ HUDEC, Ref. 123.

a Dreyschock nebo Nápravník prožili většinu života v cizině. Důležité období pro české země nastalo v druhé polovině sedmdesátých let 19. století, kdy Smetana znovu začal po více než deseti letech komponovat svá vrcholná díla pro klavír (klavírní cyklus *Sny* a dvě řady *Českých tanců*) a kdy se světové popularity dočkal Dvořák se svou první řadou *Slovanských tanců*. Zároveň došlo postupnému osamostatňování české tvorby na klavírním trhu. Velký rozdíl můžeme spatřovat například v *Daliborovi* v reklamách. Když roku 1879 začal *Dalibor* opět vycházet, podstatná část reklam se týkala cizí klavírní literatury. Situace se obrátila k lepšímu během osmdesátých let 19. století, kdy se české skladby dostaly do popředí v nejrůznějších rubrikách (například reklamy). Českým skladatelům se tak podařilo zahnat cizí tvorbu (například německou nebo i francouzskou) nazvanou jako „hrůzostrašnou spoustu t. zv. salonních skladatelů“²¹² z českého tisku i z trhu. Výjimkou byly většinou reklamy na klavírní výtahy oper, operet nebo baletů slavných evropských skladatelů, které propagovaly hudební novinky a měly tak přilákat čtenáře na představení. Zároveň díky vydavatelství Františka Augustína Urbánka (založeno 1872) nebo Emanuela Starého (založeno 1871) byly skladby českých skladatelů mnohem častěji vydávány. Velkým krokem vpřed bylo také založení klavírní třídy na pražské konzervatoři roku 1888, která vychovala velké množství klavírních virtuózů, skladatelů a pedagogů. Zlatá éra české klavírní tvorby nastala v devadesátých letech 19. století a v prvním desetiletí 20. století, ve kterém vznikla velká řada mistrovských klavírních skladeb. Zde můžeme vzpomenout například klavírní tvorbu Dvořákovu, Sukovu, Novákovu, Janáčkovu, Fibichovu nebo i Foersterovu. Mezinárodní popularity se na konci předminulého století dočkaly kompozice Nováka a Suka. Jejich tvorbu vydával Simrock, stejně jako Dvořákovy skladby.

Důležitým faktorem bylo také jisté napětí mezi nízkým a vysokým uměním, které v té době v českých zemích panovalo. Mnozí skladatelé si tuto situaci uvědomovali a neustále balancovali mezi těmito dvěma směry. Jiným skladatelům se podařilo tuto krizi nevyrovnané klavírní tvorby překonat. Ku příkladu Dvořák komponoval své *Mazurky*, op. 53 „pod tlakem nakladatelů“²¹³, podobně jako jiné své kompozice, a přesto se mu podařilo dát své sbírce skladeb stejně jako *Valčíkům*, op. 54 hlubší uměleckou hodnotu a vnitřní otisk sebe samotného. Sám si od *Valčíků* sliboval „pěkný úspěch“²¹⁴. Fibich ve svém díle *Nálady, dojmy a upomínky* zase vědomě narážel na tehdejší dobu, když si v jednotlivých klavírních kusech tropil žerty z tehdejší salonní tvorby i z vydavatelů (například Fibichova nálada č. 245 zobrazuje šněrovačku a č. 259 náramek).²¹⁵ Ve svých klavírních *Dojmech* hudebně líčil fyzickou a vnitřní stránku své milované. S podobným odporem i vtípem na tehdejší situaci reagoval i Janáček ve své klavírní

²¹² KÁAN, Jindřich. *O klavírní hře v Praze*. Viz: VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 107.

²¹³ RAJNOHOVÁ, Alice – SCHNIERER, Miloš: *Dějiny klavírního umění*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2022, s. 183.

²¹⁴ Dvořákův dopis Simrockovi ze dne 16. 2. 1880. DÖGE, Ref. 63, s. 270.

²¹⁵ KOPECKÝ, Jiří: Piano Miniatures as Music for the Eyes. In: *Music: Function and Value*, č. 2. Krakov, 2010, s. 246.

tvorbě, jak ukázal skladatel a muzikolog Thomas Adès ve své studii *‘Nothing but pranks and puns’: Janáček’s solo piano music*.²¹⁶

Závěrem lze konstatovat, že i přes bohatství klavírní literatury v daném období bohužel přežil do dneška pouze malý zlomek. Bylo by přínosné obnovit povědomí o mnoha zapomenutých dílech (například Kàanův zdařilý *Klavírní koncert fis-moll*, op. 37 nebo jeho netradiční sbírka skladeb *Květomluva* či Nápravníkova tehdy velmi úspěšná fantázie *České perle*), prostřednictvím interpretace nebo alespoň písemných zmínek v odborné literatuře. Mnohá tato díla by si zasloužila být znovu objevena a oceněna.

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2023_019).

²¹⁶ ADES, Thomas: ‘Nothing but pranks and puns’: Janáček’s solo. In: *Janáček Studies*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999, s. 18-35.

Summary

THE PIANO AS COMMENTATOR ON ITS TIME AND COMPANION OF OPERA

The study focuses on piano music in the Czech lands between 1860 and 1910, examining its role and the types of pieces performed during that period. The first part of the study is divided into two subchapters. The first one discusses the various functions of the piano, while the second one explores the concept of 'salon music'. The study also includes a table that provides information on the functions and presentations of piano music in public life. The second part of the study consists of seven smaller subsections, each addressing different genres of piano music (e.g., salon pieces, virtuoso pieces, and arrangements of existing compositions). The study also focuses on piano concertos, sonatas and suites, which are further explored within the subsection 'Other piano works'. The final subchapter provides a general historical interpretation.