

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA MUZIKOLOGIE**



**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**ZDENĚK FIBICH: MALÍŘSKÉ STUDIE, Op. 56**

ZDENĚK FIBICH: STUDIES OF PAINTINGS, Op. 56

Růžena Krhutová

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Jiří Kopecký, Ph. D.

Olomouc 2008

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením Mgr. Jiřího Kopeckého, Ph.D. Všechny zdroje, prameny a použitou literaturu řádně uvádím a cituji.

V Brně, dne 11. května 2008

## **Poděkování:**

Děkuji Mgr. Jiřímu Kopeckému, PhD. za odborné a metodické vedení a cenné rady při zpracovávání této práce. Chtěla bych poděkovat i své rodině za podporu a přáteli za trpělivost a pochopení.

Zeptala jsem se jednoho zasvěceného muzikologa, proč se vlastně hraje Fibich tak málo?

Odpověděl mi:

*„Protože ho lidé málo znají.“*

*„Ale jak to, že ho lidé tak málo znají?“*

*„Protože ho u nás skoro nikdo nehraje.“*

*„Proč ho tedy nezačnou hrát víc?“*

*„Protože není dostupný materiál.“*

*„Proč není dostupný materiál?“*

*„Protože ho nikdo nežadá.“*

*„Ale proč ho nikdo nežadá?“*

*„Protože ho lidé málo znají.“*

Dál už jsem se neptala.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Míla Smetáčková v článku Zdeněk Fibich v roce 2000. In: Hudební rozhledy, roč. 58, 2000, č. 1, s. 38–39

## OBSAH

1. ÚVOD	1
2. STAV BĀDÁNĪ	
2. 1. Pramennā základna	3
2. 2. Literatura	4
3. ZDENĚK FIBICH V DEVADESĀTÝCH LETECH 19. STOLETĪ	
3. 1. Skladatelský a osobnĪ vĪvoj Zdeňka Fibicha v devadesĀtých letech 19. stoletĪ	8
3. 2. Fibich v kontextu stylŮ a smĚrŮ devadesĀtých let 19. stoletĪ	9
4. KLAVĪRNĪ TVORBA ZDENĚKA FIBICHA	13
5. MALĪŘSKĚ STUDIE JAKO CELEK	
5. 1. Povaha <i>MalĪřskĚ studiĪ</i>	17
5. 2. CharakteristickĪ kus – pojem a jeho vĪvoj v ěeskĚm prostĚdĪ	19
5. 3. SpojenĪ hudby a vĪtvarnĚho umĚnĪ v <i>MalĪřskĚ studiĪch</i>	21
5. 4. <i>MalĪřskĚ studie</i> – autograf a jednotlivĀ vydĀnĪ	23
6. ANALÝZY SKLADEB	
6. 1. LesnĪ samota	25
6. 1. 1. Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku	26
6. 1. 2. NotovĚ prameny	27
6. 1. 3. Analýza	28
6. 2. Spor masopustu s postem	36
6. 2. 1. Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku	37
6. 2. 2. NotovĚ prameny	38
6. 2. 3. Analýza	38
6. 3. Rej blaženĚch	47
6. 3. 1. Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku	48
6. 3. 2. NotovĚ prameny	49
6. 3. 3. Analýza	50
6. 4. Jo a Jupiter	54
6. 4. 1. Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku	55
6. 4. 2. NotovĚ prameny	56
6. 4. 3. Analýza	58
6. 5. ZahradnĪ slavnost	69
6. 5. 1. Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku	70
6. 5. 2. NotovĚ prameny	71
6. 5. 3. Analýza	71
6. 6. Vztahy uvnitř cyklu	80
7. ZĀVĚR	82
8. PRAMENY A LITERATURA	84
RESUMĚ	92
PŘĪLOHY	96

## 1. ÚVOD

Zdeněk Fibich patří bez pochyby k významným českým skladatelům druhé poloviny 19. století. V obecném povědomí je znám jako zakladatel scénického melodramatu,<sup>12</sup> autor mnohých oper a také skladatel, který dokázal převést na notový papír deník lásky se svou spolupracovnicí, libretistkou, přítelkyní, milenkou a múzou Anežkou Schulzovou, *Nálady, dojmy a upomínky*. Já se však budu ve své práci zabývat jeho posledním dokončeným dílem, klavírním cyklem *Malířské studie*. O Fibichovi je známo, že miloval vlaky, sbíral motýly a miloval výtvarné umění nejen jako pozorovatel a obdivovatel, ale také jako aktivní malíř.<sup>3</sup> Inspirací se mu pro tento cyklus stalo 5 obrazů z galerií ve Vídni, Berlíně a Drážďanech, jmenovitě *Jo a Jupiter* od Antonia Corregia, *Lesní samota* od Jacoba van Ruisdaela, *Spor masopustu s postem* od Pietera Bruegela, *Poslední soud* od Fra Angelica a *Zahradní slavnost* od Antoine Watteaua.<sup>4</sup> Každý vznikl v jiném stylovém období, ani vzdáleně nezobrazují podobná témata. Proč si Zdeněk Fibich vybral právě zmíněné tak rozdílné obrazy, aby je použil jako předlohu pro klavírní cyklus? Proč si vybral právě klavír jako nástroj, pro který bude komponovat, když v té době po částech vycházel jeho klavírní opus magnum *Nálady, dojmy a upomínky*? Proč je seřadil v konečné edici tak, jak je známe dnes? Chtěl pouze popisně hudebně zobrazit děj obrazu, nebo chtěl charakterizovat dobu, v níž obraz vznikal?

V této práci bychom chtěli ukázat, že se Zdeněk Fibich dokázal ke sklonku života (byť on sám nevěděl, že jeho konec přichází) zbavit subjektivního přístupu ke komponování pro klavír, jaký vidíme v prvních řadách jeho *Nálad, dojmů a upomínek*. Po svých velkých operních dílech, jako byly *Bouře, Hedy, Šárka* či *Pád Arkuna*, upřel svou pozornost na přenesení obrazů do zvukové podoby. Jakým způsobem

---

1 Jak ho ve své monografii označil Zdeněk Nejedlý.

2 Mezi scénické melodramy můžeme zmínit trilogii *Hippodamie*, koncertními melodramy jsou např. *Štědrý den* a *Vodník*.

3 Patřil mezi umělce, kteří zastávali názor, že každý umělec má být vzdělán nejen ve svém oboru. Kromě svých teoretických znalostí hudebních měl nesmírné znalosti o ostatních oborech, mezi nimiž nechybělo výtvarné umění a literatura.

4 Sbírký a galerie, v nichž jsou obrazy uloženy, uvádíme u jednotlivých obrazů v rámci kapitoly 6.

to udělal, se dozvíme v konkrétních analýzách díla.

Problematice *Malířských studií* bude předcházet přehled stavu bádání o díle Zdeňka Fibicha v kontextu devadesátých let 19. století z osobního i skladatelského hlediska představuje kapitola následující, po níž uvádíme přehled klavírní tvorby Z. Fibicha. Analýzám skladeb předchází kapitola popisující celkový charakter *Malířských studií*, v jejímž rámci polemizujeme nad povahou *Malířských studií* z hlediska uchopení námětu, charakterizujeme charakteristický kus jakožto žánr vyjádření *Malířských studií*, popisujeme možnosti spojení hudby a výtvarného umění v cyklu a obecně definujeme rozdíly mezi jednotlivými notovými prameny. Stěžejním bodem celé práce je analýza všech 5 skladeb, jejíž součástí je charakteristika obrazu a období jeho vzniku a detailnější pohled na rozdíly v notových pramenech. V rámci těchto analýz se pokusíme definovat i jisté vztahy mezi těmito skladbami v rámci cyklu jako celku.

## 2. STAV BĀDÁNĪ

### 2.1 Pramennā základna

V podstatě jediným přímým pramenem, ze kterého jsme během studia tohoto cyklu čerpali, byly notové záznamy díla, ať už rukopisné či tištěné. Mohli jsme pracovat s rukopisem skladeb uloženým v Českém muzeu hudby pod signaturou S 80/153. Opisy, které zmiňuje Ludvík Boháček v předmluvě ke třetímu vydání skladeb, jsme k dispozici neměli.<sup>5</sup>

Existují tři tištěná vydání. První, pocházející z roku 1902, vydal František Antonín Urbánek ve svém nakladatelství. Toto vydání vyšlo, na rozdíl od následujících vydání, která obsahovala všechny části cyklu v jednom svazku, ve dvou sešitech.<sup>6</sup> Druhé vydání opusu následovalo v roce 1951 v nakladatelství Orbis. V roce 1990 připravilo vydavatelství Editio Supraphon další vydání díla. Na rozdíly či podobnosti mezi jednotlivými vydáními a rukopisným zněním upozorním v kapitole 5. 4., proto se ani popisem rukopisu nebudeme zabývat na tomto místě.

Podnětným nepřímým pramenem se staly *Vzpomínky na Fibicha* Otakara Hostinského (Hostinský 1909). Obsahem této knihy jsou revidované příspěvky O. Hostinského do Dalibora od prosince 1901 do dubna 1902, pokračující od r. 1908 do r. 1909. Hostinský s Fibichem úzce spolupracoval do devadesátých let 19. století. Hostinský podával Fibichův život ze svého subjektivního, byť mnohdy velice odborného hlediska. Autor se snaží upozornit na všechny důležité momenty ve Fibichově životě, ale soustředí se hlavně na opery, především na *Nevěstu messinskou*. V devadesátých letech se Fibichův život ubíral jiným směrem, proto již Hostinského „vzpomínky“ nedosahují předchozí podrobnosti. O *Malířských studiích*<sup>7</sup> se zmiňuje jenom dvakrát, resp. třikrát.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Popis jednotlivých opisů tak, jak je uvádí Ludvík Boháček, uvedeme, stejně jako charakteristiku rukopisů a rozdíly v tištěných vydáních, před jednotlivými analýzami, v rámci kapitoly 5. Malířské studie – celková charakteristika.

<sup>6</sup> V prvním byla *Lesní samota* a *Spor masopustu s postem*, v druhém zbytek skladeb.

<sup>7</sup> Dále jen *Studie*.

<sup>8</sup> Pokud jako samostatnou zmínku pojmem i chronologický seznam skladeb, v němž jsou *Malířské studie* samozřejmě uvedeny.



Nejdůležitější poznámku najdeme na s. 33, kde se Hostinský zmínil o Fibichově pobytu v Paříži. Po hudební stránce nebyl Fibich s tímto pobytém vůbec spokojen. Hostinský uvedl: „Za to náhradu hledal a také nacházel v umění výtvarném. Skoro denně navštěvoval sbírky umělecké, nejčastěji ovšem Louvre, a zájem pro tento obor, jenž se v něm tehdy probudil, neopustil ho po celý život. Kdo blíže se s ním stýkal, ví, že měl rozhled po dějinách umění, jež by mu záviděti mohl leckterý výtvarník; a umělecké dojmy, jež si hojně nashromačoval na cestách svých, uměl zachovati v živé paměti. A jak jemně vycítiti dovedl náladu, jak bystře postřehnouti citové jádro díla výtvarného, o tom nejlépe svědčí jeho skvostné opus posthumum, pět >>*Malířských studií*<< pro klavír dle proslulých obrazů galerií vídeňské, drážďanské a berlínské.“ (Hostinský 1909, s. 33) Důležitost tohoto pramenu tkví v pohledu Hostinského, jehož prostřednictvím máme možnosti poznat Fibicha očima blízkého spolupracovníka a přítele, čímž poznáme některé skutečnosti v monografii nezmíněné.

## 2.2 Literatura

Ačkoliv je literatura o Zdeňku Fibichovi značně bohatá, nemůžeme s jistotou tvrdit, že literatury o *Malířských studiích* existuje mnoho. S většími či menšími nepřesnostmi<sup>9</sup> zmiňuje *Malířské studie* v jednotlivých monografiích či statích o Fibichově životě a díle většina autorů,<sup>10</sup> avšak co se skutečných sond do tohoto díla týče, máme pouze nemnoho statí,<sup>11</sup> které se detailněji zabývají právě tímto dílem.

Mírně obšírněji se o „studii“ rozepisuje Vladimír Hudec ve své monografii (Hudec 1971), zůstává pouze u stručné charakteristiky jednotlivých kousků, více se zabývá *Rejem blažených* a chronologicky první skladbou cyklu, *Jo a Jupiter*. Celkově

---

9 Např. Josef Bartoš nebo Karel Boleslav Jirák špatně datují. Oba dva do roku 1900. (Jirák 1947, s. 33, Bartoš 1914, s. 20)

10 Zmínky můžeme najít např. v Knittlově (Knittl 1944, s. 32) či Bartošově (Bartoš 1914, s. 20) popularizačně mřířených pracích, ve Vzpomínkách na Fibicha Otakara Hostinského (Hostinský 1909, s. 33-34, 214-215) či v knize Anežky Schulzové (Schulzová 1950, s. 63-64), nicméně v žádné z těchto zmínek nenajdeme více než povrchní informaci o námětu, programovosti těchto skladeb, dataci (která je v některých dokonce mylná) a formě zpracování.

11 Existuje pouze jediná samostatná, která se týká *Malířských studií*, která je recenzí skladby.

vzato, co do počtu připomínek a jednoduchých analýz je *Jo a Jupiter* „nejpopulárnější“, což je dle našeho soudu dáno sepětím (zejména myšlenkovým) tohoto kousku s *Náladami, dojmy a upomínkami*. Hudec vyzdvihuje zprostředkování vizuálních vjemů prostřednictvím hudby jako umění časového, a tedy možnost vystihnout kontrast stylů jednotlivých malířských předloh. Tvrdí: „V této adekvátnosti hudebního 'přepisu' je i největší síla Fibichovy suity, opřené o stylizační principy, dovedené už v *Náladách, dojmech a upomínkách* k neomylné suverenitě. Fibich tu pracuje především metodou žánrové charakteristiky.“ (Hudec 1971, s. 176).

Nesmíme zapomenout na Jaroslava Jiráňka a jeho publikaci (Jiránek 2000). 2. vydání Jiráňkovy publikace je upravenou verzí 1. vydání, proto je nutno přistupovat k obsahu s kritickým pohledem, protože Jiránek postupuje v myšlenkové linii Zdeňka Nejedlého. Jiránek zdůrazňuje: „[...] nyní však máme co činit s dílem svým způsobem unikátním, protože nejde jen o hudebně malířskou stylizaci vlastního syžetu, ale přímo o hudební přepis jednotlivých malířských děl. K původnímu zřeteli harmonicko–instrumentační barevnosti, melodické kresebnosti a rozložení vizuálního dojmu do časové plynulosti děje tak přistupuje ještě úkol zachytit hudebně jedinečnost i skladatelovo žánrového uchopení jednotlivých těch obrazů.“ (Jiránek 2000, s. 152–153).

*Lesní samotář* se snad nejobsáhleji ze všech autorů věnuje Josef Bachtík v knize o hudbě 19. století (Bachtík 1970), kde ji zmiňuje v souvislosti s výtvarnými náměty programních skladeb. V této stati se zabývá i obrazem samotným a porovnává pojetí Fibicha a Ruisdaela.<sup>12</sup> Jako jediný se také zmiňuje o Fibichovu záměru zinstrumentovat tento cyklus.

O *Malířských studiích* se zmiňuje i Anežka Schulzová v článku *Poslední skladby Zdeňka Fibicha* (Schulzová 1902). Anežka Schulzová v něm vyzdvihuje: „[...] jak Fibich, tak dokonalý znalec škol a mistrů malířských, dovede hudebně ilustrovati toho

---

12 Např. na s. 162 uvádí rozdíl v pojetí lesa: „Les Fibichův je proti Ruisdaelovu idyličtější; není tak melancholický, tím méně misantropický. I lovecká hudba zní vesele, jako živý, hybný kontrast[...]“ (Bachtík 1970, s. 162).

onoho malíře. [...]” (Schulzová 1902, s. 13). Dále ještě poznamenává: „Charakteristika jednotlivých mistrů podána s překvapující plastikou, bohatostí barev a jemnocitem uměleckým. Vystižení obsahu duchovního jest tak dokonalé, že máme představu: tak mluvili by k nám oni mistři, kdyby vyjadřovali se řečí hudby.” (tamtéž) Hudebně nejvýše si cení třetí části cyklu, *Reje blažených*. Myslí si však, že největší posluchačský ohlas bude mít *Jo a Jupiter*. V rámci stati uvádí i fakt, že Fibich mýnil v cyklu pokračovat.

Autorem jediného konkrétního textu o *Malířských studiích* se stal Karel Hoffmeister ve své recenzi do Dalibora (Hoffmeister 1902). V této stati Hoffmeister tvrdí: „[...] snad lépe ještě než mnohé veliké, třeba operní dílo vykládají tyto skladby uměleckou duši Fibichovu i z mnohé jiné povahy.“ (Hoffmeister 1902, s. 171). Není však absolutně nekritický, sice vyzdvihuje Fibichovu inspiraci, formální pojetí skladeb, ale na druhou stranu tvrdí: „[...] co klavírního slohu se tkne: věta plná, znějící, ale nevyužívající nástroje v nejvlastnějším jeho způsobu, netěžící z něho plně v jeho duchu [...]“ (tamtéž). Dotýká se i problematiky programovosti cyklu a dospívá k názoru: „Vůbec netřeba význam programu, daného vytčenými malířskými díly, přeceňovat. Byly skladateli právě sotva víc než podnětem [...]“ (tamtéž).

*Malířské studie* vznikly sice až po *Náladách, dojmech a upomínkách*,<sup>13</sup> ale vzhledem k množství literatury o *Náladách* musíme k bádání o *Studiích* využít i tyto zdroje. Jednou ze současných prací zabývajících se *Náladami* je práce Emílie Pallové (Pallová 1997). Cílem a obsahem její práce se stala hudebně strukturální analýza *Nálad* konkretizovaná na op. 41. Jak sama uvádí v úvodu své práce: „Důkladná hudebně–strukturální analýza [*Nálad*] však v dosavadní fibichovské literatuře stále chybí.“ (Pallová 1997, s. 25). Sama se však omezuje na melodickou a tématickou analýzu, zabývá se intervalovými postupy, „tvarem“ motivů, rytmicko–metrickou stránkou, nástrojovou stylizací. Snaží se charakterizovat motivy pomocí intervalů a intervalových skoků a dochází částečně k závěru o symetricky konstruovaných motivech. Tato práce je přínosná zejména kvůli vnitřnímu poznání mikrotektoniky

---

13 Dále jen *Nálady*.

Fibichových témat a jejím výskytu v klavírním díle, které předcházelo *Malířským studiím*. Nutno však zdůraznit, že pouze motivicko–tématická analýza nepostačuje k celkovému poznání *Nálad* a k poznání Fibichova stylu kompozice pro klavír.

### 3. ZDENĚK FIBICH V DEVADESÁTÝCH LETECH 19. STOLETÍ

#### 3. 1. Skladatelský a osobní vývoj Zdeňka Fibicha v devadesátých letech 19. století

V devadesátých letech 19. století se Fibichova tvorba značně změnila, což bylo způsobeno jeho odklonem od předcházejícího způsobu kompozice. Jednou z příčin tohoto odklonu se stala Anežka Schulzová, literátka, hudební kritička, Fibichova žačka (od roku 1886 u Fibicha navštěvovala hodiny klavíru a od roku 1892 i hodiny skladby), později i Fibichova životní partnerka a spolupracovnice.<sup>14</sup> Od roku 1892 se vzájemný vliv Anežky a Fibicha začal proměňovat, neboť vztah pedagog–studentka doznal kvalitativní změny, a to jak po pracovní, tak po osobní stránce. Výmluvným dokladem tohoto vývoje jsou bez pochyby *Nálady, dojmy a upomínky*, podle kterých bychom při velké snaze a imaginaci mohli detailně rekonstruovat Fibichův životopis tohoto období.<sup>15</sup> Proces vyvrcholil Fibichovým odchodem od manželky Betty a syna Richarda v roce 1897. Vztah Anežky a Fibicha se však nedá charakterizovat pouze jako vztah milostný, nýbrž i jako vztah pracovní. Anežka se stala blízkou spolupracovnicí Fibicha, byla autorkou libret k posledním třem skladatelovým operám – *Hedy* (podle Byrona, 1894–5), *Šárka* (1896–7) a *Pád Arkuna* (1898–99).<sup>16</sup>

Od roku 1892 se do Fibichovy tvorby díky vztahu s Anežkou dostává vlna subjektivního lyrismu a vášnivého erotismu, který můžeme pozorovat nejen v *Náladách*, ale i ve Fibichových operách. První z nich, *Bouři*, zkomponoval Fibich v letech 1893–4 ještě na libreto Jaroslava Vrchlického podle Williama Shakespeara.<sup>17</sup> Další tři libreta už napsala Anežka Schulzová. Kromě děl dramatických zkomponoval Fibich v devadesátých letech 19. století i díla symfonická (*Symfonie Es dur* v roce 1892, se kterou prorazil do zahraničí, *Symfonie e moll* v roce 1898) a cyklus dětských písní

---

14 **Anežka Schulzová** (1868–1905), dcera Ferdinanda Schulze (1835–1905), známá historička, spisovatelka a kritička, autorka libret posledních Fibichových oper.

15 Což se v případě Z. Nejedlého (Nejedlý 1949) stalo terčem kritiky Vladimíra Helferta.

16 Premiéry proběhly 12. 2. 1896, 28. 2. 1897, 9. 11. 1900.

17 Premiéra proběhla 1. 3. 1895.

*Poupata* z roku 1895.<sup>18</sup> Nevynechal však ani kusy komorní, které reprezentuje *Kvintet pro housle, klarinet, lesní roh, violoncello a klavír* (1893). Z klavírních děl tohoto období je nutno kromě *Nálad, dojmů a upomínek* zmínit zejména poslední dokončené dílo Z. Fibicha, *Malířské studie* (1898–9). Nesmím opomenout ani předehru *Komenský* a předehru *Oldřich a Božena* (1898).

Od 1. 3. 1899 působil Fibich jako dramaturg Národního divadla. Krátce poté, co byl Fibich ustanoven do funkce, se však změnilo vedení divadla a Fibich nuceně odešel k 30. 6. 1900. V době svého dramaturgického působení si ponechal pár žáků, mezi nimiž najdeme Otakara Ostrčila (kompozice) a Zdeňka Nejedlého (klavír). V posledním roce života se Fibich opět živil vyučováním i přes zhoršující se zdravotní stav a slabé srdce. Měl v plánu vytvořit přednáškový cyklus. „Ke sklonku svého života pomýšlel Fibich na zřízení přednáškových cyklů, přístupných širšímu posluchačstvu, kde na základě svých bohatých vědomostí chtěl předváděti svou theorii hudební, spočívající na pevných vědeckých základech. V první řadě pomýšlel na nauku o formách a na historický vývoj jejich v rámci dějin hudby vůbec.“ (Hostinský 1909, s. 213) Svůj záměr nezrealizoval stejně jako se nedožil vytoužené a očekávané premiéry svého posledního operního díla *Pád Arkuna*, která proběhla 9. 11. 1900. Zemřel v pondělí 15. 10. 1900 na zápal plic.

Po Fibichovi zůstalo několik nedokončených kompozic, zejména *symfonie A dur*, započatá v květnu 1899, a opera s námětem ze současnosti *Eine tragische Idylle*.

### **3. 2. Fibich v kontextu stylů a směrů devadesátých let 19. století**

Devadesátá léta 19. století můžeme charakterizovat termínem *fin de siècle*. Jaroslav Jiránek tento pojem charakterizoval jako „[...] všeobecnou ochablost, únavu a úpadek evropského ducha, jak se projevovaly ve vypjatém individualismu, anarchistických náladách, nevěře a skepsi, ale i v křečovitém mysticismu a náboženském blouznění, honosně vystavované dekadenci[...]“ (Jiránek 2000, s. 154). Tento názor však považujeme za tendenční a dobově podmíněný. Dle našeho soudu lépe konec 19. století

---

<sup>18</sup> Zkomponován pro mladší sestru Anežky Dagmar.

v kontextu evropského hudebního vývoje popisuje Jiří Vysloužil: „Európsky hudobný vývoj sa teda vyznačoval na konci storočia všestrannou diferenciaciou umeleckých hodnôt a princípov; tá priniesla nielen ďalšie cenné obohatenie hudby 19. storočia, ale vytvorila odlišné vývojové predpoklady i pre nové cesty modernej hudby, ktorá bezprostredne nadviazala na romantickú epochu.“ (Vysloužil 1964, s. 33). V devadesátých letech doznívala generace let 1860–1890, ale na přelomu let osmdesátých a devadesátých se na hudební scéně objevil nový okruh autorů, který se později svou tvorbou profiloval jako česká moderna.<sup>19</sup>

Fibichova pozice v devadesátých letech nebyla vůbec snadná. Jak uvádí Vladimír Helfert: „V době, kdy Fibich žil, hlásily se k slovu již nové proudy umělecké, především realism. Snad nejlépe to vysvitne z toho, když si uvědomíme fakt, který na první pohled se zdá býti neuvěřitelný: Fibich byl o pouhých 4 léta starší nežli – Janáček (\*1854). Tedy ve stejné generaci dva typy: snivý romantik a prudký, výbojný realista.“ (Helfert 1925, s. 40). Helfertův dobově podmíněný názor nelze bez výhrad přijmout. Po vystoupení Richarda Wagnera s myšlenkou gesamtkunstwerku nebylo možno přijít s ideou čistého, snivého romantismu. Fibich se musel vyrovnat s nově vznikajícími styly a směry jako secese, impresionismus či realismus. Jak tedy charakterizovat kompoziční styl Zdeňka Fibicha v devadesátých letech?

Na jednu stranu se lze na Fibicha dívat jako na bytostného romantika (Helfert 1925, s. 40), ale v jeho tvorbě zejména dramatické lze spatřovat i rysy novoromantické, pramenící z jeho způsobu pojetí hlasu a hudby a dramatického účinku opery (Jiránek 2000, s. 175), V některých ohledech Fibich dokonce předjímal impresionismus (Hudec 1970, s. 172, Hudec 2001, s. 32, Jiránek 2000, s. 153, Bártová 1992, s. 13).

S názorem, že Zdeněk Fibich je romantik, lze souhlasit.<sup>20</sup> Vladimír Helfert

---

19 Z autorů sem patří zejména Vítězslav Novák a Josef Suk. Někteří badatelé řadí do autorského okruhu české moderny i Josefa Bohuslava Foerstera, Leoše Janáčka, Otakara Ostrčila, či pozdního Zdeňka Fibicha (Černý 1983, s. 395).

20 Hubert Doležil ve své studii však tvrdí: „Subjektivní tón, jež vnesl Fibich do české hudby, jest nejvýraznějším rysem jeho umělecké povahy a byl nejvýdatnějším obohacením, jež mohl přinést hudbě. Není potřebné nazývat pro tuto subjektivnost Fibicha romantikem, ani to není vůbec správné, poněvadž Fibich není romantikem ve starším – Webrovském smyslu slova.“ (Doležil 1910, s. 447)

ve studii *Moderní česká hudba* uvádí: „V historii moderní české hudby znamená Fibich prvního čistě romantického skladatele. Ve stylové posloupnosti jeho místo bylo před Smetanou nebo aspoň zároveň se Smetanou. Tehdy by byl býval vysoce aktuální. V tomto stylovém opoždění je veškerá tragika Fibichova zjevu v moderní české hudbě.“ (Helfert 1970, s. 208). Jinde ho dokonce nazval opožděným romantikem.<sup>21</sup> Skutečností však zůstává, že romantismus, byť jako jeden z určujících směrů 19. století, již v posledním období tvorby Zdeňka Fibicha, nepatřil k celoevropsky určujícím směrům.

Na konci 19. století se objevuje mnoho nových stylů a směrů, které se plně vyvíjejí a rozvíjejí až po přelomu století, např. impresionismus či secese. Problematika secese v hudbě patří v současnosti k nedořešeným a značně diskutabilním otázkám. O impresionismu v devadesátých letech v českém kulturním prostředí nemůžeme také hovořit. Fibich sice sledoval nejnovější hudební dění, ale nelze se spokojit s myšlenkou, že Fibich byl v posledním období, zejména v posledních letech své tvorby, impresionista. Bez pochyby lze souhlasit s názorem, že jeho tvorba v devadesátých letech používala určité postupy, které lze označit za impresionistické (viz. Hudec 1971, s. 149, Hudec 2001, s. 31-32, Bártová 1992, s. 13, Jiránek 2000, s. 153).<sup>22</sup> Ale tento způsob práce dle mého soudu vyvěral spíše z aktuální potřeby zvukovosti, nikoliv z podstaty impresionismu jako takového.

Pozici Zdeňka Fibicha nejen v devadesátých letech shrnul Jiří Kopecký ve své stati *Fibichova hudba pro oči takto*: „Přestože Fibich zůstal zdánlivě uzavřen ve své době, vyzařoval (a vyzařuje) životaschopné inspirační podněty, a nemýlí se ti, kteří Fibicha – ať už ironicky, s evidentním fandovstvím nebo s přiměřenou rozvahou – nahlíží z perspektivy hudebního vývoje 20. století [...]“ (Kopecký 2006). Na Fibicha tedy

---

21 Helfert 1970, s. 40.

22 „V chronologicky nejstarší, čtvrté části suity, 'Jó a Jupiter', inspirované Correggiovým obrazem, nacházíme vedle lisztovské klavírní techniky opět prvky impresionistické, samozřejmě nikoli ve smyslu stylové normy, nýbrž jako prostředek stupňování psychického napětí a barevnosti výrazu. Tyto kontakty s impresionismem poukazují svým způsobem na směr, jímž by se mohla dále ubírat Fibichova lyrika: k oné tzv. české modifikaci impresionismu, jakou reprezentuje na počátku 20. století především tvorba V. Nováka.“ (Hudec 2001, s. 31–2).



můžeme nahlížet jako na romantický typ skladatele ovlivněného hudebním vývojem na konci 19. století,<sup>23</sup> v jehož tvorbě najdeme prvky, které do české hudby zavedl s předstihem před ostatními,<sup>24</sup> a některými svými postupy také předjímal budoucí vývoj (impresionismus, bitonalitu).

---

23 Musíme si však uvědomit skutečnost, kterou zdůrazňuje již Vladimír Helfert: „[...] čistý romantism, jak byl vyvinut v Německu, na naší půdě nikdy nenašel úplného ohlasu. Vždy byl změněn a dostalo se mu nového zbarvení. Smysl pro realitu, vštípený národu dlouhým politickým a kulturním útlakem, vždy si přibarvil romantické touhy po absolutnu a nekonečnu a pessimistickou nespokojenost s realitou. Fibich toho ale nepostřehl a stal se u nás typem čistého, vyhraněného romantismu hudebního.“ (Helfert 1925, s. 40).

24 Ještě před Smetanou ztvárnil námět *Blaník* jako operu. Před Smetanou uvedl do kvarteta místo scherza stylizovanou českou polku, také zkomponoval první symfonickou báseň na český historický námět (*Záboj, Slavoj a Luděk*).

#### 4. KLAVÍRNÍ TVORBA ZDENĚKA FIBICHA

Fibich jako skladatel přispěl kromě svých dramatických a symfonických děl nemalou měrou i k české klavírní literatuře. Fibich sám byl výborný klavírista. Již od 14 let koncertoval a jistou dobu působil jako koncertní pianista. Díky svému strýci, Raymondů Droyschckovi,<sup>25</sup> studoval na lipské konzervatoři v klavírní třídě I. Moschelese.<sup>26</sup> Dráhu koncertního umělce však nenastoupil.

Klavírních skladeb napsal Fibich mnoho, některé z nich dokonce zničil, protože dle jeho soudu nebyly dostatečně kvalitní. Ze skladeb pro dvě ruce je možno uvést: *Le printemps* op. 1 (1865), *Lístky do památníku* op. 2 (1866), *Scherzo e moll* op. 4 (1866) a *Es dur* (1871), *Thema con variazioni* (1877), *Polka A dur* (1882), *Dvě rondina F dur, a moll* (1885), *Sonatina d moll* (1885), *Valčík* (1885), z čtyřručních *Vigiliae* op. 20 (původně psány pro čtyřruční klavír, ale v r. 1883 byly instrumentovány jako symfonická báseň), *Zlatý věk* op. 22 (1869), *Kolo víl* op. 24 (1885), *Impromptu* op. 25 (1885), *Sonátu B dur* op. 28 (1886 – věnována Antonínu Dvořákovi), *Maličkosti* – I. řada op. 19 vyšla v r. 1870, II. řada op. 48 v r. 1895.

Z klavírních cyklů zmiňujeme cyklus *Z hor* op. 29 z r. 1887. Je to cyklus sedmi programních skladeb, které si Fibich přivezl ze svého pobytu v Alpách v létě 1887. Každou z jednotlivých skladeb uvádí verš z básní J. Vrchlického.

Nemůžeme neuvést monumentální sbírku *Nálady, dojmy a upomínky*. Zdeněk Nejedlý tuto sbírku cyklů a nápadů nazývá milostným deníkem,<sup>27</sup> a to deníkem Fibichova milostného vztahu s Anežkou Schulzovou. Pro Fibicha se staly události, dojmy či pocity, které zažil s Anežkou, bez pochyby silnou inspirací, kterou zachycoval do těchto drobných klavírních skladbiček. Nelze se však spokojit s faktem, že by tyto skladby sloužily pouze jako způsob zachycení jednotlivých událostí či dojmů. V prvních

25 **Raymond Droyschock** (1824–1869), profesor houslí na lipské konzervatoři. Bratr Alexandra Droyschocka.

26 **Ignaz Moscheles** (1794–1870), německý skladatel, pianista a dirigent původem z Čech. V Praze studoval u F. D. Webera, ve Vídni u J. G. Albrechtsbergera a A. Salieriho. Po svých koncertních turné po Evropě začal v r. 1821 vyučovat klavír na Královské akademii hudby. Felix Mendelssohn Bartholdy, jeho žák, ho v roce 1846 povolal na konzervatoř v Lipsku, kde vyučoval hře na klavír až do r. 1870.

27 Nejedlý 1949.

letech kompozice sbírky přetrvával ve Fibichovi silný cit a okouzlení, které choval k Anežce. Tento cit se však v průběhu devadesátých let prohluboval a měnil, což znamenalo, že původní erotická inspirace pomalu vyprchávala.<sup>28</sup> Již v době, kdy byl Fibich silně inspirován Anežkou, sloužily tyto kusy i jako zápisníky motivů a hudebních myšlenek.<sup>29</sup> Tento trend se s proměnou jejich vztahu stále stupňoval. Při vyprchávání inspirací však Fibich nepřestal komponovat, k čemuž ho dováděly bez pochyby i finanční důvody. Bez ohledu na tuto skutečnost patří *Nálady* k nevídaným zjevům v české i světové klavírní literatuře. Vladimír Hudec popsal ve své monografii o Zdeňku Fibichovi přínos *Nálad* následujícím způsobem: „Největší přínos *Nálad, dojmů a upomínek* vidíme v tom, že v tomto cyklu jako by se koncentrovala jedna z nejvlastnějších funkcí Fibichovy tvorby, tj. funkce zprostředkovávat české hudbě podněty stylové. V různorodé stylizaci intimní výpovědi Fibichových kousků nechybí vedle tónů romantické písně beze slov, chopinovské poetičnosti a náznaků impresionistické barevnosti ani téměř neoklasicistní vtíp.“ (Hudec 1971, s. 149).

Tento cyklus vznikl v letech 1892–1898, čítá kolem 600 skladeb,<sup>30</sup> v nichž Z. Fibich prokázal schopnost vyjádřit se na malé hudební ploše v různých formách, náladách a různými dramatickými prvky. Kusy vycházely ve čtyřech řadách, první (op. 41) se dělí na nálady, dojmy a upomínky, druhá (op. 44) postrádá toto členění a jednoduše je nazvána *Novella*, a třetí (op. 47) opět nálady, dojmy a upomínky. Čtvrtou řadu vydala po smrti Fibichově Anežka Schulzová už bez Fibichovy redakce. *Nálady* můžeme charakterizovat jako miniaturní žánrové obrázky, skladby ryze lyrické, upomínky patří spíše k epickým kouskům, v dojmech se Fibich snažil o přetlumočení svých poetických představ do daleko zprostředkovanějšího a emocionálně niternějšího rázu.

Poslední skladby *Nálad, dojmů a upomínek* vznikaly do léta r. 1898. Pár měsíců

---

<sup>28</sup> Lze to doložit i klesajícím počtem kusů viz. Hudec 1971 s. 140–149.

<sup>29</sup> „Fibich prý o nich říkal: 'Budu inserovat: Zde lze lacino koupiti odležená témata. Velká zásoba stále na skladě.'“ (Hudec 1970, s. 148)

<sup>30</sup> Tiskem však vyšlo jen 376.

poté začaly vznikat *Malířské studie*, op. 56 (1898–1899), jako klavírní cyklus úplně jiného typu.

Nesmíme opomenout Fibichovu komorní tvorbu s klavírem. Fibich zkomponoval 2 klavírní tria, a to *f moll* (1872) a *Es dur* (1876). Dále napsal *Kvartet e moll*, op. 11 (1874) pro klavír, housle, violu a violoncello, který věnoval Otakaru Hostinskému. Ke skladbám se zajímavým obsazením patří *Kvintet D dur*, op. 42 pro klavír, housle, violoncello, klarinet a lesní roh. Z kusů pro housle a klavír je nutno zmínit *Sonatinu* op. 27 (1869), *Jasnou noc* (1873), *Sonátu C dur* (1874) a *D dur* (1875) a *Koncertní polonézu* z roku 1878. Pro violoncello stvořil Fibich *Baladu b moll* (1874).

V souvislosti s klavírní tvorbou Z. Fibicha musíme zmínit jeho koncertní melodramy. Fibich dokázal spojit mluvené slovo a hudební doprovod (v tomto případě klavír) naprosto novým způsobem. Mezi koncertními melodramy Z. Fibicha najdeme následující kusy: *Štědrý den* op. 9 (na text Karla Jaromíra Erbena, 1874, též instrumentován pro orchestr), *Pomsta květin* (na text Ferdinanda Freiligratha, který přeložil Jaroslav Vrchlický, 1875), *Věčnost* op. 14 (R. Mayer, 1878), *Vodník* op. 15 (K. J. Erben, 1883, též instrumentován pro orchestr), *Královna Emma* (J. Vrchlický, 1883), *Hakon* (J. Vrchlický 1888, též instrumentován pro orchestr).

Fibich se profiloval jako kritik, skladatel, klavírista, dirigent, ale i pedagog<sup>31</sup>. Pro své žáky vytvořil společně s Janem Malátem<sup>32</sup> v letech 1883–99 *Velkou teoreticko–praktickou školu hry na klavír*. Celkem má pět dílů a podle podtitulu „k souvislému vyučování od prvých začátků až k dokonalosti virtuosní“ poznáme její účel. Fibich pro tuto školu komponoval jak skladby, tak etudy.

---

<sup>31</sup> Fibich byl existenčně závislý na vyučování hudby. Poté, co přestal spolupracovat s Prozatímním divadlem (v r. 1878) a ukončil působení u sboru ruského pravoslavného chrámu (1881), se živil výlučně jako soukromý učitel hudby. Mezi jeho žáky patřil např. Karel Kovařovic, Otakar Ostrčil či Zdeněk Nejedlý.

<sup>32</sup> **Jan Malát** (1843–1915), český skladatel a hudební pedagog. V roce 1863 absolvoval varhanickou školu v Praze. Poté vyučoval hudbu. Komponoval klavírní skladby, písně, sbory, i 2 opery. Jeho důležitost spočívá v hudební pedagogice, neboť je autorem škol pro různé nástroje – housle (*Theoreticko–praktická škola pro housle*, 1884–1891), klavír (společně se Z. Fibichem zkomponoval *Velkou teoreticko–praktickou školu klavírní*).

Fibich byl v oblasti klavírní tvorby autorem velice pilným a také značně rozmanitým, počínaje jednoduchými instruktivními klavírními kousky, konče u rozsáhlejších děl, která měla hlubší obsah a vyšší technickou náročnost. Navzdory své kvalitě dosud nepatří klavírních skladby Zdeňka Fibicha k české stěžejní klavírní literatuře.

## 5. MALÍŘSKÉ STUDIE JAKO CELEK

### 5. 1. Povaha *Malířských studií*

Na *Studiích* je pozoruhodný způsob, jakým Fibich pracoval s výtvarnými díly a převedl je do hudební plochy. Figurovaly obrazy jako námět ve smyslu programní hudby nebo s nimi Fibich pracoval jiným způsobem?

Různí autoři se k tomuto diskutabilnímu tématu vyjadřovali odlišně. Hudec hovoří o „[...] inspiraci zprostředkované uměním, tentokrát výtvarným.“ (Hudec 2001, s. 31), Fibichovo uchopení obrazů charakterizuje jako transpozici zážitků z výtvarných děl.<sup>33</sup> V tomto smyslu se vyjadřuje i v monografii (Hudec 1971). Pojmenovává Fibichovu metodu jako metodu žánrové charakteristiky.<sup>34</sup> Mirko Očadlík zmiňuje, že Fibich chtěl vyjádřit ohlasy dojmů z obrazů.<sup>35</sup> Stejně tak se o dojmech zmiňují např. Nejedlý,<sup>36</sup> Boháček<sup>37</sup>. Zdeněk Nejedlý zastává i pozici programnosti *Malířských studií* (Nejedlý 1903), ale hájí Fibichovo pojetí programu: „Zde projevil Fibich vkus prvního řádu, když

33 „Přesvědčivým dokladem ústupu subjektivismu jsou i Fibichovy *Malířské studie*, op. 59. V nich se lumírovec Fibich opět vrátil k inspiraci zprostředkované uměním, tentokrát výtvarným. Na přelomu let 1898/9 se rozhodl transponovat zážitky z výtvarných děl mistrů různých období, da Fiesolovou gotikou počínaje a rokokově galantním slohem Watteauovým konče, do klavírní suity. Výsledek je jednoznačný. V *Malířských studiích* Fibich mistrovsky uplatnil stylizační principy, které až v *Náladách*, dojmech a upomínkách dovedl k neomylné suverenitě.“ (Hudec 2001, s. 31–32)

34 „Myšlenka transponovat výtvarný zážitek do hudby, v klavírní literatuře 19. století jedinečná, není u autora *Nálad, dojmů a upomínek*, který často zprostředkoval vizuální vjemy hudbou jako uměním časovým, nikterak kuriózní a byla přitažlivá i tím, že dávala možnost vystihnout kontrast stylů jednotlivých malířských předloh, od přísné gotiky da Fiesola až k rokokově galantnímu slohu Watteauovu. V této adekvátnosti hudebního „přepisu“ je i největší síla Fibichovy suity, opřené o stylizační principy, dovedené už v *Náladách, dojmech a upomínkách* k neomylné suverenitě. Fibich tu pracuje především metodou žánrové charakteristiky.“ (Hudec 1971, s. 176)

35 „Fibich tehdy před prázdninami se nedal do větší skladatelské práce. Zapisoval jen nové „Nálady, dojmy a upomínky“, načrtával náměty a skizy k novým svým kompozičním plánům. Ale jeden klavírní samostatný cyklus přece utvořil. Odedávna miloval výtvarné umění a vžíval se do různých stylů a výtvarných děl. Z ohlasu dojmů z obrazů vznikla myšlenka, cyklem klavírních děl vyjádřit pětici slavných děl výtvarnických. A tak vznikly „Malířské studie“ pro klavír.“ (Očadlík 1950, s. 76–77)

36 „Mimo písně, jichž je na sta, zůstalo po zvěčnělém mistru v rukopise pět klavírních skladeb nazvaných 'Malířské studie'. Zde Fibich, vtělený hudební pokrok, pokouší se opět o zajímavou novotu: píše hudbu k obrazům, ne však ve smyslu hudební ilustrace, nýbrž podává svůj dojem, jež v něm obraz vzbuzuje.“ (Nejedlý 1902, s. 31)

37 A nakonec projevil i hudbou své dojmy z obrazů; zanechal pět klavírních skladeb, z nichž po jedné je věnováno malířství holandskému, belgickému a francouzskému, dva italskému.“ (Ludvík Boháček v předmluvě k 3. klavírnímu vydání)

ani zde nedal se svést k ilustrační hudbě programní.“ (Nejedlý 1903, s. 243). Nejedlého pohled se s postupem času mírně proměňoval. Vidíme to už z jeho úplně první zmínky o *Studiích*, v níž *Lesní samotu* charakterizuje jako hudební doprovod k Ruisdaelovu obrazu (Nejedlý 1901, s. 67). O *Studiích* jako o skladbách programních se vyjadřuje Knittl<sup>38</sup>, Hostinský<sup>39</sup>, Bártová<sup>40</sup>, Bachtík (Bachtík 1970, s. 165-167), Jiráček (Jiráček 1947, s. 33) a Schulzová. Schulzová hovoří o přebásnění výtvarného předmětu, převedení obrazu do hudby.<sup>41</sup> Bartoš popisuje Fibichovu metodu: „Není tu však jen charakteristika jednotlivých obrazů, nýbrž dokonalé portréty malířů různých uměleckých epizod, zachycené tóny.“ (Bartoš 1914, s. 20) Marcel Montadon zmiňuje překlad obrazů do hudby.<sup>42</sup> Jiráček zdůrazňuje hudební přepis jednotlivých děl a žánrové uchopení obrazů.<sup>43</sup>

Pluralita názorů nedává odpověď na Fibichův způsob práce s obrazy. Bez pochyby můžeme tvrdit, že každá ze skladeb *Studií* má námět, a to námět výtvarný. Nelze však souhlasit s tím, že by tyto skladby byly skladbami ryze programními<sup>44</sup>, neboť

---

38 „Z klavírních skladeb Fibichovy pozůstalosti uvádíme: „Malířské studie“, sbírku to skladeb podstatou programních, v nichž mistrně převádí autor náladu a myšlenku výtvarného obrazu v obraz hudební.“ (Knittl 1944, s. 32)

39 „Kromě 'Malířských studií', skladeb to programních, hledících k pěti obrazům proslulých mistrů (Ruisdael, Breughel, Fiesole, Correggio, Watteau) a vydaných až po smrti Fibichově.[...]“ (Hostinský 1909, s. 214–215)

40 „Fibichův význam lze spatřovat ve 3 oborech: [...] 3. v některých klavírních skladbách (Malířské studie a vybrané tituly cyklu *Nálady, dojmy a upomínky*) předjímal nezávisle na cizích vzorech hudební impresionismus barevností harmonie a skloubením hudebních prostředků s mimohudebními programními záměry.“ (Bártová 1992, s. 13)

41 „V poslední době, po smrti mistrově, vyšly ještě tři sešity 'Nálad, dojmů a upomínek', a pak sbírka pěti delších skladeb, s názvem 'Malířské studie'. Tato sbírka jest jedním z nejcennějších děl Fibichových. Myšlenka jest úplně nová : obraz převeden v hudbu; dojmy, obrazem poskytované oku, podávány zde prostředky hudebními sluchu. Jest to zvukové přebásnění předmětu výtvarného, programní hudba s úplně novým námětem.“ (Schulzová 1950, s. 63–64)

42 „Fibich měl rád malbu. Když jsme ho viděli naposled v březnu 1899, měl v plánu přeložit v hudbu v malém sešitku obrazy mistrů, které se mu nejlíp líbily, a mezi jiným Io od Correggia.“ (Montadon 1900, s. 1048)

43 „[...] , protože nejde jen o hudebně malířskou stylizaci vlastního syžetu, ale přímo o hudební přepis jednotlivých malířských děl. K původnímu zřeteli harmonicko-instrumentální barevnosti, melodické kresebnosti a rozložení vizuálního dojmu do časové plynulosti děje tak přistupuje ještě úkol zachytit hudebně jedinečnost i skladatelova žánrového uchopení jednotlivých těch obrazů.“ (Jiráček 2000, s. 152–3)

44 Viz názory Z. Nejedlého, A. Schulzové, O. Hostinského.

v programní hudbě se skladatel snaží názvem skladby, vypsáním programu poukázat na myšlenku či předmět, k nimž se hudební obsah jeho díla vztahuje. Určitý program není zobrazen přímo v díle, ale vidíme zde snahu skladatelů programní hudby vyjádřit vztah jejich představ a idejí k ostatnímu světu. Jak jsme již výše uvedli, tento klavírní cyklus používá jako námět obrazy světových malířů, ale tyto obrazy nefigurují pouze jako předloha<sup>45</sup>, podle níž Fibich zkomponoval klavírní skladby, ale slouží i jako způsob, jakým se Fibich jako velký znalec dějin hudby snažil proniknout a upozornit na charakteristické a pozoruhodné znaky stylových období, v nichž tyto obrazy vznikaly. Plně souhlasíme s tím, že Fibich spojení hudby a výtvarného umění uskutečnil stylizačními principy a metodou žánrové charakteristiky.<sup>46</sup> Malířské studie můžeme žánrově označit jako cyklus charakteristických kusů.<sup>47</sup>

## 5. 2. Charakteristický kus – pojem a jeho vývoj v českém prostředí

Pojmově je charakteristický kus velice složitě univerzálně vymezitelný, protože se objevuje v různých formách a podobách, dokonce i v různých nástrojových obsazeních. Nehledě na to, existují jisté společné znaky a principy, kterými se tyto charakteristické kusy vyznačují. Slovník české hudební kultury je shrnuje takto: „V charakteristických kusech se spojují rozmanité formové útvary s významově obsahovou tendencí, které má být hudebně vystižena a o níž někdy vypovídají konkretizované tituly. Na rozdíl od programní hudby tu nejde o reprezentaci dějovosti či složitých mimohudebních skutečností, nýbrž o poukazování k určitým dílčím emocionálním stavům, náladám, komunikačním situacím, ale též k žánrům a formám jiných druhů umění, ke znakovým konvencím umělecké tvorby apod. Pod vlivem této orientace nabývají někdy funkce charakteristického kusu i skladby označované tradičními hudebně formovými názvy a dochází též k prolínání typu charakteristických skladeb s programní hudbou na straně jedné a s útvary typu sonáty apod. na straně

---

<sup>45</sup> Ve smyslu předlohy programní hudby.

<sup>46</sup> Viz. Hudec 1971, s. 176.

<sup>47</sup> E. Pallová ještě více konkretizuje a uvádí, že *Studie* jsou lyrické klavírní kusy (viz. Pallová 1997, s. 10).



druhé.“ (Fukač 1997, s. 358).

Fibich se však nedokázal úplně oprostít od romantického způsobu uvažování a skládání, proto i v těchto skladbách najdeme určité programní prvky.<sup>48</sup>

Charakteristický kus (Charakterstück, Characteristic piece), pojmenováván také jako žánrový kus, žánrový obraz, lyrický klavírní kus a (klavírní) miniatura, se objevuje již na přelomu 18. a 19. století, nicméně své předchůdce má již v baroku, a to v žánrových skladbách anglických virginalistů a francouzských skladbách pro loutnové a klávesové nástroje (Jean-Philippe Rameau, François Couperin a další).<sup>49</sup>

Prvotními impulsy přicházely k tvůrcům charakteristického kusu z oblasti básnických forem (eklogy, elegie, balada, romance). Podněty byly získávány i z oblasti výtvarné (přibližně až od poloviny 19. století; arabeska, skica), ale také zde existovala snaha o vyjádření konkrétních emocí a stavů duše jako takových (humoreska, idyla, nálada). Nalezneme zde i charakteristické kusy, které ukazují na hudbu samu o sobě a její vlastnosti (invence, fantazie, preludium). Co se formální stránky týče, nejčastěji se můžeme setkat s malou nebo velkou vícedílnou formou, která může přejímat rysy sonátové i rondové formy, ovšem bez dramatických vrcholů, tematických kontrastů a analytické tematicko–motivické práce.

V českém prostředí se s charakteristickým kusem setkáváme již v tvorbě Václava Jana Tomáška a Jana Hugo Voříška,<sup>50</sup> jejichž tvorba měla značný vliv na mladého Schuberta. V české hudbě pracoval v 19. století s charakteristickým kusem Bedřich Smetana (*Bagately a Impromptus, Sny, Skizzen*) a samozřejmě i Antonín Dvořák (*Eklogy, Dumky*). Od druhé poloviny 19. století nastupují i skladby s výtvarnými „náměty“ (B. Smetana: *Skizzen*, A. Dvořák: *Silhouetty*) Poslední tendenci reprezentují i *Malířské studie* Zdeňka Fibicha. Z Fibichových skladeb patří k charakteristickým kusům bez

---

48 Např. v *Jo a Jupiter*, jakožto ve skladbě, v níž slyšíme názvuky Fibichových *Nálad, dojmů a upomínek*, nebo v *Lesní samotě*, v níž se jako epizoda objevuje „Kolem pádící honba“, v níž lze slyšet lesní rohy.

49 K dějinám vývoje charakteristického kusu viz. slovníková hesla např. v Slovníku české hudební kultury, Grove, MGG...

50 Oba se dají považovat za průkopníky romantického charakteristického kusu.

pochyby i *Nálady, dojmy a upomínky*. Z dalších českých autorů, kteří komponovali charakteristické kusy, jak pro klavír, tak skladby komorní, lze uvést např. J. Suka (*Bagatella S kyticí v ruce, Elegie, op. 23*), V. Nováka (*Jarní sonáta, Eklogy moravské*), L. Janáčka.

### 5. 3. Spojení hudby a výtvarného umění v Malířských studiích

Neexistuje obecný způsob, jak pojednat vztah hudby a výtvarného umění, proto se v této kapitole budeme věnovat vztahu hudby a výtvarného umění v *Malířských studiích*. Ve *Studiích* nefiguruje výtvarné umění pouze jako námět, program, který si Fibich vzal a převedl či překreslil do hudebního tvaru, ale zároveň jako jistý odkaz, který nás spojuje s dobou vzniku obrazu či s námětem obrazu.

Tato problematika souvisí s obsahovými inspiracemi mezi jednotlivými druhy umění nebo jednoho umění v různých stylových obdobích. Jedno dílo se v tomto případě inspiruje - vezme si námět (nejen jako program, ale i ve smyslu inspirace) z díla druhého, ať už hudebního, výtvarného či literárního. Zde se potýkáme s obsahem, významem jednotlivých děl a dešifrací hudebních významů. V hudbě se v souvislosti s významem skladeb setkáváme s postupy jako kontrafaktura, transkripce, parafráze, fantazie, stylizace, názvuky, reminiscence, variace, cantus firmus, hudební citát, tzv. Augenmusik, technika práce s příznačnými motivy, hudební symbol, zvukomalba, či koláž nebo montáž.

Základní rozdíl mezi hudebním a výtvarným uměním je v existenci prvku času. Zajímavě se o tomto problému vyjadřuje i J. Bachtík v kontextu výtvarného umění jako programu skladeb. Poukazuje na rozdílnou povahu hudebních a výtvarných děl. Hudební dílo probíhá v čase, zatímco ve výtvarném díle faktor času přítomen není. (Bachtík 1970, s. 165–167) V *Malířských studiích* dochází k průniku dvou umění, časového a nečasového. Jaké z výše zmíněných postupů nalezneme ve *Studiích*? Pro *Malířské studie* jako dílo, kde dochází k průniku hudby a výtvarného umění, mají význam termíny jako

stylizace,<sup>51</sup> hudební citát,<sup>52</sup> Augenmusik,<sup>53</sup> názvuky či zvukomalba<sup>54</sup>.

V *Reji blažených* vidíme jak stylizaci (Fibich tuto skladbu stylizuje jako *ricercar*), tak hudební citát (*Tantum ergo*). V *Lesní samotě* nacházíme zvukomalebnou epizodu lesní honby. Ve *Sporu masopustu s postem* dochází k „boji“ mezi masopustem a postem, z nichž každý je symbolizován jedním tématem. Masopustní téma je jadrné, vesnické, půst symbolizuje asketismus, který nás odkazuje na mnišské řády. Samotná *Zahradní slavnost* je miniaturní rokoková taneční suita, která nás upomíná na galantnost a hravost galantního stylu. Ve stylizaci do období vzniku skladby se projevuje vlna zájmu o předchozí historická období, která začala v Německu propukat v sedmdesátých letech 19. století a projevovala se zejména návratem k starým formám a žánrům. V české klavírní literatuře vidíme tento postup i v *Suitě A dur* Antonína Dvořáka.

Ve Fibichových kompozicích nezůstává stranou ani hudba pro oči. Jak píše Jiří Kopecký ve studii *Fibichova hudba pro oči* (Kopecký 2006), vidíme to jak v klavírních dílech jako *Nálady, dojmy a upomínky* a *Malířské studie*, tak v operách *Hedy*, *Pádu Arkuna* či *Šárce*. Fibich dbal na vizuální stránku svých partitur.<sup>55</sup> J. Kopecký dále uvádí: „Fibich s oblibou reagoval na tvary objektů; dojem č. 58 se ve shodě se svým názvem vyklene dvakrát do oblouku obočí, než se v notách objeví hříbek v kousku č. 371, je na něj klavírista upozorněn fanfárkou. Fibichovo hudební malování se projevilo tendencí

---

51 Ve stylizaci hudba odkazuje na skutečnost obecnějšího rázu, než je nějaké konkrétní dílo. Např. skladatel skladbou podobnou skladbám Mozartovým odkazuje na hudbu klasicismu či na Mozarta samotného. O stylizaci však hovoříme i v případě převedení jednoho typu hudby v typ druhý, u Fibicha to vidíme např. při převedení polky do smyčcového kvartetu.

52 Citáty vystupují jako odkazy. Skladatel jimi poukazuje na nějaké konkrétní dílo, skladatele, období, etnikum, město, historicitu či na svá předcházející díla. Skladatel tím chce posluchači něco sdělit. Co tím však autor míní záleží na stupni poznání posluchače.

53 Tzv. hudba pro oči. Je to druh hudebního citátu, ale pro posluchače není poznatelný samotným poslechem. Můžeme jej charakterizovat jako citát zaznamenaný a registrovatelný pouze v notovém záznamu.

54 Zvukomalbu můžeme charakterizovat jako hudební napodobení slyšitelných nebo viditelných jevů vnějšího světa ve skladbě. Předmětem hudebního zobrazení mohou být různé přírodní jevy jako bouře, blesk, šumění lesa, bublání potůčku, svítání i soumrak, hlasy a zpěv zvířat, různé druhy pohybu, zvuky provázející pracovní úkony, hukot strojů atp. (Vysloužil 1995, s. 326)

55 Autograf k opeře *Nevěsta messinská* (1882–1883) vypracoval černým, modrým a červeným inkoustem, paginace ozdobným písmem červeným inkoustem, vazba červená se zlatým ornamentem (viz Chadová 1999, s. 27)

k symetrické stavbě motivů a patrně skladatele vedlo k promýšlení celých ploch na principu symetrie a kontrastu a k propracování intervalových struktur. Úvodní takty nálad č. 245 a 259 z května 1896 (Šněrovačka a Náramek, viz př. 2, 3, ČMH S80/349, 362) jsou stavěny podle horizontální i vertikální osy (inverze a rak).“ (Kopecký 2006, internetový zdroj, [cit. 13. října 2007]). Z těchto příkladů vidíme, že Fibich vnímal i souvislosti mezi tvary svých námětů či inspirací a klenutím melodie.

Vztah hudby a výtvarného umění se v *Malířských studiích* Z. Fibicha neomezuje pouze na vztah programu a hudebního díla, ale Fibich povyšuje obrazy do jakýchsi nositelů dobové manýry, zároveň si všal nenechává vzít potěšení ze snahy o hudební uchopení zobrazovaného tématu. Ve *Studiích* se slučuje Fibichova hluboká znalost hudební historie, jeho záliba ve výtvarném umění, jeho lehkonohá múza, ale i snaha o hudební vyjádření, které není postřehnutelné pouhým poslechem.

#### **5. 4. Malířské studie – autograf a jednotlivá vydání**

*Studie* vznikaly v období 21. 12. 1898–24. 3. 1899, v následujícím pořadí: *Jo a Jupiter* (21. 12. 1898), *Zahradní slavnost* (nedatováno), *Rej blažených* (17. 1. 1899), *Spor masopustu s postem* (21. 1. 1899), *Lesní samota* (24. 2. 1899). Autograf je psán tužkou, německy, s poznámkami a přípisy Z. Fibicha, většinou však Anežky Schulzové. Každé skladbě náleží jeden sešit, společně jsou uloženy v poloplátěných deskách. Co se notových systémů týče, převažuje notový papír s 12 systémy na stránku,<sup>56</sup> kromě *Reje blažených*, který je psán na notovém papíru s 20 systémy. Mimo *Lesní samotu* nejsou jednotlivé stránky číslovány. *Lesní samota* spolu se *Zahradní slavností* využívají notový papír oboustranně.

Ludvík Boháček zmiňuje v předmluvě k 3. vydání i opisy Anežky Schulzové, které se staly definitivní předlohou pro tisk. Opisy jsou psány inkoustem. Opis *Lesní samoty* čítá 7 stran, *Sporu masopustu s postem* 6 stran, *Reje blažených* 2 strany, *Jo a Jupitera* 6 stran, *Zahradní slavnosti* 7 stran (tento opis však už plně odpovídá

---

56 245 : 320

tištěnému znění, protože v autografu Z. Fibicha následovala ještě jedna část, kterou A. Schulzová v opisu odstranila).

Srovnáme-li rukopis a pozdější tištěná vydání skladeb, odlišností mnoho nenajdeme. V rukopise se projevuje Fibichova snaha o co největší úspornost, a to zejména v repetících, které jsou v tištěných verzích vypsány, stejně jako případná *Da Capo al Fine*.<sup>57</sup> První vydání Františka Antonína Urbánka vyšlo bez Fibichovy redakce, ve kterém se nacházejí jednotlivé kousky v pořadí *Lesní samota*, *Spor masopustu s postem*, *Rej blažených*, *Jo a Jupiter*, *Zahradní slavnost*. První vydání, ve kterém vyšly *Malířské studie* ve dvou sešitech a obsahuje i dedikaci Marii Panthés,<sup>58</sup> věrně kopíruje Fibichovu předlohu, včetně pedálu a dynamiky. V dalších vydáních, které připravili Ludvík Boháček a Václav Holzknicht najdeme některé změny, jejichž opodstatnění ovšem na poslední stránce V. Holzknicht vysvětluje. Dle našeho soudu jsou v těchto vydáních *Malířské studie* upraveny pro lepší hrátelnost, ale dovolíme si vytknout pedalizaci. Zejména v posledním čísle, *Zahradní slavnosti*, je pedálu přidáno sice málo, ale dost na to, aby částečně pozměnil charakter skladby.

Ve třetím vydání nutno zmínit i přítomnost reprodukcí výtvarných děl včetně uvedení autora a galerie, kde se v době vydání daný obraz nacházel.<sup>59</sup> Problematickou se jeví reprodukce díla Fra Angelica de Fiesole, protože Fibich nebyl inspirován celým triptychem *Poslední soud*, který je vyobrazen v klavírním vydání, ale pouze jeho fragmentem - *Rejem blažených*.

---

<sup>57</sup> Ve *Sporu masopustu s postem* se repetice nachází mezi t. 1–12, t. 24–36, v *Jo a Jupiter* najdeme repetici v t. 32–33. *Da Capo Al Fine* najdeme v části *Moulinet* v *Zahradní slavnosti*, v tisku jsou to t. 88–95.

<sup>58</sup> **Marie Panthés** (4. 11. 1881–11. 3. 1955), klavíristka a interpretku děl Z. Fibicha.

<sup>59</sup> Fibich uvádí v rukopisu galerie, kde jednotlivá díla viděl, kromě *Zahradní slavnosti*, u které nenacházíme umístění obrazu.

## 6. Analýzy skladeb

### 6. 1. Lesní samota



Jacob van Ruisdael – Gemäldegalerie, Drážďany<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Reprodukce obrazu převzata z internetového zdroje *The Hunt* [cit. 2. října 2007].

## 6. 1. 1 Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku

Přesná datace vzniku obrazu *Lesní samota* (v katalogu galerie je označen jako *Lov, Weldensamkeit, The Hunt*) autora Jacoba van Ruisdaela<sup>61</sup> není známa. Z charakteru malby a na základě porovnání s ostatními obrazy holandského malíře soudíme, že vznikl na přelomu čtyřicátých a padesátých let 17. století.

Barokní malířství kladlo nevšední důraz na objevení vysokého stupně citovosti a výraznosti v dramaticky vystupňovaných kompozicích. V obrazech bylo využíváno šerosvitu, hry světla a stínu na tvářích plných emocí, k dokreslení emocionality bylo použito jemných a teplých tónů. Dynamiky bylo často dosaženo bohatostí drapérií a dramatickou korpulentností nahých ženských těl. Obzvláště v Holandsku došlo v barokním malířství k explozi nových témat v zátiší, mnozí umělci se přímo specializovali na určité okruhy motivů. Holandské umění samo o sobě je známo precizním provedením a podmanivou atmosférou, ne však tak výraznou dramatičností. Zdroj světla je často mimo plátno a malíř tak dociluje jisté nezaměnitelné intimnosti, jasnosti a tepla.<sup>62</sup>

Na obraze jde vidět Ruisdaelova posedlost stromy, neboť v jeho kompozicích zaujímají stromy postavení subjektu malby, nikoli pouze objektu - dává jim určitou osobnost. V době vzniku obrazu Ruisdael ještě nechával jiné umělce malovat stafáže do svých děl, v případě *Lesní samoty* byla zvířata namalována Adriaenem van de Velde.<sup>63</sup>

61 **Ruisdael, Jacob van** [Rojzdál] (kolem r. 1628–1682). Narodil se v rodině rámaře a obchodníka s uměním Isaacka de Goyera v Haarlemu. Malovat se naučil od svého otce, dále od strýce Solomona van Ruysdaela a od Cornelia Vrooma. V roce 1648 vstoupil do malířského cechu v Haarlemu. Poté deset let studoval malířství v Německu a nakonec se usadil v Amsterdamu, kde si založil malířskou dílnu, v níž studoval i Meindert Hobbema, další malíř z generace holandských krajinářů. Zde vstoupil do církve Mennonitů.

Ruisdael dokázal citlivě používat přírodní barvy a vytvářel mistrné kompozice. Za celý svůj život namaloval více než sedm set obrazů a přes sto kreseb. Mimo to byl úspěšným lékařem. Zemřel v Amsterdamu, ale pohřben byl 14. 2. 1682 v Haarlemu.

Patří mezi představitele romantické, subjektivně pojaté holandské krajinomalby 17. století. Vytvořil typ severské krajiny bez stafáží, s ruinami a náhrobky. Později tvořil i realistické pohledy na moře a holandské roviny. Mezi jeho nejznámější obrazy patří *Židovský hřbitov*, *Pohled na Haarlem*, *Velký les*, *Krajina s vodopádem*, *Klášteř*.

62 Částečně převzato z internetového zdroje *Baroko* [cit. 3. května 2008].

63 **van de Velde, Adriaen** (1635/1636–1672). Narodil se a zemřel v Amsterdamu. Učil se u svého otce a později u Jana Wynantse a Wouwermanse v Haarlemu, a byl jedním z prvních krajinářů své doby.

## 6. 1. 2 Notové prameny

Fibich zkomponoval *Lesní samotu* jako poslední z cyklu *Studií*. Datace vzniku, umístěná na začátku skladby, uvádí jako datum vzniku 24. 3. 1899. Kus je psán oboustranně na notovém papíře s 12 systémy. Fibichovou rukou vidíme na začátku skladby napsaný přípis „Waldeinsamkeit nach J. Ruydsael. Dresden“. Na úvodní straně se omezil pouze na označení pořadí skladby římskou číslicí V. Na rozdíl od ostatních skladeb je tento kus stránkovaný.

Autograf a pozdější tištěná vydání se v *Lesní samotě* téměř shodují. Výjimkou zůstávají obvyklá dynamická označení, nechybí snaha o úspornost (v t. 26–27 Fibich použil označení *8va*, ale v tisku je místo vypsáno o oktávu výš).

Chtěli bychom upozornit na t. 10 (př. 1), v němž došlo ke změně rytmu na druhé době v altu z čtvrté noty a osminové na osminovou a čtvrté s tečkou. Autograf a první vydání zachovává tento rytmický model, druhé vydání však v tomto jediném případě rytmus mění.

Př. 1



Oproti tomu ve stejném místě v t. 144 původní rytmus zůstává (př. 2).

Př. 2



Obzvláště cenné jsou jeho pastýřské obrazy. Mezi jeho charakteristické rysy patří teplý kolorit, jasná barva, pečlivá kresba, jemná malba tváří a zvířat. Maloval také stafáže do krajin mnoha malířů. Mezi jeho tématy najdeme i témata historická a biblická, např. *Snění z kříže*.



Nedokážeme vysvětlit, z jakého důvodu editoři přistoupili ke změně pouze v tomto případě. S přihlédnutím k ponechání t. 144 v původním rytmu se musíme spokojit s konstatováním, že šlo zřejmě o chybu v notosazbě.<sup>64</sup> V ostatních ohledech se autograf a jednotlivá vydání výrazně neodlišují.

### 6. 1. 3. Analýza skladby

Formálně bychom mohli tuto skladbu označit jako velkou trojdílnou formu s reprízou a kodou, celkem má 173 taktů. Kus je zkomponován v 6/8 taktu. Krajní díly představují les, ve středním díle jako nejrozsáhlejší části kusu (celkem se rozprostírá na ploše 102 taktů) vidíme již podle Fibichova přípisu v autografu „Vomiberranschende Hirschjagd“ epizodu kolem pádící honby. Základní formové rozdělení uvádíme v následující tabulce.

Velký díl <b>A</b>	A	t. 1-21
	B	t. 22-34
Velký díl <b>B</b>	C	t. 42-80
	D	t. 81-110
	C'	t. 111-151
Velký díl <b>A'</b>		t. 135-151
Koda		t. 152-173

Velký díl A obsahuje dvě větší části **A** a **B**. Část **A** se diferencuje na malou třídílnou variovanou formu, v níž dochází k repríze úvodního dílu, která však není doslovná:

a	t. 1-6
a'	t. 6-16
a''	t. 16-21

Forma toho dílu navádí k malé trojdílné *a b a* formě s reprízou, ale v prostředním díle *a'* nedochází k uvedení nového, odlišného motivu, ale naopak k motivické práci s motivem úvodním. Hlavní roli představuje variace na sled šesti šestnáctinových not

<sup>64</sup> Tuto teorii potvrzuje i přítomnost čtvrtové noty s tečkou v t. 10, příp. osminové noty s tečkou v t. 144, neboť s ohledem na další průběh prostředního hlasu (na poslední tři doby noty osminová a čtvrtová) je prodloužení hodnot nelogickým vyústěním.

a tečkovaný rytmus (př. 3).

Př. 3



I když je ve formálním rozdělení třetí část označená jako  $a''$ , tato část je návratem úvodní části  $a$  s rozdílným závětím (posledních 15 dob).

Část  $B$  velkého dílu  $A$  není na rozdíl od části  $A$  tak strukturovaná. Vyplňuje ji tok hudebních figurací evolučního charakteru, jehož podrobnější dělení by postrádalo smyslu. V samotném závěru části  $B$  (t. 35–41) nacházíme spojovací oddíl, který nás dovádí k nejrozsáhlejší části cyklu, epizodě honby.

Celý velký díl  $B$  je opět malou trojdílnou formou se zkrácenou reprízou. Na rozdíl od velké formy jsou krajní díly rozsáhlejší než díl prostřední.

C	c	D dur	t. 42-49
	c'	D dur/fis moll	t. 50-56
	m	Cis dur	t. 57-61
	c''	e moll	t. 62-65
	m'	D dur/A dur	t. 66-71
	modulace		t. 72-80
D	d	D dur	t. 81-88
	d'		t. 89-96
	m2		t. 97-100
	d'		t. 101-110
C'	c''	D dur	t. 111-117
	c''	D dur	t. 118-123
	c	C dur	t. 124-134

K bližší struktuře velkého dílu  $B$  se dostaneme v pozdějším textu. Ve výše uvedené formální struktuře jsme chtěli poukázat na Fibichovu snahu o trojdílnost, která se projevuje jak ve velké formě, tak v jednotlivých dílech. Již díl  $A$  je trojdílný, byť zde nemůžeme hovořit o kontrastním středním dílu. Forma dílu  $B$  je taktéž trojdílná, stejně jako velký návrat dílu  $A$ , který se úplně shoduje s t. 1–17.

Chceme-li motivicky a tématicky charakterizovat *Lesní samotu*, musíme si uvědomit, že na Fibicha v této *Studii* působil námět obrazu velice silně, neboť již od raného dětství měl rád les, na což mělo vliv i lesnické prostředí, ve kterém vyrůstal. Jiří Kopecký v hesle Zdeněk Fibich shrnuje Fibichovy inspirační okruhy jako „jaro, les a žena, [...]“ (Kopecký, Jiří. Zdeněk Fibich. cit. [4. května 2008]). V mnohých dílech<sup>65</sup> Fibich opisoval idylickou náladu lesa, nejinak tomu bylo i v tomto kuse. J. Jiránek ukazuje podobnost mezi *Lesní samotou* a *Náladami* a tvrdí: „Lesní samota (č. 1) je vlastně rozvinutím Upomínky č. 148, kterou známe již z I. řady. Nálada, hudební obraz je tu však oživen malou epizodou loveckou, která romantický půvab toho obrázku ještě zvyšuje.“ (Jiránek 2000, s. 152). Fibich se v krajních částech snažil o zobrazení nálady, dojmu, impresi lesa, ale v epizodě lesní honby pomíjí les jako celek a obrací se na konkrétní detail a rozvádí ho až za hranice děje obrazu.

Jak jsme zmínili výše, první díl velkého dílu **A** je sérií variací, jejichž hlavní šestidobý motiv (př. 3) prochází celou částí v různých obměnách. Motiv je součástí krátké, pětiktové věty (t. 1–6), v níž po dvojím opakování motivu najdeme charakteristické uklidňující povzdechy (t. 5) (př. 4) a šestnáctinový klenutý pohyb (t. 4), v němž plní sekundy zásadní zvukovou funkci. Pravidelný pohyb ve stejných hodnotách je pro oba krajní díly typický, neboť v něm lze spatřit tajemný, nevyzpytatelný, překrásný a malebný les. Neustále se měnící harmonie dodává větě a celé první části oddílu **A** na intenzitě a proměnlivosti. V této části ještě nemůžeme hovořit o náznaku impresionistického postupu, k němuž Fibich směřoval v díle **B**.

Př. 4



První část variačního oddílu pokračuje opakováním motivu o oktávu výše,

<sup>65</sup> Např. opera *Bukovín*, četné kousky z *Nálad*.

v oktávoých postupech, ale díky změně v levé ruce a harmonizaci dostává novou barvu, čímž nás připravuje na pasáž, v níž dominantní úlohu hraje opakovaný tečkovaný rytmus a repetovaný motiv v altu (př. 5). Tato část se nejdříve pohybuje v *G dur* (t. 10–12), ihned je transponována zpět do *F dur* (t. 12–16).

Př. 5



Tečkovaný rytmus a repetování způsobuje napětí, které je vzápětí uklidněno téměř doslovným návratem úvodního dílu, jehož rozlišnost od originálu se projevuje v transpozici závěrečných taktů o velkou sekundu výš, čímž dochází k pozvolnému harmonickému přechodu do tóniny *B dur*.

V dynamicky tišší druhé části velkého dílu **A** (t. 22–34) Fibich použil k navození atmosféry lesa pravidelný pohyb dvaatřicetinových not v jednohlase, nejprve nad prodlevou (t. 22–24), později doprovázený čtyřhlasými akordy na ploše půl taktu (t. 27–33), čímž dosáhl téměř impresionistické zvukovosti. Ve spojovací části (t. 24–26) mezi prodlevou a akordickou pasáží dochází k pohybu v terciích. Následný přechod k akordickému zvuku v horním hlase nepůsobí díky akordickému vyznění spojovací části drasticky. V následující části se neustále opakuje motiv ze začátku oddílu **B**, který je v prvním případě (t. 27–28) o nonu výše (př. 6), poté je celý takt opakován v oktávové transpozici, v níž se akordické hlasy pohybují v protipohybu. V této chvíli se nacházíme v tónině *G dur*, což k *B dur* chápeme jako terciovou příbuznost.

Př. 6



Stejný motiv, ale na subdominantě v *B dur*, Fibich zpracoval v t. 29–31 s následujícím harmonickým podkladem: kvintakord na subdominantě – septakord šestého stupně – kvintakord na subdominantě – septakord druhého stupně rozvedený do subdominanty, což potvrzuje Fibichovo časté používání terciových skoků a utvrzuje nás v impresionistické zvukovosti. Následující přechod do *D dur* v t. 32 spolu s přesunem figurativní pasáže do pravé ruky a dynamickým vrcholem v t. 34 pomalu připravuje na spojovací oddíl (t. 35–41), v němž zcela opouštíme pohádkový charakter lesa, a pozornost se ubírá na část obrazu, v němž probíhá lov. Staccata a prázdné kvinty ve spojovacím oddíle tvoří kontrast k náladové předchozí části a vedou nás k epizodě kolem pádící honby.

Hlavním prostředkem Fibichovy stylizace se v epizodě honby (velký díl **B**) stal fanfárový motiv lesních rohů (t. 42–23) (př. 7). Epizoda je zkomponována v malé třídílné *a b a'* formě,<sup>66</sup> v níž větší prostor dostávají krajní díly. V úvodní části je motiv (př. 7) dvakrát uveden bez jakéhokoliv doprovodu, avšak v druhém případě je terciový souzvuk doplněn o nátryl, což se projeví jako důležitý motivický prvek v repríze.

Př. 7



Několikeré opakování terciového souzvuku nejdříve v původní poloze ve forte, poté o oktávu níž v piano, přivádí k mollové variantě motivu lesních rohů doprovázené souzvukem (t. 50–53) a je následováno durovou zkrácenou variantou motivu (t. 54–56). Fanfárový motiv střídá třítaktová melodická varianta (t. 57–59) (př. 8) motivu lesa z části **B** v *Cis dur*, rytmizovaná podle úvodního lesního motivu kusu, po níž přichází ostré nátryly a návrat k motivu lesních rohů.

<sup>66</sup> Viz. schéma na s. 29.

## Př. 8

V tomto případě je motiv lesních rohů zpracován imitačně v *e moll* (t. 62–65) (př. 9), jakoby Fibich chtěl znázornit skupiny lovců nahánějících vysokou.

## Př. 9

Imitace vévodí i motivu obdobnému motivu z př. 8, tentokrát v *A dur*. Dochází k osminásobnému unisonovému opakování motivu na různých stupních kvintakordu *A dur* v tomto pořadí<sup>67</sup> – *e2, a2, cis3, e3, a3, a2, a1, a*, což dokonale umocňuje gradaci, jejíž vrchol přichází v důrazné, sforzatované akordické pasáži (t. 72–80), jíž vévodí tónický kvintakord a alterované dominanty.

Přednesový předpis *Quasi corni* na začátku prostřední části epizody honby přímo odkazuje na charakter části, v níž typické terciové fanfáry lesních rohů (př. 10), v klavírním partu představované unisonem, ohlašují konec honu. Fibich nás v tento moment přenesl za hranice obrazu a rozvedl průběh lovu a zejména jeho úspěšný závěr. Na obraze nevidíme, jak lov dopadne, ale Fibich dokázal hudebně dokončit to, co na obraze začalo. Formálně je nástavba obrazu dvoudílná část se spojovacím oddílem, v jejíž první části, ve formálním schématu označená písmenem *d*, dochází v rámci jedné periody k pozměněnému opakování první věty, čímž je dosaženo gradace. Odlišnost předvětí tkví v oktávovém posunu a rozšíření o oktávu. Druhé závětí má oproti závětí

<sup>67</sup> Uvádíme úvodní tón motivu ve vrchním hlase.

prvnímu slavnostnější, důraznější charakter. Spojovací oddíl (t. 97–100), výhradně složený z tercií lesních rohů, předěluje první a druhou část tria, v níž dochází k repríze druhé věty periody prvního dílu, transponované o oktávu níž a rozšířené o opakování posledních dvou taktů. Vítězný charakter celého dílu je podtržen závěrečným zatěžkáním a zpomalením.

Př. 10



Návrat úvodního dílu (t. 111–134) nelze popsat jako doslovný, neboť v předloze je nejdřív uveden motiv neimitovaný, následovaný motivem imitovaným. V repríze dochází k zrcadlení, již v úvodu vidíme několikerou imitaci motivu lesních rohů v *D dur* (t. 111–123), včetně imitace terciových souzvuků, které jsou v části uváděny pouze s nátrylem. V souladu se zrcadlovým postupem není tichý motiv uvedený v *C dur* (t. 129–132) imitován, ale vyznívá a končí v tichých souzvucích, jež nás pomocí modulací (t. 133–134) navrací zpět k původní atmosféře lesa.

Repríza velkého dílu **A** (t. 135–151) se omezuje pouze na doslovné opakování taktů 1–17 a následuje koda (t. 152–173) složená z reminiscencí celého kusu. V taktech 152–155 se dvakrát objevuje motiv lesních rohů v *As dur*, střídáný úvodním motivem lesa (t. 153). Následující šestitaktový úsek v *A dur* vychází intonačně z motivu lovu, ale nikde jinde se s ním v předchozím průběhu neseťkáváme. Charakterem se tato reminiscence liší, neboť odstupuje od pompéznosti lovu a spíše idylicky vzpomíná na předešlou událost. V této intonaci pokračuje i poslední, imitační vzpomínka na lov, po níž převládá tichá, lesní nálada v podobě závěrečného sledu akordů a tichého vyznění.

*Lesní samota* se značně odlišuje od ostatních studií už tím, že Fibich nezvolil

jako název originální název z galerie (Lov), ale jako název skladby uvedl *Lesní samotu*, čímž dal jasně najevo svůj poměr k námětu obrazu a jeho přenesení do hudebního díla. J. Bachtík ve srovnání díla Fibicha a Ruisdaela popsal přední místo lesa v obou dílech (Bachtík 1970, s. 167). Z určitého úhlu pohledu lze s tímto tvrzením souhlasit, neboť v Ruisdaelově díle stojí krajinomalba v popředí a Fibichův vztah k lesu nelze rovněž popřít. Tento pohled se nám zdá příliš omezený, neboť úplně pomíjí rozsah epizody honby. V první *Studii* nelze nahlížet na les jako na významnější část a epizodu lesní honby odsoudit do role pouhého dokreslení atmosféry. Nasvědčuje tomu i rozsah prostředního dílu, který přesahuje oba díly krajní. Les tvoří ve Fibichově pojetí hlavní rámec, ale neméně důležité je pro něj i v lese se odehrávající děj.

Na jedné straně Fibich se nechal inspirovat lesním námětem obrazu a volně rozpohyboval svou fantazii. Svůj zrak však od obrazu neodvrátil a zaměřil se na konkrétní detail, který rozvádí až za hranice zobrazení v malířském díle. Hudebně se mu podařilo dokonale vytvořit mystickou, ale nevyzpytatelnou atmosféru lesa. Jeho stylizace lesní honby v podobě názvuků lesních rohů byla však také mistrná. V místech ztvárnění lesa se nebál odvážné harmonie, v jistých okamžicích vidíme i náznaky impresionistických postupů. *Studie* je plně inspirována předlohou, kterou v určitém momentě skladby rozvádí, ale setkáváme se i s mistrnou stylizací, nikoli po vzoru období, v němž obraz vznikl, ale po vzoru charakteristické znělky děje části obrazu. Spojení těchto dvou principů s celkovým vyzněním kusu nasvědčuje velké hudební představivosti.



## 6. 2. Spor masopustu s postem



Pieter Bruegel starší – Kunsthistorisches Museum, Vídeň<sup>68</sup>

---

68 Reprodukce obrazu převzata z internetového zdroje *Battle of carnival and lent* [cit. 10. dubna 2008].

## 6. 2. 1 Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku

Obraz *Spor masopustu s postem* vznikl v roce 1559. Jeho autorem je Pieter Bruegel starší.<sup>69</sup> Renesance byla v zaalpských zemích značně ovlivněna italskou renesancí, zejména díky proudění poutníků do Říma, kteří se zde seznámili s novými myšlenkami. V Nizozemí se renesance uzpůsobila místním podmínkám. Značný vliv pozdní gotiky vidíme zvláště v dílech Albrechta Dürera a Hieronyma Bosche. Mnohem více je zde zachováván náboženský charakter uměleckých děl. Po roce 1550 začali nizozemští a vlámské malíři ukazovat více zájmu v přírodě a kráse samotné, což vedlo ke stylu, který byl značně odlišný od elegantní a lehké italské renesance, a vedl k vlámským a nizozemským barokním malířům. Začali zobrazovat krajiny, zátiší, žánrové obrázky a scény z každodenního života. Tento vývoj vidíme v díle Joachima Patinira a Pietera Aertsena, ale pravým géniem bychom mohli nazvat Pietera Bruegela staršího, který je dobře známý pro zobrazování přírody, každodenního života, upřednostňování sluhy před pánem. Bruegel ukazuje člověka jako komický, někdy přímo groteskní opak hrdiny.

Předmětem obrazu je tradiční ka~doroční karneval, který se ve Flandrách konal v týdně před půstem. Tento napůl nábo~enský a napůl světský festival byl pouze omluvou pro přemíru alkoholu, slavení, avantýr a veřejného sexu. Tehdejší moralisté odsuzovali tento týden jako ďáblův týden. V souladu se zobrazovaným tématem působí

69 **Pieter Bruegel starší** [brechel] (?1525–15. září 1569). Slavný nizozemský malíř, který se stal zakladatelem dynastie umělců, jejichž vliv zasahoval až do 17. století. Narodil se v brabantském městě Breda někdy mezi lety 1525 a 1530. Roku 1551 se stal členem malířského cechu v Antverpách. V letech 1552–1555 procestoval celou Itálii a dojmy z této cesty přenesl do svých obrazů. V roce 1559 si vyškrtl ze svého příjmení „h“ a začal se podepisovat jako Bruegel. Roku 1563 se oženil s Marií Coecke van Aelstovou a přestěhoval se do Bruselu. Měli spolu 2 děti – rovněž velmi talentované malíře: Jana a Pietra. Na začátku své kariéry kreslil krajinomalby. Dokázal jedinečně zachytit atmosféru přírody. Velmi rád maloval rozlehlé, do daleka se táhnoucí krajiny s odehrávajícími se biblickými nebo mytologickými příběhy. Vytvořil velké množství mědirytin, mezi nejznámější patří série rytin *Sedm smrtelných hříchů* a *Sedm ctností*. Známé jsou jeho moralistní didaktické malby.

Co se jeho stylu týče, vyšel z nizozemského romantismu, spojil některé podněty italské renesanční malby s nizozemským smyslem pro detail; tematicky i způsobem malby navázal na Hieronyma Bosche (*Zápas masopustu s postem, Přísloví*). Po roce 1563 se přiklonil ke krajinomalbě (*Pohled na Neapol*) a venkovským žánrům (*Měsíce, Selská svatba*); pozdní fázi byly pesimistické obrazy (*Podobenství o slepých*). Bruegelova tvorba představuje monumentální vyvrcholení nizozemské drobnomalby a zejména realistickými žánry života na vesnici a v krajině výrazně ovlivnila nizozemské malířství. Mezi jeho slavné obrazy patří *Babylonská věž, Ikarův pád, Dětské hry*.

tento obraz nepřehledně a mnohoznačně, pro Bruegela je však typické líčení příběhu, značné množství postav, podobenství, obrat k prostému člověku v celé jeho podstatě. V díle přetrvávají hnědé tóny, předvádí ubohé masky, které jsou už zřejmě unaveny masopustní křepčením a chystají se na půst, jež tu ohlašují ryby. Vidíme zde spontánní, živou přirozenost postav (Pijoan 1989/2, s. 279).

### 6. 2. 2 Notové prameny

Jako čtvrtou *Studii* zkomponoval Fibich *Spor masopustu s postem*. Datum vzniku máme přesně stanoveno díky dataci v závěru skladby na 21. 1. 1898. Rukopis není stránkovaný, titul je v záhlaví uveden autorovou rukou v němčině. Tempové označení se shoduje až na začátek, kde je v rukopise stanoven předpis *Vivace*, ale v tisku *Allegro con Brio*. V dalším tempovém označení se autograf i tisky shodují a následuje *Lento lamentuoso*, *Allegro*, *Lento Lamentuoso*.

I v této části se projevuje Fibichova snaha o úspornost, kdy v autografu Fibich nevyplnil doslovné opakování taktů 1–12, ale nechal je v repetici. V jiných ohledech se autograf, opisy a následující tisky neliší.

### 6. 3. 3. Analýza skladby

Forma této skladby hraničí mezi dvoudílnou a třídílnou formou. Ve skladbě nacházíme tři jasné díly, ale nemůžeme s určitostí tvrdit, že jde o velkou třídílnou skladbu, neboť první dva díly jsou co do rozsahu přibližně stejné (**A** má 72 taktů, **B** 84 taktů), ale část třetí, kterou bychom mohli charakterizovat jako závěrečné vyústění, obsahuje pouze 19 taktů. Můžeme ji charakterizovat jako útvar na pomezí kody a malého třetího oddílu, neboť v závěrečné části dochází k vyvrcholení skladby. Formálně bychom mohli označit skladbu velkou dvoudílnou formou *A B* s dovětkem.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>c</b>
t. 1-73	t. 74-156	t. 157-175

První oddíl **A** představuje malou třídlílnou *a b a'* formu, přičemž v repríze se Fibich omezuje pouze na práci s tematickým materiálem prvního dílu a v závěru uvádí motiv úplně nový, ale zásadní pro další vývoj. Formální stavbu dílu můžeme znázornit následujícím způsobem:

<b>a</b>	<b>a</b>	<b>a'</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>a'</b>	<b>b</b>
	t. 1-4	t. 5-8	t. 9-12	t. 13-16	t. 17-20	t. 21-24
<b>b</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>d</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>d</b>
	t. 25-28	t. 29-32	t. 33-36	t. 37-40	t. 41-44	t. 45-48
	<b>d'</b>	<b>d''</b>				
	t. 49-52	t. 53-46				
<b>a'</b>	<b>a''</b>	<b>a'''</b>	<b>a''''</b>	<b>e</b>		
	t. 57-60	t. 61-64	t. 65-68	t. 69-72		

Vidíme periodicitu a dělení po čtyřech taktech, čehož se Fibich i v dalším průběhu skladby drží. V prvních dvou částech dílu **A** se motivy seskupují do dvojperiod o 24 taktech, z nichž se každá pravidelně štěpí na dvě dvanáctitaktové periody, které sice periodické jsou, ale rozložení taktů je 4 + 4 + 4. V **a** se opakuje díl **a**, v části **b** zase díl **d**. Základním prvkem tohoto dílu je tedy čtyřtaktová pravidelnost, která se jeví jako periodická, ale Fibich nesymetrickým opakováním vnitřních dílů dosahuje jisté nepravidelnosti.

Ve velkém díle **B** dochází k prvnímu uvedení motivu půstu, který svádí souboj s masopustem. Tomuto boji odpovídá i formální stránka. Musíme rozdělit část do větších celků, v nichž dochází k sekvencovitému opakování motivů, ale celkový evoluční ráz této hudby nám nedovoluje hovořit o pravidelnosti. Můžeme zde však nalézt jisté oddíly.

t. 77-87	dochází k uvedení tématu půstu + motiv <b>e</b> z masopustní části
t. 88-89	kontrapunkt – v basu motiv z půstu + motiv <b>a</b> z masopustní části
t. 102-113	střídání motivů půstu + motiv <b>a</b> z masopustní části
t. 114-118	imitační mezivěta
t. 119-126	variace na <b>a + b</b>
t. 126-148	postní téma v basu + oktávové figurální postupy
t. 149-156	návrat variace masopustního motivu <b>a</b>

Poslední malá část **c** je co do rozsahu taktů nejkratší, ale jako vyvrcholení boje si zaslouží samostatnou část. Nachází se na ploše pouhých 19 taktů, ale myšlenkově nám

sděluje vítězství pústu s pachutí odcházejícího masopustu.

Harmonická a motivická analýza nám v tomto kuse splývají, protože Fibich pracoval s celými motivy ale i jejich jednotlivými částmi v různých tóninách tak, že je zasadil do tónin terciové příbuznosti a sekvencoval je. Celá skladba je uváděna bez předznamenání, začíná v *C dur*, končí v *c moll* (bez předznamenání). Tím že Fibich neudal předznamenání, nechal si možnost pro charakteristickou práci s harmonií v tomto kuse, k sekvencování a posouvání v terciové příbuznosti. Ve skladbě se setkáváme s oběma těmito postupy (krásným příkladem posunu do tónin terciové příbuznosti je postup od t. 45, kdy se v t. 45 nacházíme v *F dur*, t. 49 *a moll*, t. 51 *C dur* a t. 55 *e moll*, sekvence najdeme např. v t. 88–102, kde k sekvencování dochází 4x ).

Úvodní motiv masopustu označíme *a* (př. 11), je čtyřtaktový, určuje vesnický, lidový a taneční charakter masopustu prostřednictvím prázdných kvint. Tento motiv se ihned opakuje, ale v posledních dvou taktech dochází k posunu do *A dur*.

Př. 11

Allegro con brio

Následuje čtyřtaktový motiv zpěvnějšího charakteru, ale stále ještě masopustní, motiv *b* (t. 9–12) (př. 12). Na masopustní charakter odkazují zejména prázdné kvinty a důrazné osminy, které vidíme i v motivu *a*.

Př. 12

Od t. 25 začíná druhý díl velkého oddílu A, který už není v *C dur*, ale v *F dur*. Motiv (př. 13) je odvozen z motivu *a*, což vidíme zejména na prázdných kvintách, ale je jeho nejkantabilnější verzí, která se téměř dá chápat jako uklidňování před nadcházejícím pústem, k čemuž nás dovádí i předepsané piano.

Př. 13

Nepřichází však púst, nýbrž nový, silný, oktávový dvakrát se opakující motiv *d* plný napětí a drastičnosti (př. 14). Masopust se odmítá vzdát své nadvlády, i když jednou bude muset. V basu zní opět prázdná kvinta. V tomto motivu nalézáme i triolu (znázorněnou červeně), která patří k typickým rysům Fibichovy klavírní tvorby jako prostředek působící napětí.

Př. 14

V taktech 37–48 se motivy *c* a *d* opakují. Od t. 49 však dochází k posouvání motivu *d* do tónin v terciové příbuznosti. V t. 49 se první 2 takty motivu objeví v *a moll*, závěrečné takty v *C dur*. V *C dur* Fibich zůstal i v dalším uvedení motivu v t. 53, ale druhou polovinu posunul do *e moll*. Na tomto příkladě vidíme, že motivy Fibich konstruoval takovým způsobem, aby s nimi mohl lehce pohybovat v terciové příbuznosti a posluchači to nepřipadalo nijak zvláštní. Gradací vyvolanou těmito posuny končí

prostřední část velkého dílu A.

Gradace pokračuje i v repríze. Ve forte se nám prezentuje úvodní motiv *a*, nikoli však celý v *C dur*, ale Fibich zde doslova po taktech skáče po terciích. První takt je v *C dur*, druhý v *E dur*, třetí a čtvrtý v *G dur*. Po vzoru prvního dílu se díl *a* opakuje i na tomto místě, začíná však v *G dur*, další takt pokračuje v *H dur*, a končí v *D dur*. Transpozice do tónin terciiové příbuznosti je účinným nástrojem gradace, která vrcholí v t. 65. Motiv (př. 16) vychází rytmicky a strukturálně z posledního taktu motivu *a* (př. 15) a nadále stupňuje napětí, které započal předchozí průběh.

Př. 15



Př. 16



Celý velký díl A končí novým motivem *e*, jehož určujícími znaky jsou trylky a zlověstné přírazy v intervalu malé sekundy. Jeho spojitost s úvodním motivem půstu *a* vidíme v rytmizaci a důrazech (dvě osminové noty a čtvrtka). Důležitost motivu *e* tkví ve faktu, že bude charakterizovat masopust na úvod velkého dílu B.

Velký díl B (t. 73) začíná uvedením motivu půstu (př. 17) v *a moll* aiolské. Na rozdíl od masopustu je to motiv asketický, prostý, jednoduchý. Při prvním uvedení se nám jeví velice střídově.



První uvedení motivu půstu je v části **B** jediné kompletní, Fibich s motivem nijak samostatně nepracuje a hned se pouští do střídání motivů masopustu a půstu. Časté střídání motivů způsobuje časté střídání temp a tónin, neustálý pohyb dopředu a vnitřní neklid.

Ihned po uvedení motivu půstu dochází k plnému uvedení motivu *e* v *H dur* (t. 77–80), po němž přichází zkrácený motiv půstu v *e moll* následovaný zkráceným motivem *e* v *C dur* (t. 81–84). Tento proces se opakuje ještě jednou, tentokrát v *a moll* a *F dur* (t. 84–87). Již v těchto místech začíná motiv půstu ztrácet svůj asketický charakter a dostává charakter bojovníka. Tento proces vrcholí v t. 88 (př. 18), kdy začíná ve fortissimu kontrapunktický souboj mezi masopustem a půstem. V basu se objevuje postní téma v *c moll* vycházející pouze z jediného, posledního taktu původního motivu. Půst začíná sám ve fortissimu a po dvou taktech nastupuje ve vrchním hlase masopust, který je nyní symbolizován motivem *d*.



The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system features a treble clef and a bass clef. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with dynamics *p* and *sfz*. The second system continues with dynamics *p* and *x*. The third system starts with a tempo marking of 100 and dynamics *p* and *x*. Vertical red and blue lines mark specific measures in the score.

Fibich o dva takty oddálil nástup masopustního motivu, čímž dochází ke vzájemnému posunu, jakési imitaci, v t. 98 však dojde k synchronizaci obou motivů. Fibich motivy sekvencovitě posouvá o velkou sekundu nahoru a postupně je zkracuje, vždy tak, že vezme motiv, posune ho o sekundu nahoru, vezme si jeho poslední dva takty, opět je dvakrát posune sekvencovitě nahoru, a to zopakuje ještě jednou, pouze s jedním taktem. Prostředkem gradace se tu stává sekvence, kontrapunktické spojení obou motivů a zkracování citovaných motivů.

Po gradaci čekáme vrchol, který však ještě nyní nepříjde. V t. 102 se objeví variace masopustního motivu *e* v *A dur*, následovaná transpozicí do *C dur* (opět terciová příbuznost), nikoli však ve forte, ale pouze v dynamice o stupeň nižší. Pokračuje souboj - půst mění dynamický charakter na piano (t. 106), symbolizován prvními dvěma takty

svého motivu, masopust vychází z motivu *e*, ale pouze z jeho variace s triolou (t. 108) (př. 19). Půst je uveden v *a moll*, masopust v *E dur*, poté Fibich opět transponuje o tercii, do *c moll* a *G dur*.

Př. 19

Následuje imitační mezivěta na ploše 5 taktů, která má za funkci uklidnit a připravit nadcházející variaci masopustních témat *a* a *b*. Fibich v t. 119–126 zobrazil něžnou variantu původních témat, jako by vůbec nebyl důvod k jakémukoliv boji mezi masopustem a půstem. Rytmická stránka však ukazuje na souvislost mezi tímto uvedením motivu a prvotním uvedením.

Přichází závěrečná fáze sporu (t. 126–148), půst vystupuje ve své nejostřejší variantě v basové poloze, masopust se brání pouze rozloženými akordy (př. 20). První uvedení sporu je v *c moll*, druhé v *es moll*, Fibich pokračuje do *e moll*, stále stupňuje napětí, zrychluje (v t. 143 je předepsáno *velocissimo*).

Př. 20

Toto napětí stále graduje a vrchol nastává v t. 149, kdy dochází k poslednímu slavnostnímu, fanfárovému uvedení masopustního motivu *a* v *C dur*, čímž půst vyhrává.

Postní motiv v *c moll* uzavírá celou skladbu na ploše 19 taktů v *pp*. Jeví se, že

půst vyhrál, ale v závěrečných taktech pomocí přírazů slyšíme posměšek odcházejícího masopustu (př. 21).

Př. 21



V této *Studii* Fibich pracoval jak s námětem obrazu, tak s obrazem samotným. Již z námětu vyplývá způsob práce s oběma motivy, proto nás nepřekvapí Fibichův přístup. Podařilo se mu znamenitě charakterizovat jak masopust jadrným motivem, tak půst motivem sakrálním. Fibich však neoponechal stranou obrazovou předlohu. Na obraze je postní téma uvedeno pouze okrajově v podobě hrstky mnichů, stejně tak v kuse Fibich uvedl pouze jediný motiv půstu, zatímco plocha masopustu zasahuje celý úvodní díl.

Z hudebního hlediska se Fibichovi podařilo vystihnout charakter obrazu s velkým přehledem. Hudební stylizace obou základních motivů odpovídá předloze. Fibich se snažil dovést do hudební krajnosti spor masopustu s postem jednoduchými prostředky – sekvencemi, rychlými transpozicemi do tónin v terciové příbuznosti, zkratkami a zejména kontrapunktickými postupy. Fibich v tomto díle dosáhl znamenité charakteristiky obrazu i námětu obrazu.

### 6. 3. Rej blažených



Fra Giovanni Angelico da Fiesole – Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin,  
Berlín<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup>Reprodukce obrazu převzata z internetového zdroje *Last Judgement* [cit. 3. května 2008].

### 6. 3. 1 Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku

Ve *Studii Rej blažených* Fibich nezpracoval obraz jako celek, ale soustředil se pouze na část triptychu *Poslední soud*. U Fra Angelica<sup>71</sup> najdeme více triptychů toho jména, z nichž jeden je uložen v Gemäldegalerie, Staatliche Museen v Berlíně a druhý ve Florencii, v Museo di Marco. Z druhého triptychu pochází známější varianta tance blažených (v některých překladech kolo blažených), ale Fibich již v autografu označuje obraz původem z Berlína. Dovožujeme, že inspirační zdroj chronologicky třetí *Studie* Fibich našel v levé straně triptychu *Poslední soud* umístěném v Berlíně, na které vidíme skupinu požehnaných radujících se z bytí v ráji.

Obraz vznikl v první polovině 15. století, v období italského quattrocenta. Období spojuje umělecké styly středověku, zejména gotiku, s ranou renesancí. V umění pomalu docházelo k odklonu od dekorativních mozaiek typických pro byzantské umění současně s křesťanskými a gotickými prostředky a styly používanými ve freskách, iluminovaných rukopisech a sochách. Místo těchto prostředků inkorporovali umělci quattrocenta klasičtější formy vyvinuté řeckými a římskými umělci. Vzhledem k překrývání období quattrocenta s ranou italskou renesancí, nelze přesně diferencovat

---

71 **Fra Giovanni Angelico da Fiesole** (?1395–18.2.1455), vlastním jménem Guido di Pietro, řeholním jménem Jan z Fiesole, se narodil v toskánské provincii Vicchio di Mugello. Jako chlapec požádal o vstup do kláštera San Domenico ve Florencii, v roce 1408 se stal řádným dominikánským mnichem, přijal jméno Giovanni (Jan).

Svou uměleckou dráhu začínal spolu s bratrem jako iluminátor rukopisů. V období rané tvorby byl ovlivněn malířem sienské školy Lorenzem Monacem. Brzy se stal Fra Angelico vyhledávaným malířem oltářních obrazů. Angelicovým prvním nedochovaným dílem byl oltářní obraz pro kartuziánský klášter ve Florencii. Fresky v dominikánském klášteře v Cortoně, na nichž pracoval v letech 1408 až 1418, se nedochovaly. Poté žil až do roku 1436 v klášteře ve Fiesole, kde vytvořil mnoho fresek a oltářní obraz zobrazující Kristovu slávu. V roce 1436 se zbytek řádu přestěhoval do nově vybudovaného kláštera ve Florencii, čímž se dostal do centra umění a získal také vlivného ochránce a mecenáše Cosima de Medici. Díky jeho podnětu byl Angelico pověřen výzdobou kláštera a dostal zakázku na oltářní obraz pro chrám sv. Marka, který dokončil v roce 1439. V tomto obraze vytvořil styl, který dostal název „svatá konverzace“, neboť andělé a světci jsou zobrazeni v přirozených skupinkách, jakoby spolu hovořili.

Na podnět papeže Evžena IV. vyzdobil v roce 1445 kapli Nejsvětější Svátosti v chrámu sv. Petra, která však byla později odstraněna. Následovalo vytvoření fresek pro soukromou kapli papeže Mikuláše V. zobrazující umučení sv. Štefana a sv. Vavřince.

V roce 1449 se vrátil do starého kláštera ve Fiesole, kde se stal převorem. V roce 1455 navštívil Řím, aby dokončil výzdobu kaple papeže Mikuláše V., ale při této práci zemřel. Byl pohřben v chrámu Santa Maria sopra Minerva. V roce 1984 ho papež Jan Pavel II. formálně blahoslavlil. Jeho díla se nachází v různých světových galeriích.

umělce do jednotlivých stylů. Mnoho z nich bylo na pomezí mezi renesancí a quattrocentem. Mezi významnými umělci spatřujeme Fra Angelica, Donatella, Filippa Brunelleschiho, Lorenzo Ghibertiho, Paola Ucello, Massaccia a další.

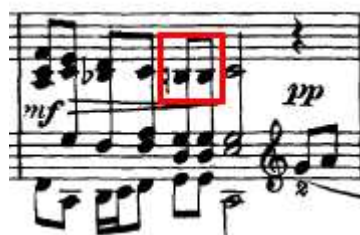
Fra Angelico ve své tvorbě zkombinoval vliv elegantně dekorativního gotického stylu s více realistickým stylem renesančních umělců tvořících ve Florencii. Znal teorii perspektivy vyslovenou Leonem Battistou Albertim. Obzvláště efektivní jsou zbožné výrazy jeho postav a použití barev ke zdůraznění emocí. Jeho schopnost vytváření monumentálních postav prezentujících pohyb a navozujících hluboký prostor prostřednictvím lineární perspektivy ho řadí mezi nejvýznamnější malíře renesance.

### 6. 3. 2 Notové prameny

Zdeněk Fibich zkomponoval *Rej blažených* 17. ledna 1899 jako třetí skladbu. Na rozdíl od ostatních *Studií* Fibich zaznamenával kus celkem na 3 stranách notového papíru s dvaceti systémy. Na titulní straně Fibich uvedl německý název *Reigen der Seligen nach Fiesole*, Anežka Schulzová doplnila přepis „Berlín“. V záhlaví skladby vidíme autorův komentář: „Fiesole. Reigen der Seligen aus dem Berliner Jüngster Gericht.“

Jediným rozdílem mezi autografem a tištěnými vydáními zůstává neuvedení odrážky u třetí doby v t. 24 (př. 22). V dalším uvedení taktu v oktávové transpozici (t. 33) Fibich odrážku v autografu uvedl, z čehož vyplývá Fibichova nepozornost v t. 24 a následná korektura provedená Anežkou Schulzovou v opisu díla, neboť v prvním tištěném vydání již nalezneme odrážky v obou zmiňovaných taktech. V ostatních ohledech se autograf a tištěná vydání výrazně neodlišují.

Př. 22



### 6. 3. 3. Analýza skladby

V této *Studii*, která se rozkládá na ploše 45 taktů v tónině *C dur* v 6/4 taktu, Fibich nepopisoval dění na obraze, ale snažil se postihnout hudební atmosféru období quattrocenta. K této stylizaci slouží *ricercar*, v němž Fibich zpracoval středověký chorál *Tantum ergo*.<sup>72</sup> Přesné stanovení formálního rozdělení je vzhledem k evolučnímu charakteru hudby obtížné, ale přece jen můžeme rozeznat 2 velké díly a krátký závěrečný díl.

díl A	t. 1-19	imitace
díl B	t. 20-36	vokální faktura Palestrinovského typu, imitace
Koda	t. 37-45	imitace

V *ricercaru* dochází k uvedení několika témat, které jsou imitačně zpracovány. Stejně postupoval i Fibich v úvodu kusu. První uvedení tématu (t. 1–2) (př. 23) je dvouhlasé, imitační zpracování následuje nikoli na primě, oktávě či kvintě, ale netradičně na sekundě.

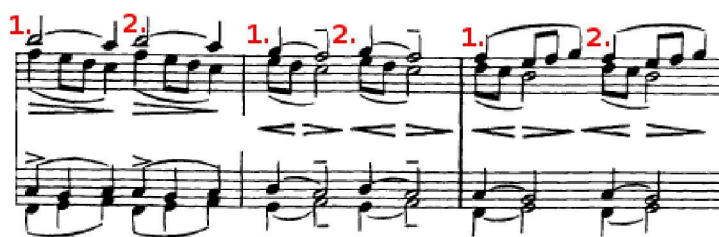
Př. 23



Inspirační zdroj melodiky nacházíme v chorálu *Tantum ergo*, čímž Fibich zdůraznil hudební charakter období vzniku obrazu. Současně s druhou imitací pokračuje soprán a alt v rozvíjení melodie, které se zastaví v opakování motivů v taktech 4–6 (př. 24). Bas a tenor zůstávají téměř nezměněny, vždy začínají na prázdné kvintě a končí na tercii. V sopráně a altu dochází k mírným obměnám. V sopráně nejdříve ke změně rytmizace, poté k inverznímu obohacenému postupu. V altu se již v prvním uvedení prezentuje sestupný sled dvou osmin následovaný delší hodnotou.

<sup>72</sup> Dvě provedení chorálu uvádíme v příloze I.

Př. 24



S předpisem *con anima* přichází jednou se opakující třítaktový descendenční motiv (t. 7-12) (př. 25), který uzavírá první uvedení imitace. Tento čtyřhlasý motiv se svou fakturou podobá faktuře vokálních děl italského renesančního skladatele Giovanni Pierluigi da Palestrina. Fibich v motivu využil skupinu dvou sestupných osmin a čtvřřový pohyb.

Př. 25



Po druhém opakování předchozího motivu následuje sled imitací na tercii, sekundě a kvartě (t. 13–15), který vrcholí v závěrečném dvoutaktovém motivu (t. 16–17), který můžeme chápat jako motivické zpracování descendenčního motivu (př. 26). Druhé opakování motivu uzavírá díl A. V obou částech dílu Fibich pracoval obdobným způsobem. Jako první uvedl imitační část, v níž zpracoval chorál *Tantum ergo*, následovanou dvojím opakováním různě dlouhých motivů, které můžeme chápat jako rej radujících se blažených duší v ráji. Dynamický rozsah nepřesahuje v úvodní části mezzoforte, což připomíná meditativní charakter předlohy.

Př. 26





Na začátku prostředního dílu **B** (*Meno mosso, quasi coro*) Fibich užil homofonní vokální fakturu (t. 20 s předtaktím–24) (př. 27), jejíž maximální účinek přichází v opakování ve forte v taktech 28–33, v nichž vidíme i použití přírazů. Harmonická stránka, která v úvodním díle postrádala zajímavosti, byla v tomto motivu ozvláštněna alterovaným kvintakordem sedmého stupně (červeně). Fibich si dovolil další harmonické obměny až v závěrečném dílu.

Př. 27

Meno mosso, quasi coro  
20

Následuje nové téma, které Fibich zpracoval pomocí tříhlasé imitace na ploše 4 taktů (t. 25–28): nejdříve nastupuje tenor na *g1*, poté alt na *h1*, soprán na *f2* a opět alt na *a*. Po fortissimovém závěru vokální faktury s přednesovým označením *Maestoso ma in tempo* Fibich zopakoval imitační část, ale zkrátil některé hodnoty na polovinu, čímž dosáhl naléhavějšího charakteru imitace (t. 34–37), která plynule přechází v závěrečnou část.

Charakter závěrečného oddílu (t. 37–45) hraničí s reprízou úvodního dílu a kodou. K repríze navádí imitační charakter úvodu části, který vychází z úvodního dílu. Plocha, na které se imitace nachází, zaobírá pouze 2 takty, po nichž přichází zcela nová hudba, která po opakujícím se vzestupném, poklidném sledu akordů, v nichž najdeme i mimotonální subdominantu (t. 40), pomalu vyznívá do ztracena.

*Rej blažených* Fibich nepojal jako popis děje obrazu, ale hudebními prostředky se snažil o charakteristiku období, ve kterém obraz vznikl. Použil k tomu imitační způsob zpracování hudby v podobě *ricercaru*, vokální fakturu palestrinovského typu a evoluční ráz toku hudby. V celé skladbě se Fibich snažil narušovat předvídatelnost vývoje, ale současně některé motivy opakoval, čímž dosáhl pocitu neustálého návratu. V tomto bodě

můžeme spatřit i obsahovou inspiraci námětem obrazu, neboť Fibich opakováním motivů připomenul rej blažených. Stylizačními postupy Fibich přesvědčivě vykreslil charakter italského quattrocenta, které okořenil o malé, nikoli však zanedbatelné množství harmonických novot (t. 23, 32, 40) z pohledu renesančního člověka a nátryly, čímž dal posluchači znát období vzniku skladby.

#### 6. 4. Jo a Jupiter



Antonio Allegri Da Correggio – Kunsthistorisches Museum, Vídeň<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup>Reprodukce obrazu převzata z internetového zdroje *Jupiter and Io* [cit. 2. října 2007].

#### 6. 4. 1. Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku

Obraz, jehož autorem byl Antonio Allegri da Correggio,<sup>74</sup> zobrazuje Jo, která je objímána a líbána Jupiterem v podobě mlhy. Scéna, jejíž inspiraci můžeme hledat v Ovidiových *Metamorfózách*, zdůrazňuje pouze úvodní část mýtu. Correggio si záměrně vybral okamžik spojení Jo a Jupitera. Jeho obrazy se světskými náměty se vyznačují smyslovostí. Měl zálibu v ženských tvarech, změkčoval tvary svých postav, maloval jakoby mimochodem. Obraz vznikl pravděpodobně v roce 1530, v současnosti se nachází v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Na obraze je pozoruhodný kontrast mezi pomíjivou postavou nehmotného Jupitera a smyslovostí těla Jo, která je zachycena v milostném vytržení.

V období renesance, byť pozdní, se do značné míry udržuje náboženská tematika, avšak často pouze jako prostředek pro zobrazení scén z běžného života. Renesanční malíři se však inspirovali i antickým uměním. Mezi typickými znaky Obrat ke člověku,

---

<sup>74</sup>**Antonio Allegri da Correggio** (srpen 1480, Correggio – 5. 3. 1534, Parma), italský renesanční malíř parmské školy. Jeho otec byl obchodníkem. Pracoval v dílně Francisca Biancho Ferrary v Modeně a patrně poznal i práce Lorenze Costy a zejména Andrea Mantegny, jejichž vliv je v jeho prvních pracích patrný. Do roku 1516 žil střídavě v Correggiu a Modeně. V této době vznikly vstupní malby kostela sv. Ondřeje v Mantově a známý obraz Madony pro klášter sv. Františka, který je dnes v drážďanské galerii. Zřejmě navštívil i Řím, neboť na jeho *Nanebevstoupení Páně* v kupoli chármu sv. Jana Evangelisty v Parmě a *Nanebevzetí Panny Marie* v kupoli parmské katedrály je zřetelný vliv Michelangela a Rafaela.

Po přesídlení do Parmy se oženil s Girolamou Francescou di Braghetis, která rovněž pocházela z Correggia. Manželství však netrvalo dlouho, neboť Girolama zemřela již v roce 1529. Z této doby pocházejí obrazy *Madona s dítětem a sv. Janem* a *Kristus se loučí s matkou*.

První velkou zakázkou A. Correggia byla malba stropu soukromého salónu matky představené kláštera sv. Pavla v Parmě. Strop vyzdobil malými cherubíny a později tento námět použil i při výzdobě paláce Villa Farnesina v Římě. Poté vytvořil pro chrám sv. Jana Evangelisty ilusionistický obraz *Vidění svatého Jana na Parmu* a pro parmskou katedrálu *Nanebevzetí Panny Marie*, obraz pozoruhodný množstvím postav a neobyčejným využitím perspektivy. Dalšími mistrovskými díly jsou obrazy *Nářek* a *Utrpení čtyř svatých*, uložených v Národní galerii v Parmě. Tyto obrazy jsou pozoruhodné téměř barokní kompozicí.

Již při práci v klášteře sv. Pavla použil Correggio mytologické motivy. Toto téma však plně rozvinul na objednávku Frederika II. Gonzagy, pro něhož vytvořil čtyři čistě mytologické obrazy na témata Ovidiových *Metamorfóz*, mezi které patří i *Jo a Jupiter*. Původně měly obrazy tvořit výzdobu Gonzagova paláce, ale Gonzago je věnoval císaři Karlu V.

Význam Antonia Correggia tkví ve skutečnosti, že v sobě spojoval aspirace nejlepších současných malířů a předznamenal cíle barokního umění. V Correggiově díle se mísí křesťanská a antická témata. Koncepce obrazů je dynamická a důležitou roli hraje barva a světlo. Od klasické formální dokonalosti tvarů a přísné kompozice přechází k nové kráse spočívající v přímém působení díla na rozumové a citové stránky diváka.

individualismus, antice a antické kultuře, stejně jako realismus můžeme uvést jako typické znaky renesančního malířství. Malíři se naučili pracovat s prostorem a vyjadřovat jeho hloubku. Někteří umělci také již počali pracovat s barvami způsobem pro vyjádření stínu.

#### 6. 4. 2. Notové prameny

Z. Fibich zkomponoval skladbu *Jo a Jupiter* 21. prosince 1892 jako první z *Malířských studií*. Datace je uvedena v závěru skladby, nicméně na samém začátku vidíme poznámku „na upomínku 20. 12. 1892“ a přípis A. Schulzové „Wien“. Autograf neobsahuje paginaci, samotný notový záznam se rozkládá na pěti stranách se stranou úvodní, na níž je uveden německý název *Jo und Jupiter nach Coreggio*.

Rukopis a tisky se nijak významně neodlišují, pomineme-li mírné, ale ne příliš podstatné odlišnosti v dynamickém označení a pedalizaci. Ve Fibichových rukopisech lze rozpoznat snaha o co největší praktičnost a úspornost, možná i lenost. V *Jo a Jupiter* můžeme tento znak pozorovat v t. 37, když v originále Fibich takt repetoval, v tisku je vypsán, nebo v t. 20, 23, 24, 45 a 49, kde Fibich používá označení *8va*, v tisku jsou však dané pasáže zapsány o oktávu výše.

V rukopisu nacházíme 3 místa, která se odlišují od tiskového vydání. Jsou to t. 55, 73 a 77. V t. 55 (př. 28) se na třetí době nachází čtvrtřová pomlka,<sup>75</sup> která nám dává tušit trojhlas. Chtěl Fibich naznačit trojhlas nebo tato poznámka sloužila pro instrumentaci?

Př. 28



<sup>75</sup> Znárodněna červenou barvou.

V t. 73 (př. 29) vidíme v tisku na druhou osminu ve vrchním hlase šestnáctinové *hl*, ale v autografu Fibicha pozorujeme *gl*.

Př. 29



Mohlo by se zdát, že důvod ke změně tkví v tom, že v dolním hlase zní čtvrtkové *gl*. Ale v následujícím taktu (př. 30) vidíme opakování *c2*.

Př. 30



Poznání je o to zajímavější, že změna byla učiněna nikoli v prvním vydání, ale až ve vydání druhém a třetím. První vydání se v tomto bodě naprosto shoduje s autografem. V doslovu ke třetímu vydání vysvětluje Václav Holzknacht některé odlišnosti od předchozích vydání, ale tuto rozdílnost nezmiňuje. Myslíme si, že pokud se shoduje autograf, opis Anežky Schulzové (opisy nám nebyly k dispozici, ale vycházíme ze skutečnosti že opisy byly předlohou pro první vydání Fr. A. Urbánka) a první vydání, tak neexistuje hudebně relevantní důvod měnit Fibichův zápis.

Poslední zajímavost, o které bych se chtěla zmínit, najdeme v t. 77 (př. 31). Fibich zde neuvedl na páté době ve vrchním hlase odrážky u *h*.

Př. 31



V tomto případě se zřejmě jedná o Fibichovu „chybu“, protože v tomto místě graduje postup započatý v t. 65. V t. 78 (př. 32) se ještě dvakrát zopakuje výše zmíněný obrat, který má maximálně gradační účinek, ale tentokráte s *h*, nikoli s *b*, protože následuje dynamický vrchol celé skladby.

Př. 32



### 6. 4. 3. Analýza skladby

Tato skladba je zkomponovaná ve velké třídílné Da Capo formě s kodou, celkem má 142 taktů. O počátku reprízy (*A'*) nelze pochybovat. Mohli bychom však spekulovat, kde začíná druhý díl. Vzhledem k dvojčáře a novému předznamenání (*G dur*) se začátek druhého dílu jeví v t. 42. Začíná tam i nový razantnější triolový motiv, s jehož různými formami se pracuje i nadále, ale jako by po koruně v t. 54 určitý oddíl končil a začínala úplně nová část. Teorii, že na poslední dobu t. 54 začíná druhý díl potvrzuje i skutečnost, že v t. 85 dochází k dílčímu návratu motivu začínajícího v t. 54, ale repríza ani zdaleka není doslovná; spíše se nám to jeví jako letmé připomenutí motivu z t. 54. Musíme si však uvědomit, že v t. 42 (př. 33) začíná triolový motiv, jehož variantou by mohl být právě motiv z t. 54 (př. 34).<sup>76</sup>

Př. 33



<sup>76</sup> V ukázce je uveden t. 60, ale v tomto místě dochází k opakování tématu z t. 54. T. 60 jsme zvolili kvůli lepšímu sázení v tisku.



Začátek druhého dílu můžeme položit do t. 42, kde dochází ke změně předznamenání z *E dur* do *G dur*. Charakter motivu je zcela odlišný od líbezného kantabilního motivu Jo. S novým motivem se nadále pracuje v celém tomto dílu.

Přesné formální vymezení je u chronologicky první *Studie* značně obtížné. V rámci krajních dílů vidíme trojdílnost, v obou případech jsou střední díly delší, méně motivicky sjednocené než díly krajní. U krajních dílů nelze stejně jako v případě celé skladby mluvit o doslovném opakování. Fibich tam vždy změní nějakou drobnost, např. v *a'* zopakuje t. 37, což je prvek odlišný od *a*. Krajní díly se nám jeví jako zrcadlově složené, ale není tomu tak. V dílu *A'* sice začínáme reprízou dílu *A* (s odlišnými posledními dvěma takty, které jsou stejné jako poslední dva taktu dílu *a*), ale v repríze *A'* nedochází k uvedení první části z dílu *A*, ale ke zkrácené doslovné repríze *a'*. U středních dílů částí *A* a *A'* pozorujeme v rámci prostřední části malé formy (*b'*) doslovné opakování t. 9–16 v t. 119–126. V prvním dílu však dochází k dalšímu pokračování, které je v *A'* omezeno pouze na práci s t. 16, resp. 126.

Střední díly jsou, jak v rámci velké formy (*B*), tak v rámci formy malé (*b*, *b'*), spíše evolučního charakteru, proto nemá smysl blíže je formově rozkládat, protože jednotlivé části mezi sebou mají různé formy návaznosti, které se nedají postihnout prostým formovým schématem.



Formové schéma *Studie*:

díl A	t. 1-41	a	b	a'
	Moderato	t. 1-8	t. 9-31	t. 32-41
	E dur			
díl B	t. 42-107			
	G dur			
díl A'	t. 108-135	a'	b'	a'
	Tempo I	t. 108-118	t. 119-128	t. 129-135
	G dur			

Fibichova harmonie dosahuje v této skladbě vysokých cílů. Začíná a končí v *E dur*, ale v průběhu celého kusu probíhají bohaté harmonické zvraty přeměny. Již v t. 4 dochází ke změně tónorodu, ale okamžitě se navrácí zpět do dur. Tato skladba má harmonicky několik charakteristických rysů – časté změny tónorodu, tónin, terciovou příbuznost. V části *A* se tóniny mění následujícím způsobem: *E dur*, *Fis dur*, *e moll*, *h moll*, *E dur*.

V části *B* postrádá vypisování posloupnosti tónin smysl, neboť dochází k častým modulacím vzhledem k evolučnímu charakteru oddílu. Rámcově je však zasazena do *G dur*, postupně se dostáváme do subdominantní mollové *c moll*. Často se zde objevuje *Es dur* v terciové příbuznosti, což je charakteristický harmonický rys skladby.

V několika místech zde nacházíme i náznaky bitonality. Jedná se o t. 45–49. Zde se nacházíme v tónině *c moll*. V levé ruce se stále opakuje tónický kvartsextakord, ale ve vrchních figuracích zní kromě *c–es–g* také *as*. V t. 45 a 46 se *as* jeví pouze jako přechodný tón k dokreslení atmosféry figurace, ale již v t. 47 poznáváme, že ve vrchním hlase nám zní kvintakord *As dur*, ale ve spodním tóny *c–es–ges*. Pokud bychom doplnili tento akord o *as*, dostali bychom zmenšený septakord. Následujme do t. 48, kde nám ve vrchním hlase zní *c–es–g–as* a ve spodním *c–es–ges–as*. První bychom mohli chápat jako septakord šestého stupně v *c moll*, ale druhý jako zmenšený septakord na pátém stupni v *f moll* (t. 49 – př. 35). Totožný problém se objevuje v t. 93–98.

Fibich budí harmonií vášeň, podtrhuje atmosféru. Sledy akordů, rychlá změna tónin a tónorodu, rychle se měnící akordy. Každý z těchto harmonických prvků má ve skladbě svou harmonickou funkci, ale těžiště jejich účinku spočívá na barvě a náladě, kterou v kuse vytváří. Fibich tímto způsobem práce se zvukem předjímá impresionismus, který nutno v tomto kontextu vnímat nikoli jako styl bořící melodii a tektoniku skladby, ale jako prostředek pro stupňování psychického napětí a barevnosti výrazu.<sup>77</sup>

Ve skladbě *Jo a Jupiter* se nachází důležité téma již na začátku skladby, v t. 1–4. Toto téma bychom mohli označit jako téma znázorňující *Jo* (př. 6).

V průběhu skladby se však téma *Jo* proměňuje, Fibich opakuje první dva takty (př. 37). Tento postup najdeme v taktech 32–35, 108–111, 129–132:

<sup>77</sup> Tento způsob práce není ve Fibichově tvorbě novinkou, kterou přinesly až *Studie*, ale nacházíme jej už v *Novelle* op. 44.

Další změnou v původním tématu je opakování taktu čtvrtého (př. 38). Tuto změnu najdeme v taktech 37–8, 113–4, 134–5.

Př. 38



K prvnímu uvedení nového tvaru tématu s uvedenými změnami dochází v *a'*. Od tohoto uvedení už v celém kuse nenajdeme téma *Jo* v podobě, kterou mělo na začátku skladby.

V tématu *Jo* pracuje Fibich stejně jako ve zbytku skladby se čtyřhlasem. V sopránu zní kantabilní líbezná téma, které kontrapunktuje s tenorem. Dochází zde ke kontrapozici tóniky. Pro Fibicha patří melodické kroky, stejně jako časté používání kvinty a kvarty, k určujícím znakům.<sup>78</sup> Zde vidíme časté používání tercií a sestupných čistých kvart (př. 39). Samotné kantabilní téma má v úvodních 4 taktech rozsah od *fis1* po *d2*. Rozpětí témat/motivů v kuse neodpovídá tomu, co E. Pallová vyzkoumala v *Náladách*, kde tvrdí, že Fibichovo rozpětí témat/motivů přesahuje ve většině případů oktávu (Pallová 1997, s. 55). V našem kuse se rozpětí pohybuje maximálně do septimy (pouze jednou v t. 9, kde můžeme oktávu v triole na poslední době chápat jako vrchní zdvojení základního tónu, jinak je určujícím intervalem sexta). V úvodním motivu však nutno upozornit i na níže zvýrazněné prvky. Jsou to klesající kvarta v t. 2, která se v průběhu úvodního dílu (*A*) a reprízy (*A*′) objevuje jako nositelka vzpomínky na jemnost a něžnost *Jo*. Kvarta však v triolách působí jako nositel napětí a vášně. Druhým za zmínku stojícím bodem je právě triola v tenoru. Trioly jsou pro Fibicha rovněž typické. V této skladbě však působí jako hnací motor, který žene vášeň a touhu Jupitera kupředu. Proto je první uvedení trioly již v tématu jemné, křehké, líbezná *Jo* zásadní.

---

<sup>78</sup> viz Pallová 1997, s. 55.

Př. 39

Ještě jedno téma musíme zmínit - téma *Jupitera*. Fibich Jupitera nezobrazuje konkrétním tématem, které se jako téma *Jo* objevuje v určitých pasážích, ale spíše jako figuraci v drobných hodnotách představující mlhu, nic konkrétního ale všeřkajícího, upozorňujícího nás na proměnlivost a nestálost mlhy. Pro zobrazení Jupitera si Fibich vybral vlnící se figurace, které se objevují jednou jako doprovod (t. 9–10), jednou jako sólová vyhrávka figurativního charakteru (t. 22–24), jindy v podobě arpeggia, ale vždy víme, že v tomto místě se jedná o Jupitera, o jeho proměnlivou podobu mlhy. Různé podoby Jupitera v t. 9, 23 a 45 uvádíme v př. 40.

Př. 40

Další prvek, který můžeme označit za velice důležitý, je časté používání kontrapunktu. Fibich se kontrapunktu učil v Lipsku u Salomona Jadassohna<sup>79</sup> a v Manheimu u Vinzenze Lachnera.<sup>80</sup> Ačkoli Fibich neužíval kontrapunkt často, v této skladbě najdeme používání imitace, která není v mnoha případech postřehnutelná pouhým poslechem (např. t. 9 – v sopránů zní melodie a Fibich hned na druhou dobu začíná s imitací ve stejné poloze). Nápadněji se s kontrapunktem setkáme až v dílu **B**.

V dílu **A** nacházíme prvky, které se ukážou jako formotvorné a důležité - figurace a figurálně vlnící se doprovod znázorňující Jupitera, který objímá *Jo*, trioly, které mají v díle **B** jednotící, formotvornou a gradační funkci (např. t. 7, 9, 10, 13), ale i pro Fibicha tak příznačný tečkovaný rytmus (t. 7).

V krajních dílech<sup>81</sup> můžeme pozorovat jistou polaritu a konkrétnost mezi *Jo* a *Jupiterem*, ale v prostředním díle dochází k propukání vášně a k propojení světa božského a lidského, nevinného a chlípného, proměnlivého (mlha) a konkrétního. V dílu **B** Fibich rozehrává hru, která má útočit na smysly, vyjádřit podstatu vášně a lásky, kterou k sobě v okamžiku zachyceném malbou cítili *Jo* a *Jupiter*.

Na počátku dílu **B** dochází ke změně předznamenání, ústřední roli zde začínají hrát trioly. Ústřední motiv (t. 42, př. 41) je oproti tématům *Jo* a *Jupitera* zemitý, rázný, zprvu postrádající jakoukoli křehkost. Najdeme v něm výše zmíněnou imitaci.

---

<sup>79</sup>**Solomon Jadassohn** (1831-1902), německý hudební teoretik a pedagog. Ve Výmaru se učil u F. Liszta a v Lipsku u M. Hauptmanna. V roce 1871 se stal profesorem kompozice a instrumentace na lipské konzervatoři. Napsal trojdílnou učebnici skladby (*Musikalische Kompositionslehre*, 1883), dále pak i učebnice kontrapunktu, harmonie a instrumentace.

<sup>80</sup>**Vinzenz Lachner** (1811–1893), skladatel, bratr Theodora Lachnera. Nejdříve pracoval jako hudební učenec v Poznani, poté odešel na pozvání svého bratra, Franze Lachnera, do Vídně. V roce 1834 nastoupil na místo Kapellmeistera v Kärntnertortheater místo svého bratra, o dva roky později dostal místo Kapellmeistera v Manheimu. V roce 1842 dirigoval jednu sezónu v Deutsche Operngesellschaft v Londýně. Do výslužby odešel v r. 1872 do Karlsruhe, kde po roce 1884 učil na konzervatoři.

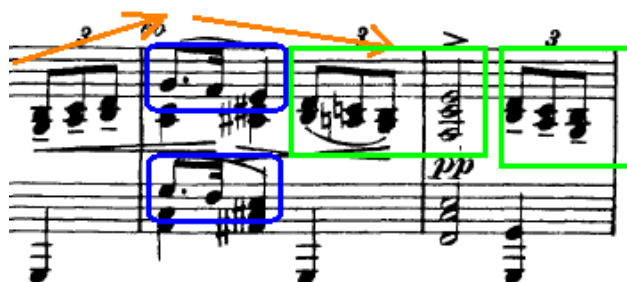
<sup>81</sup>Přirovnáme-li skladbu k literárnímu dílu, tak bychom krajní díly mohli nazvat prologem a epilogem, střední díl jako jádro příběhu.

Př. 41



Motiv je symetrický, jeho melodický tvar nám pomáhá při hledání dalších modifikací tohoto motivu. Díl **B** vyrůstá z tohoto jednotaktového motivku (kromě figurativních částí, ale ty zde zastupují Jupitera a jeho touhu a vášně). První modifikaci najdeme v t. 54–59 (př. 42), kdy Fibich zkopíroval melodický obrys (oranžově), ale motiv prodloužil a učinil ho méně symetrický. Přispívá k tomu i skutečnost, že zopakoval prodlouženou část (zeleně). V příkladě modře znázorněné místo sice vychází z původního motivu, ale náznaky v rukopise svědčí o tom, že toto místo bylo součástí sopránového hlasu a mohli bychom je vykládat jako povzdech, vzpomínku, reminiscenci na jemnost a něžnosti *Jo*.

Př. 42



V dílu **B** počínaje t. 42 dochází k postupné gradaci vyrůstající z úvodního motivu dílu. V taktech 58 a 59 dochází k imitaci, taktéž v taktech 63 a 64. Tato druhá modifikace (př. 43) vyrůstá jen z posledních dvou dob úvodního motivu.

Př. 43



Následuje modifikace třetí (př. 44) (od t. 65 s výrazovým předpisem *appassionato*), která kopíruje jak melodický tvar, tak triolový rytmus, ale díky opakování v různých tóninách (*G dur, Ges dur, E dur*) a následující práci s částí tohoto motivku (v př. zeleně), je tvůrcem největší gradace a dynamického vrcholu, který se nachází v t. 79–85. Dochází zde i k časté změně metra z třídobého na čtyřdobé, přičemž gradace vrcholí (od t. 72) v metru šestidobém (6/8), v němž se ztratí charakter triol a Fibich využil možnost účinné gradace.

Př. 44

Prostředkem gradace je v taktech 72–79 (př. 45) tečkovaný rytmus a zároveň důrazy v levé ruce, v nichž Fibich vynechává v tenoru vždy těžkou dobu a na dobu lehkou dává důrazy v oktávách (v příkladu znázorněno oranžově). V tomto místě se setkáváme s důsledným vícehlasem, kde Fibich na sebe vršil několik motivů (v příkladu znázorněné červeně a modře), různě je sekvencoval a účinně tak dosáhl gradace. Zeleně je vyznačen motivek, který skladbu dovádí spolu s oktávovými skoky ke gradaci.

Př. 45

Gradace pokračuje do absolutního vrcholu skladby v taktech 79–85, v němž dochází k figurativním sestupům tónického septakordu a septakordu třetího stupně v *Es*

*dur* a poté v *G dur*, které jsou následované důraznými oktavovými akordickými skoky na subdominantě v *G dur* (t. 82). Fibich zde opět narušuje metrum prostřednictvím důrazů a synkop. Charakter vrcholu skladby podtrhuje i výrazové označení *Precipitato* v t. 79.

V t. 85 dochází k dynamickému vrcholu a změně metra na 9/8. Vrchol je střídán návratem motivu z t. 54, jež spočívá v tom, že Fibich vzal původní motiv z t. 54, který se v t. 60 ještě jednou opakuje, předvětí zopakoval pouze jednou, ale závětí dvakrát a vždy jej rozšířil o 3 doby v podobě oktavových skoků, které nám svým charakterem dají připomenout jemnou *Jo*. První závětí Fibich použil z prvního uvedení motivu, druhé závětí z opakování (t. 61–62). Končí však reprízou t. 58–59 z původního uvedení. Následuje figurativní téma *Jupitera*, které známe již z t. 45–54, tentokrát uvedeno v opačném směru. Začíná v malé oktávě a pokračuje do tříčárkované, přičemž v původním uvedení to bylo přesně naopak. Fibich zde použil dvojí zrcadlení, jak po formální stránce – nejdříve návrat motivu, poté figurace (na začátku dílu **B** naopak), tak ve smyslu směru figurací. Po arpeggiových modulacích v t. 98–107 dochází k repríze dílu **A**.

Návratu dílu **A** nepřináší nic nového. Jakoby Fibich vzpomínal na krásu a jemnost *Jo*, které se zmocnil *Jupiter*, jehož ohlas najdeme v kodě (t. 136–142). Postrádáme zde však vášně a napětí, které bylo charakteristické pro předchozí části skladby, v této domněnce nás utvrzuje i poklidný charakter figurací v kodě.

Tato *Studie* je myšlenkově nejvíce spojena s *Náladami*. Vidíme to v rozpoutané vášnivě bouři, tématu *Jo*, ale i náročné, téměř lisztovské klavírní technice. Fibich se zde odpoutal od doby vzniku díla a následoval námět, který dokázal mistrně převést do hudební řeči. Vášnivou charakteristiku mýtické *Jo* i samotného *Jupitera* můžeme zařadit vedle mnohých motivů z *Nálad*. Fibich se nechal strhnout příběhem lásky, nezapomínal však na důmyslnou práci s oběma tématy, zejména ve střední části.

Autorovi *Nálad* se v tomto díle podařilo charakterizovat námět obrazu velice sofistikovanými prostředky, počínaje u kontrapunktu, neustálým harmonickým neklidem



konče. Na rozdíl od ostatních *Studií* zde cítíme Fibichův subjektivismus, který však nebereme jako negativní rys této skladby. Charakterem i obsahovým zpracováním odpovídá *Studie* zcela obrazové předloze.

## 6. 5. Zahradní slavnost



Watteau – Staatliche Museen, Berlín<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Převzato z internetového zdroje *Party in the open air* [cit. 8. října 2007].

### 6. 5. 1. Charakteristika obrazu a doby jeho vzniku

Autorem tohoto obrazu, který vznikl v prvních dvaceti letech 18. století, byl rokokový malíř Antoine Watteau.<sup>83</sup> Tento obraz vznikl v období rokoka, což je období, které bychom mohli charakterizovat jako umělecký sloh, který představoval další vývoj baroka mezi lety 1735 a 1770/1790. Tento pojem se používá zejména pro francouzské prostředí v tomto období. Jméno slohu se odvozuje od francouzského *rocaille*, česky rokaj, ornamentálního zprohýbaného motivu, poněkud připomínajícího boltec ucha. Tento ornament nekonečných variačních možností vznikl počátkem 18. století v Itálii, avšak výtvárně byl akcentován hlavně ve Francii v době Ludvíka XV. Rokoko se představuje především jako dekorativní styl: stěny a klenby světských i sakrálních staveb jsou pokryty lehkými, elegantními ornamenty, ve stříbrnu a zlatě, ve formě fresek a motivů popínavých rostlin. Rozkvět nastává koncem roku 1730. Půvabné kudrlinkové ozdoby a rostlinné motivy zdobí každou stavbu a hýří zlatou a bílou barvou. Záliba

---

83 **Watteau, Jean-Antoine** (10. 10. 1684–18. 7. 1721), francouzský malíř, syn pokrývače. V letech 1698–1702 se učil u nevýznamného malíře ve Valenciennes, roku 1702 odešel do Paříže, kde se stal žákem C. Gillota a od roku 1709 studoval u dekoračního malíře C. Audrana, kustoda Luxemburského paláce; díky kterému měl možnost studovat díla Rubensova a Benátčanů. V roce 1717 žádal o přijetí do akademie obrazem *Odjezd na Cytheru*. Dostával málo zakázek; o peníze, které si vydělal, přišel při bankovním úpadku. V roce 1719 odjel do Londýna, aby vyhledal známého lékaře. Bez jakékoli naděje se příštího roku vrátil do Paříže, aby se zakrátko uchýlil do ústraní v Nogentu, kde mu jeden příznivec nabídl malý domek, ve kterém zemřel na souchotiny.

Watteau byl největším malířem francouzského rokoka; *Peintre de Fêtes galantes* – tak byl zapsán i na akademii. V mládí poznal vlámskou a holandskou malbu 17. století; Rubensův kolorit a malířský rukopis však spojil se světelnou malbou N. Poussina, přičemž rytmizaci světla pomocí reflexů zachycených na jemně zřasené draperii přejal od Veronesa. Gillot uvedl Watteaua k divadlu a seznámil ho s herci a herečkami, jež se stanou jedinými hrdiny jeho obrazů; vystupují v nich jednotlivé postavy (Gilles, Scaramouche, Harlekýn, Pierot) nebo celá společnost (francouzská komedie, zábavy ve volné přírodě). Námět má u Watteaua nepatrný význam; názvy dali obrazům rytci. Malíř stále opakuje stejné postavy a umisťuje je od téhož prostředí, na divadelní rampy nebo do parku. Watteauovy slavnosti lásky jsou věčné komedie o věčně pomíjivé lásce a jaru; složitá kompozice zdrobnělá do malého formátu vypravuje o prchavých okamžicích lidského štěstí. Rokokovost se projevuje nejen v zdobné obřadnosti, ale i v projemnění a kultivování každého štětcového tahu; barevná skvrna sestavuje postavy jakoby z drobných kamének. Pod maskou Gillesa – „prostáčka srdce“ – se prý skrývá umělcova vlastní podobizna; stejnou tvář má i Lhostejný, jehož obrys postavy je tvořen konci seřazených barevných skvrn. Ve Watteauových obrazech nejde ani o mravoličný žánr ani o společenskou kritiku, kterou provádělo tehdejší divadlo. Nevystupují v nich ani mytologické bytosti, ani výlučná aristokratická společnost, ale herci, pieroti a tanečnice; jejich postoje a gesta mají ryze uměleckou platnost. Watteau vytvořil mnoho obrazů; jen v rytinách se jich zachovalo na pět set. Tvořil velmi rychle; velký štít pro obchodníka s uměleckými předměty Gersainta namaloval prý za tři dny, i když pokročilá nemoc mu dovolovala pracovat jen ráno. Watteau pronikavě zapůsobil na francouzskou kulturu; po jeho smrti se formoval společenský život podle jeho obrazů (móda á la Watteau). (převzato z internetového zdroje *Antoine Watteau* [cit. 20. listopadu 2007]).

v okázalé ornamentice se projevovala v architektuře, malířství, sochařství, uměleckém kovářství. Ornamentika vaak není jedinou známkou barokního výtvarného názoru, i kdy~ nejbezpečněji pomáhá k časovému určení děl jím poznamenaných, především ovaem v oboru architektury, která po slavnostní monumentalitě a honosnosti umění doby Ludvíka XIV., nastoluje v ~ivotním prostředí druhé čtvrtiny 18. století lehký tón, úsměvnost a zdobnělé měřítko. Ani~ by opustila slohové zásady tradičního klasicismu, aíří se tato výtvarná nálada charakteristická pro období rokoka po celé Evropě.<sup>84</sup>

### 6. 5. 2 Notové prameny

Zahradní slavnost je chronologicky druhou skladbou *Malířských studií*. Rukopis se nachází na 7 stranách a stránce,<sup>85</sup> na které je titul uveden autorem v německém jazyce. Jako jediná ze skladeb není přesně datována. Na druhou stranu jako jediná obsahuje instrumentační poznámky, které jsou učiněny modrou tužkou. Tento kus můžeme označit jako suitu a Fibich si každý z jednotlivých kousků označil číslem. Je zajímavé, že v rukopise najdeme po poslední tištěné části (*Andantino grazioso*) ještě část sedmou, které se podobá části druhé (*Più lento*). Právě v této, Fibichem později přeškrtnuté části, nacházíme nejvíce instrumentačních poznámek. Otázkou zůstává, proč Fibich ukončil cyklus již po doslovném opakování úvodního dílu. Jedinou problematickou částí v tištěném vydání této skladby je pedalizace. Tato skladba nereflektuje dění na obraze, ale dobu, v níž obraz vznikl jako celek a přemrštěná pedalizace stírá charakteristické prvky některých částí, zejména v úvodních taktech části *Moulinet* (část 4.)

### 6. 5. 3. Analýza skladby

Podobně jako třetí část cyklu, *Rej blažených*, je i tento kus zkomponován ve stylu období, v němž obraz vznikl. Setkáváme se zde s miniaturní rokokovou suitou po vzoru francouzských clavecinistů. Fibich ji stylizoval do dobových tanců *Musette*, *Moulinet* a *Gavotte*, které jsou charakteristickými variacemi na téma, jež tyto tance rámuje. Pouze

---

84 Částečně převzato z internetového zdroj *Rokoko* [cit. 20. listopadu 2007].

85 Fibich však tentokrát nepsal na notové listy oboustranně, ale pouze vždy na pravou stranu.

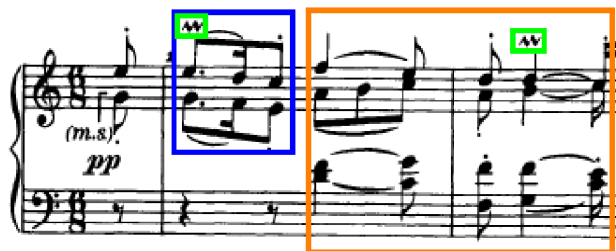
první variace nelpí na charakteru dobového tance. Celá skladba obsahuje 151 taktů. Jednotlivé části suit, tóniny, v nichž se pohybují, a metrum uvádíme v následující tabulce:

Andantino grazioso	téma	6/8	C dur	t. 1-13 (+ předtaktí 1 doba)
Più lento	1. variace	6/8	F dur	t. 14-38
Allegretto ( <i>Musette</i> )	2. variace	alla breve	G dur	t. 39-71
Andantino ( <i>Moulinet</i> )	3. variace	6/8	G dur	t. 72-95
Allegro non troppo ( <i>Gavotte</i> )	4. variace	alla breve	C dur	t. 96-138
Andantino grazioso	téma	6/8	C dur	t. 139-151

Téma je uvedeno v šestiosminovém taktu, v tónině *C dur*. Zaujímá plochu 13 taktů. Formálně je to malá třídlínná *a b a* forma s doslovným návratem. Krajní díly jsou čtyřtaktové periody pravidelně se dělící na 2 stejné úseky s mírně odlišným závěrem.

Úvodní motiv tématu (př. 46) má sestupně vzestupný charakter. Musíme si v něm povšimnout několika momentů. Prvním z nich je kudrlinkové zdobení (zeleně) po vzoru clavecinistů, jež najdeme i v pozdějších variacích. Zásadní roli hrají v pozdějším vývoji i skupiny tří osmin, některé tečkované jako v úvodním tématu, jiné rovné. Oranžově vyznačená část poskytuje velkou možnost variačních technik, jež Fibich dokonale využil.

Př. 46



Prostřední díl tématu (t. 5–9) se odlišuje tóninou v terciové příbuznosti, *e moll*. Základní prvek (př. 47) vychází z klesající rytmizované skupiny tří osmin, která je v následujícím taktu transponována o kvintu níž.

Př. 47



Fibich se v druhé části prostředního dílu harmonicky odklonil od rokokové suity a zařadil záměrně nesprávně rozvedený septakord druhého stupně do dominanty (t. 7), což vytváří jisté charakteristické napětí, které je umocněno vzestupnou pasáží (př. 48). Tento motiv je dvakrát opakován, jednou o oktávu výše, jednou o oktávu níže.

Př. 48



Mollová tónina a harmonická nesourodost s typickým obdobím taneční suity vytváří prudký kontrast k rokokově galantním částem tanečního charakteru. V tématu variací Fibich mistrně zkombinoval harmonickou a melodickou stylovost krajních částí s melancholickým, romantickým charakterem prostředního dílu, který nás upozorňuje na skutečné období vzniku tohoto kusu.

První variace v subdominantní tónině *F dur* začíná arpeggiovými rozklady na tónice trvající po 2 takty. Proč Fibich zvolil pro rokokové období nezvyklý výrazový prostředek nám napoví následující dvoutaktí, v němž pomocí výše zmíněné artikulace zpracoval motiv tématu (v př. označen oranžově), ale téměř v račím postupu.

Od t. 20 vidíme malou *a b a* formu s doslovným návratem strukturovanou po 4 taktech. V každé části se dvakrát opakuje jeden motiv obdobně jako v úvodním motivu tématu variací. Motivy jsou odvozeny ze zdobených a rytmezovaných tří osmin. V malé části *a* se jedná o variaci na motiv z př. 47, což poukazuje zejména rozsah sexty a zdobení na předposlední době, pojme-li tuto variaci jako formu račího postupu na daný motiv. V prostředním díle nás s př. 48 spojuje zejména rytmická stránka – osmina následovaná dvěma staccatovanými šestnáctinami a jednou osminou. Spojujícím prvkem je odlišná tónina, tentokrát dominantní *C dur*.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Z charakteru daných 4 taktů vyplývá, že bychom mohli uvažovat i o paralelní *a moll*, kterou bychom mohli uvést jako další příklad použití terciové příbuznosti u Fibicha.

Po rokokové části následuje romantický sedmitaktový úsek (t. 32–38), který moduluje přes *C dur*, *B dur* a v t. 38 pomocí dominantního septakordu do tóniny *G dur* a přivádí nás k další variaci. Charakter modulační části připomíná svou uvolněností a harmonickou odvážností druhou část prostředního oddílu tématu (viz. př. 48).

Následující variace, stejně jako variace další, je stylizovaná do rokokového tance, v prvním případě do tance *Musette*. Tanec připomíná svým charakterem typický zvuk dud. Basový part na tónice připodobňuje hučivý bourdon, zatímco v melodických vrchních hlasech dochází ke společnému pohybu někdy, ale ne vždy, v rychlých hodnotách.

Fibichovi se nálada a charakter tance podařila velice dobře vystihnout. Téměř po celou dobu variace (kromě dílčí kody) se ve spodním hlase pravidelně střídají v oktávových skocích prázdné kvinty na tónice, což plně vyhovuje požadavku zvukovosti dud. Formálně se opět shledáváme s malou třídílnou *a b a'* formou s návratem, v tomto případě však prodlouženou o dílčí kodu. Návrat bychom mohli nazvat jako doslovný, neboť sopránový hlas a bourdon důsledně respektuje původní díl, Fibich zde ale doplnil prostřední hlas o imitaci.

Po úvodním taktu (t. 39), ve kterém se představuje pouze bourdon, začíná melodie úvodního dílu. Melodicky již nevycházíme ze skupiny tří osmin, neboť se nacházíme v *alla breve*, ale celková nálada této variace je pouze rozvedením úvodní variace ve formě rokokového tance. Základním stavebním prvkem je motiv, v němž se objevují 4 staccatované osminy, následované vázanými čtvrtřevnými notami a trylkovanými půlovými notami (př. 49).

Př. 49

The image shows a musical score for Example 49. It consists of two staves. The upper staff is the melody, and the lower staff is the bass line (bourdon). The melody begins with a red box highlighting the first four eighth notes: G4, A4, B4, and C5. The bass line consists of alternating chords marked with 'x' and 'P'. The 'x' marks are positioned below the first, third, and fifth measures, while the 'P' marks are below the second, fourth, and sixth measures. The chords are: G4 (x), G4-A4 (P), G4-B4 (x), G4-C5 (P), G4 (x), G4-A4 (P).

Úvodní díl (t. 39–48) *a* má stejně jako v předchozích případech 2 části, které se liší pouze v závěti. V prostředním díle (t. 48–56) dochází k odlišnému frázování skupiny 4 osmin (2 jsou svázány, následují 2 tečkované) a celkový směr je na rozdíl od úvodního tématu vzestupný (př. 50). Dochází zde k opakování v rámci jedné periody, v níž se jednotlivé věty liší pouze závětím.

Př. 50



Návrat k úvodnímu dílu (t. 56–64) je v tomto tanci netypický, neboť Fibich obměnil doslovnou reprízu úvodního dílu, kterou jsme viděli v předcházejících variacích, o prostřední imitační hlas, čímž docílil vícehlasé stylizace dud (př. 51).

Př. 51



V dílčí kodě (t. 64–71), která svým rozsahem dosahuje velikosti jednotlivých částí tance, se Fibich opět vrátil k tříhlasému zpracování. Z notových poznámek v autografu, které jsou pro klavíristu nehratelné, vyplývá Fibichův záměr skladbu později instrumentovat, v čemž nás utvrzují i instrumentační poznámky. Jediným záměrem kody je potvrdit tóninu *G dur*.

Ve srovnání s předchozími částmi nenacházíme v prvním tanci cyklu romantické prvky. Fibich se striktně podržel charakteru dobového tance a zařadil ho do své suity. S předchozími díly nás spojuje i formální stránka, a to jak v třídílné formě, tak z pohledu vnitřní struktury jednotlivých dílů. Vybočuje pouze koda, která nemá ani modulační



charakter, ani nás nepřivádí k dalšímu dílu, pouze nás ukotvuje v tónině a uzavírá první tanec suity.

V tanci *Moulinet* (francouzsky mlýnek, větrník, kroucení) se vracíme do šestiosminového taktu, zůstáváme v *G dur*, ale dochází ke změně tempa na *Andantino*. Fibich zabezpečil houpavý charakter zejména rytmizací levé ruky (vždy čtvrtřová a osminová nota za sebou). Formálně se variace neliší od předchozích, setkáváme se s třídílnou a b a formou s doslovnou reprízou, v krajních dílech dochází k opakování motivu v rámci periody, přičemž opakování se liší závětím. Musíme si povšimnout zdobného a houpavého charakteru variace. Houpavost, připomínající část tématu (v př. 46 označeno oranžově), vidíme již v úvodní části variace (t. 72–79) (př. 52). Variace se svým zpracováním vzdalují od původního tématu, ale stále je můžeme chápat jako charakteristické variace. Rokokový charakter dodávají tomuto kusu drobné hodnoty, které působí jako vypsané ozdoby (trylek, nátryl).

Př. 52



V prostředním díle (t. 79–87) můžeme sledovat změny tónin (*D dur* v t. 80–81, *h moll* v t. 82–83 a *G dur* v t. 84–87), tempové změny (*ritardando* v t. 85) a romantické harmonické postupy (alterovaný subdominantní septakord v t. 86). V předvětí (t. 80–83) vycházíme ze skupiny tří osmin pocházející z tématu variací. Ustupuje zde zdobný charakter ve prospěch názvuku původního tématu (př. 53).

Př. 53



V závěti (t. 84–87) se vracíme zpět k charakteru této variace, ale pravidelná houpavost je narušena *ritardardem* a korunou na konci t. 85, aby vzápětí došlo k návratu do původního tempa a k harmonickému, melodickému i dynamickému vrcholu tance (př. 54), po němž přichází doslovný návrat dílu *a* (t. 88–95).

Př. 54



V prvním tanci se Fibich nenechal strhnout k romantizování, zatímco v *Moulinetu* došlo alespoň v pár případech k zajímavým harmonickým postupům, k modulování a zejména k tempovému rozvolnění. Problematickou částí se jeví množství předepsaného použití pedálu, neboť v autografu Fibich předepsal pedál pouze na několika místech (t. 74, 78, 86, 90, 94). Dle našeho soudu způsobuje tento ediční zásah nadměrné romantizování, což Fibich nezamýšlel. V ostatních ohledech se Fibichovi podařila velice dobrá stylizace tance.

Poslední variace je stylizovaná do tance *Gavota*, který můžeme charakterizovat jako francouzský lidový tanec ve čtyřčtvrtečním nebo dvouúlovém taktu s dvoudobým předtaktím a v mírném tempu, pocházející ze 16. století. Někdy mívá gavota trio s dudáckým basem. Nepřekvapí nás malá třídílná a b a' forma, v níž v tomto případě nedochází k doslovnému návratu.

Úvodní díl *a* je sedmnáctitaktová perioda,<sup>87</sup> v níž dochází k opakování první věty, v němž je závěti v jiné tónině. Vystavění melodie napovídá podobnosti mezi *Gavotou* a *Moulinetem* (př. 55). V díle *a* dochází k narušení pravidelného čtvřového pohybu

<sup>87</sup> Ve skutečnosti jde pouze o 16 taktů s dvoudobým předtaktím, ale editoři posledního tištěného vydání skladby počítali i předtaktí jako samostatný takt. S podobným problémem se setkáváme i v taktech 121 a 122, kde se v t. 121 nacházejí pouze 2 doby a v t. 122 také. Tyto takty by měly být taktem jedním.

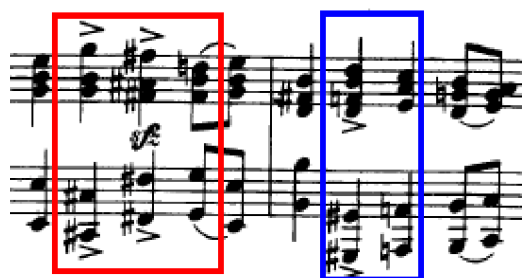
pouze na několika místech, což napomáhá slavnostnímu a vznosnému charakteru skladby.

Př. 55



V předvěti se Fibich harmonicky pohyboval v základních funkcích, mírně obohacených o septakord na druhém a pátém stupni. Za zmínku stojí obě závěti, protože v nich Fibich harmonicky použil k dosažení mohutného účinku mimotonální dominanty a alterace, většinou sforzatované. V prvním závěti (t. 101–102) (př. 56), dochází v t. 101 na druhé a třetí době k mimotonálnímu posunu do *G dur*, v němž jsou oba akordy alterovány, a první osmina čtvrté doby přehodnocena z dominantního septakordu v *C dur* na tónický septakord v tónině *G dur*, v níž se nadále i pokračuje. V modře označené části vidíme použití mimotonálního septakordu sedmého stupně, který chápeme ve vztahu ke kvintakordu druhého stupně v *G dur*.

Př. 56



Druhé závěti nedomoduluje do *G dur*, zůstává v původní tónině. Fibich se nezřekl použití mimotonální dominanty (t. 110, druhá doba), ale opakuje úvodní takt závěti, čímž dochází k prodloužení závěti na 5 taktů.

Trio (t. 113–121) vychází svým charakterem z originálních gavot, neboť má charakter dud, nikoli v *C dur*, ale v paralelní *a moll*. Fibich pracoval se čtyřhlasou fakturou, z rukopisného znění jsou patrné instrumentační poznámky. Oproti krajním

dílům dochází v předvětí tria k použití osminového pohybu v altu a tenoru v terciích, který je v určitých místech doprovázen příznávkami v sopránu, nejdříve v *a moll* (t. 113–115), poté v *e moll* (t. 115–117) (př. 57).

Př. 57



Následuje půvabná pasáž (př. 58), v níž se v pravé ruce nachází motiv, který je inverzí motivu z předvětí tria, proti němuž stojí stálá protivěta tvořená pravidelným osminovým pohybem. Tato struktura se čtyřikrát opakuje v tóninách *a moll*, *C dur*, *a moll*, *e moll*.

Př. 58



Repríza začíná v t. 122, nikoli však v *C dur*, ale v tónině tria *a moll*, v níž zůstává pouze po čas prvního předvětí (t. 122–125), poté se Fibich razantním, téměř drastickým přechodem posunul k doslovnému opakování prvního závětí a celého zbytku úvodní části.

V této variaci se Fibich nejvíce oddálil od úvodního tématu, ale v taneční stylizaci prokázal znalost charakteru tance, jak v slavnostním úvodním díle, tak v triu á la musette s typickým osminovým pohybem. Romantický charakter prozrazuje odvážná harmonická stránka v závětích úvodních dílů. Fibich neopomenul rokokové zdobení, jež se projevilo v hojnosti nátrylů. Variční suitu uzavírá doslovný návrat

k úvodnímu tématu.

Fibich pojal svůj návrat do období rokoka zprostředkovaný Watteauovým obrazem jako miniaturní taneční suitu v podobě charakteristických variací. Již samotné téma je možné považovat za velice nosné, což potvrzuje průběh variací. Fibich důsledně uplatnil zákon kontrastu – uvedl galantní téma v rokokovém stylu, nezapomněl do tria vložit romantickou harmonii. Pokračoval variací, z jejichž krajních částí cítíme romantismus. Následujícím rychlejším tancem se nevzdálil od galantního slohu, aby mohl v posledních dvou tancích dovést stylizační principy a romantický charakter skladeb do naprosté rovnováhy. Fibich se důsledně přidržel formy uvedené v tématu, a to jak z pohledu třídlílosti jednotlivých dílů, tak v periodicitě a opakování uvnitř variací samotných. *Zahradní slavnost* nemožno hodnotit jinak, než jako dokonalý vhled do období rokoka, okořeněný pohledem člověka žijícího na konci devatenáctého století.

## 6. 6. Vztahy uvnitř cyklu

Podíváme-li se na *Studie* jako na cyklus klavírních skladeb, najdeme rysy, které spojují všechny, nebo jen některé části. Hlavní spojenci můžeme hledat v bezvýjimečném použití třídlílné formy s návratem ve formě kody či doslovné reprízy. Fibich se striktně držel třídlílné formy, kterou použil i v rámci jednotlivých dílů.

V rámci pojetí obrazů v jednotlivých skladbách existují větší podobnosti. V *Reji blažených* a *Zahradní slavnosti* dochází k odklonu od námětu obrazu a obrazu samotného a Fibich upřel soustředění na dobu vzniku obrazů. Zpracování námětu obrazů vidíme ve *Studiích Lesní samota, Jo a Jupiter* a *Spor masopustu s postem*. V poslední uvedené studii Fibich upřel svůj zrak na námět, ale i na obraz, což vyjádřil poměrem motivu půstu a tématu masopustu. K pohledu na konkrétní detail obrazu a jeho následné rozvedení dochází i v *Lesní samotě*. Určitým způsobem se k námětu obrazu obrací Fibich i v *Reji blažených*. Chceme-li seřadit *Studie* podle míry hudební stylizace do období vzniku skladby až po plnou inspiraci obrazem, dostaneme pořadí *Zahradní*

*slavnost, Rej blažených, Spor masopustu s postem, Lesní samota* a *Jo a Jupiter*, který je plně inspirovaný námětem obrazu.

Z pianistického hlediska nemůžeme hodnotit cyklus jako celek. *Zahradní slavnost* a *Rej blažených* je hráčsky přijatelnější, což nelze tvrdit o *Studii Jo a Jupiter*, v níž dochází k exponování téměř lisztovské klavírní techniky. V *Lesní samotě* a *Reji blažených* nalézáme méně i více technicky náročné části.

## 7. ZÁVĚR

Při vyslovení spojení Zdeněk Fibich a klavírní literatura vyvstane na myslí ve většině případů monumentální sbírka cyklů *Nálady, dojmy a upomínky*. Zdeněk Fibich je však autorem většího množství klavírních děl, mezi nimiž hrají nemalou roli i *Malířské studie* jako poslední dokončené a opomíjené dílo Z. Fibicha. V této práci jsme se snažili ukázat, že toto dílo má svým pojetím vztahu hudby a výtvarného umění nezastupitelné místo v české klavírní literatuře.

*Malířské studie* vznikly na konci devadesátých let 19. století v tříměsíčním období od 21. 12. 1898 do 24. 3. 1899. Jako předlohy posloužily obrazy *Lesní samota* J. Ruysdaela, *Spor masopustu s postem* P. Bruegela st., *Poslední soud* Fra Angelica, *Jo a Jupiter* A. Correggia a *Zahradní slavnost* A. Watteaua. Fibich měl již předchozí zkušenosti s přenesením vizuálního dojmu do hudební formy z *Nálad, dojmů a upomínek*, ale v případě obrazů se musel vyrovnat s objektivně zachytitelnou předlohou. Z hudebních nástrojů si pro spojení hudby a výtvarného umění Fibich zvolil klavír, ale z instrumentačních poznámek v *Zahradní slavnosti* lze vyčíst záměr kusy instrumentovat do orchestrální podoby, k čemuž v důsledku smrti již nedošlo. Klavírní verze byla pouhým předstupněm orchestrálního provedení.

Nemůžeme s jistotou určit, z jakých důvodů si Fibich vybral dané obrazy, neboť Fibich byl velkým znalcem výtvarného umění. S největší pravděpodobností působily při výběru blízké vztahy k námětu spolu s myšlenkou vytvořit klavírní cyklus s námětem obrazů z různých stylových období. U *Jo a Jupitera*, jakožto kusu nejvíce myšlenkově spojeného s *Náladami, dojmy a upomínkami*, zřejmě působil námět obrazu, stejně jako Fibichovi blízký les v *Lesní samotě*. V *Reji blažených* a *Zahradní slavnosti* Fibicha upoutalo italské quattrocento a galantní styl.

Skladby vznikaly v naprosto odlišném pořadí, než jsou seřazeny v konečné edici díla. Konečné seřazení děl pravděpodobně vychází z celkového charakteru kusů a zákonu kontrastu. Snívou *Lesní samotu* následuje urputný boj mezi masopustem

a postem, po němž jsme hudebně přeneseni do období zbožné rané renesance, která prudce kontrastuje s vášnivým příběhem *Jo a Jupitera*. Cyklus uzavírá taneční suita po vzoru francouzských clavecinistů. Fibichem zamýšlené rozšiřování cyklu by bylo zajímavým potvrzením či vyvrácením této hypotézy.

Vzhledem k vlně zájmu o starší umění, která se vzedmula v Německu na počátku sedmdesátých let, nemohl Fibich jako autor, který držel krok s nejmodernějšími světovými tendencemi, nereflektovat tento vývoj, což se projevilo i v práci s obrazem a námětem obrazu v *Malířských studiích*. Fibich s výtvarnými díly nepracoval ve smyslu pouhé inspirace či námětu, ale soustředil se i na díla samotná a charakteristiku stylových období vzniku obrazů. Způsob práce s malbou je v každé ze *Studií* neopakovatelný a jedinečný. V nejsubjektivněji inspirované *Jo a Jupiter* dochází k plné inspiraci námětem obrazu, oproti čemuž stojí *Zahradní slavnost* a *Rej blažených*, které jsou hudební stylizací uměleckých období vzniku obrazů. V *Reji blažených* Fibich hudebním zpracováním odkázal na námět obrazu, k čemuž dospěl i v *Lesní samotě* a *Sporu masopustu s postem*. V naposledy zmíněných dílech však použil k hudebnímu zpracování celkové zobrazení na výtvarné předloze (*Spor masopustu s postem*) či jeden konkrétní úsek (*Lesní samota*). Fibich nechtěl pouze popisně zobrazit děj obrazu, a ani nechtěl charakterizovat každý obraz z hlediska doby, v níž konkrétní malba vznikala.

Fibich chtěl cyklem docílit spojení subjektivní reflexe výtvarných děl a dobové tendence k návratu ke starším hudebním technikám a žánrům. Snaha o spojení zcela odlišných postupů však měla za následek nesoudržnost cyklu z hudebního hlediska, což vidíme jako jediný záporný rys cyklu. Při srovnání hudebního zpracování a celkového vyznění *Malířských studií* s jinými klavírními díly konce 19. století, jsou *Malířské studie* považovány za druhořadý cyklus, s čímž nelze souhlasit. Z pohledu hudebního uchopení výtvarného díla nemá obdobné spojení stylizačních postupů a výtvarného námětu v klavírní literatuře konce 19. století následovníky. Z tohoto hlediska zaujímají *Malířské studie* významné místo nejen v díle Zdeňka Fibicha, ale v celé české klavírní literatuře.



## 8. PRAMENY A LITERATURA

### Prameny:

- Fibich 1898–99 FIBICH, Zdeněk. *Malířské studie*. Rukopis psaný tužkou uložený v Muzeu české hudby, signatura S 80/153.
- Fibich 1902 FIBICH, Zdeněk. *Malířské studie*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1902.
- Fibich 1951 FIBICH, Zdeněk. *Malířské studie*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1951.
- Fibich 1990 FIBICH, Zdeněk. *Malířské studie*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1990. ISBN 80–7058–213–8.

### Použitá literatura:

- Belza 1961 BELZA, Igor. *Česká klasická hudba*. Praha : Státní hudební nakladatelství, 1961.
- Bachtík 1970 BACHTÍK, Josef. *XIX. století v hudbě*. Praha : Supraphon, n. p., 1970.
- Bartoš 1914 BARTOŠ, Josef. *Zdeněk Fibich*. Praha : nákladem Spolku výtvarných umělců Mánes, 1914.
- Bártová 1992 BÁRTOVÁ, Jindra, SCHNIERER, Miloš. *Dějiny hudby, 3. díl*. České Budějovice : Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 1992.
- Boháček 1950 BOHÁČEK, Ludvík. *Dílo Zdeňka Fibicha: jubilejní seznam: 1850–1900*. Praha : Národní hudební nakladatelství Orbis, 1950.
- Borková 2004 BORKOVÁ, Vladislava. *Antonín Dvořík, Suita A dur, op. 98*. Pardubice : Konzervatoř Pardubice, 2004. Konzultant absolventské práce Mgr. Josef Pícek.
- Černušák 1972 ČERNUŠÁK, Gracián a kol. *Dějiny evropské hudby*. 4. vyd. Praha : Panton, 1972.
- Černý 1983 ČERNÝ, Jaromír a kol. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1989. ISBN 80–7058–

163–8.

- Dahlhaus 1989 DAHLHAUS, Caril. *Nineteenth-century music*. Berkeley : University of California Press, 1989. ISBN 05–2007–644–3.
- Doležil 1910 DOLEŽIL, Hubert. Odkaz Fibichův. In *Hudební revue*, listopad 1910, roč. 3, č. 9, s. 441–452.
- Einstein 1989 EINSTEIN, Alfred. *Hudba v období romantizmu*. Bratislava : OPUS, československé hudobné vydavateľstvo, š. p, 1989. ISBN 80–7093–003–9.
- Foerster 1942 FOERSTER, Josef Bohuslav. *Co život dal. Eseje o umění*. Praha : Nakladatelství L. Mazáč, 1942.
- Fukač 1997 FUKAČ, Jiří a kol. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1997. ISBN 80–7058–462–9.
- Hostinský 1909 HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*. Praha : Komorní hudební závod Mojžíra Urbánka, 1909.
- Helfert 1925 HELFERT, Vladimír. O Zdenka Fibicha. In *Hudební rozhledy. Kritický list pro českou kulturu hudební*. 24. 12. 1925 roč. II, číslo 3–4, s. 37–41.
- Helfert 1970 HELFERT Vladimír. Česká moderní hudba. In *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Praha : Supraphon, n. p., 1970. s. 189–209.
- Hoffmeister 1900 HOFFMEISTER, Karel. Zdeněk Fibich. In *Česká revue IV*, 1900–1901, roč. 9, s. 136–140.
- Hoffmeister 1902 HOFFMEISTER, Karel. Zdeněk Fibich : Malířské studie op. 56. In *Dalibor : hudební listy*, 22. února 1902, roč. XXIV, č. 9, s. 171.
- Hudec 1971 HUDEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. ISBN 80–8653–10–8.
- Hudec 1974 HUDEC, Vladimír. Zamyšlení nad dílem Zdeňka Fibicha. In *Hudební rozhledy : měsíčník pro hudební kulturu*, 1974, roč. 27, č. 9, s. 442–443. ISSN 0018–6996.

- Hudec 2001 HUDEC, Vladimír, *Zdeněk Fibich : tematický katalog = thematisches Verzeichnis = thematic catalogue*. 1. vyd. Praha : Editio Barenreiter, 2001. ISBN 80–86385–10–8.
- Chadová 1999 CHADOVÁ, Anna. *Zdeněk Fibich (1850 – 1900). inventář fondu sign. S 80*. Praha : Národní muzeum v Praze – Muzeum české hudby, hudebně historické oddělení, 1999.
- Janeček 1955 JANEČEK, Karel, *Hudební formy*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a hudby a umění, 1955.
- Jiráček 1947 JIRÁK, Karel Boleslav. *(Kdo je) Zdeněk Fibich*. Praha : Orbis, 1947.
- Jiránek 1967 JIRÁNEK, Jaroslav. Česká klavírní tvorba v letech 1890–1945. In *Hudební věda*, 1967, roč. 4, č. 2, s. 277–282 . ISSN 0018–7003.
- Jiránek 1999 JIRÁNEK, Jaroslav. Místo a význam Zdeňka Fibicha v dějinách české a evropské hudby. In *Opus musicum : hudební revue*, 1999, roč. 31, č. 6, s. 7–19. ISSN 0862–8505.
- Jiránek 2000 JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich*. 2. upr. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80–85883–51–1.
- Knittl 1944 KNITTTL, Vladimír, *Zdeněk Fibich. Populární životopisný a kritický nástin*. Praha : F. A. Urbánek, 1944.
- Kouba 1988 KOUBA, Jan. *ABC hudebních slohů. Od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988.
- Kopecný 2000 KOPECKÝ, Jiří. *Bilance bádání o díle Zdeňka Fibicha*. Olomouc : Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Katedra muzikologie, 2000. Vedoucí bakalářské práce prof. PhDr. Vladimír Hudec, CSc.
- Kopecný 2005 KOPECKÝ, Jiří. *Opery Zdeňka Fibicha na libreta Anežky Schulzové*. Brno : Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy, 2005. Vedoucí dizertační prof. PhDr. Jiří Vysloužil, DrSc.
- Kráčmar 2007 KRÁČMAR, Tomáš. *Rané symfonické básně Zdeňka Fibicha*. Olomouc : Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. Katedra

muzikologie, 2007. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jiří Kopecký, PhD.

- Křístková 2002 KŘÍSTKOVÁ, Dana. *Česká klavírní tvorba 18. a 19. století včetně díla Leoše Janáčka (skladby sólové a klavírní)*. 1. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2002. ISBN 80–85429–59–4.
- Montadon 1900 MONTADON, Marcel. Zdeněk Fibich. In *Česká revue IV*, 1900–1, č. 9, s. 1039–1050.
- Nejedlý 1903 NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny české hudby*. Praha : Nakladatelství Hejda & Tuček, 1903.
- Nejedlý 1901 NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich. Zakladatel scénického melodramatu*. Praha : Nakladatelství Hejda & Tuček, 1901.
- Nejedlý 1902 NEJEDLÝ, Zdeněk. Z Fibichovy pozůstalosti. In *Dalibor : hudební listy*, 11. 2. 1902, roč. XXIV, č. 3, s. 31.
- Nejedlý 1949 NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenka Fibicha milostný deník*. 2. vyd. Praha : Melantrich, 1949.
- Očadlík 1950 OČADLÍK, Mirko, *Život a dílo Zdeňka Fibicha*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Práce, 1950.
- Pallová 1997 PALLOVÁ, Emílie. *Zdeněk Fibich: Nálady, dojmy a upomínky op. 41*. Praha : Karlova Univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy, 1997. Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Jarmila Gabrielová.
- Pi Joan 1985 PIJOAN, José. *Dějiny umění 7*. 2. vyd. Praha : Odeon, 1985.
- Pi Joan 1989/1 PIJOAN, José. *Dějiny umění 5*. 3. vyd. Praha : Odeon, 1989.
- Pi Joan 1989/2 PIJOAN, José. *Dějiny umění 6*. 3. vyd. Praha : Odeon, 1989.
- Pi Joan 1990 PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. 3. vyd. Praha : Odeon, 1990. ISBN 80–2070–432–9.

- Reittererová 2000 REITTEREROVÁ, Vlasta. Zdeněk Fibich (1850 – 1900). In *Harmonie: klasická hudba, jazz a tanec*, 2000, č. 5, s. 22–23. ISSN 1210–8081.
- Rektorys 1910 REKTORYS, Artuš. *Památník Fibichův*. Praha : Mojmír Urbánek, 1910.
- Rektorys 1951 REKTORYS, Artuš, *Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle. Díl první*. Praha : Orbis, národní hudební vydavatelství, 1951.
- Schulzová 1902 SCHULZOVÁ, Anežka. Nejnovější skladby Zdeňka Fibicha. *Národní listy*, 27. 6. 1902, roč. XXXXII, č. 205, Příloha Národním listů k č. 205, s. 13.
- Schulzová 1950 SCHULZOVÁ, Anežka, *Zdenko Fibich. Hrstka upomínek a intimních rysů*. Praha : Národní hudební nakladatelství Orbis, 1950.
- Vysloužil 1964 VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudobníci 20. storočia*. Praha – Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964.
- Vysloužil 1995 VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část*. 1.vyd. Vizovice : Nakladatelství „Lípa“ – A. J. Rychlík, 1995. ISBN 80–9011199–0–5.
- Vysloužil 1999 VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. II. díl. Skladatelé a hudební spisovatelé*. 1. vyd. Vizovice : Nakladatelství „Lípa“–A. J. Rychlík, 1999. ISBN 80–96093–23–9.

### Internetové zdroje:

Český hudební slovník osob a institucí - <http://www.musicologica.cz/slovník/>

Grove On-line – <http://www.grovemusic.com/>

Web Gallery of Art – <http://www.wga.hu/>

Wikipedia, the free encyclopedia – <http://www.wikipedia.org/>

KOPECKÝ, Jiří. Písňový cyklus poupata aneb Zdeněk Fibich dětem. *Acta musicologica* [online]. 2007, roč. 4, č. 1 [cit. 12. listopadu 2007]. URL: <<http://acta.musicologica.cz/>>. ISSN 1214–5955.

KOPECKÝ, Jiří. Fibichova hudba pro oči. *Opus musicum* [online]. 2006, roč. 38, č. 6 [cit. 13. října 2007]. URL: <<http://www.opusmusicum.cz/cz/index.php?displart=ano&rok=606&id=3>>. ISSN 00862–8505.

KOPECKÝ, Jiří. Zdeněk Fibich. *Český hudební slovník osob a institucí*. URL:<<http://www.musicologica.cz/slovník/hesla.php?op=heslo&hid=7521>> [cit. 4. května 2008]

*Angelico, Fra*

URL:<<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/angelico/12/index.html>> [cit. 3. května 2008]

*Antoine Watteau*

URL:<<http://www.artchiv.cz/GALERIE/MALIR/10082—Antoine—Watteau.html?bio=full>> [cit. 20. listopadu 2007]

*Antonio Allegri da Correggio*

URL: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Correggio\\_%28mal%C3%AD%C5%99%29#Extern.C3.AD\\_odkazy](http://cs.wikipedia.org/wiki/Correggio_%28mal%C3%AD%C5%99%29#Extern.C3.AD_odkazy)> [cit. 29. března 2008]

*Baroko*

URL:< [http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=5](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=5)> [cit. 3. května 2008 ]

*Battle of carnival and lent*

URL: <[http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bruegel/pieter\\_e/painting/index.html](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bruegel/pieter_e/painting/index.html)> [cit. 10. dubna 2008]

*Dutch and Flemish Renaissance painting*

URL:< [http://en.wikipedia.org/wiki/Dutch\\_and\\_Flemish\\_Renaissance\\_painting](http://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_and_Flemish_Renaissance_painting)> [cit. 10. dubna 2008]

*Eye music*

DART, Thurston. Eye music. *Grove music online*. ed. L. Macy URL: <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.09152.1#music.09152.1>> [cit. 28. března 2008]

*Eye music*

URL: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Eye\\_music#cite\\_note\\_0](http://en.wikipedia.org/wiki/Eye_music#cite_note_0)> [cit. 28. března 2008]

*Fight between carnival and Lent*

URL:<<http://www.abcgallery.com/B/bruegel/bruegelbio.html#The%20Fight%20between%20Carnival%20and>> [cit. 10. dubna 2008]

*Fra Angelico*

URL:<<http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/474964-fra-angelico>> [cit. 3. května 2008]

*Gavotte*

LITTLE, Meredith Ellis. Gavotte. *Grove music online*. ed. L. Macy URL: <[http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=528457148&hitnum=1&section=music.10774](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=528457148&hitnum=1&section=music.10774)> [cit. 5. května 2008]

*Jacob van Ruisdael*

URL:<[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=641](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=641)> [cit. 3. května 2008]

*Jupiter and Io*

URL:<<http://www.wga.hu/html/c/correggi/mytholog/io.html>> [cit. 2. listopadu 2007 ]

*Last judgement*

URL: <<http://www.britannica.com/ebc/art-95740/Last-Judgment-triptych-tempera-on-wood-panel-by-Fra-Angelico>>[cit. 10. listopadu 2007]

*Last Judgement*

URL:<[http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://cache.eb.com/eb/image%3Fid%3D99428%26rendTypeId%3D4&imgrefurl=http://www.britannica.com/eb/art-95740/Last-Judgment-triptych-tempera-on-wood-panel-by-Fra-Angelico&h=417&w=550&sz=58&hl=cs&start=54&um=1&tbnid=vHJv2t1p5hrp2M:&tbnh=101&tbnw=133&prev=/images%3Fq%3DFra%2BAngelico%26start%3D36%26ndsp%3D18%26um%3D1%26hl%3Dcs%26lr%3Dlang\\_cs%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dcom.ubuntu:cs-CZ:official%26sa%3DN](http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://cache.eb.com/eb/image%3Fid%3D99428%26rendTypeId%3D4&imgrefurl=http://www.britannica.com/eb/art-95740/Last-Judgment-triptych-tempera-on-wood-panel-by-Fra-Angelico&h=417&w=550&sz=58&hl=cs&start=54&um=1&tbnid=vHJv2t1p5hrp2M:&tbnh=101&tbnw=133&prev=/images%3Fq%3DFra%2BAngelico%26start%3D36%26ndsp%3D18%26um%3D1%26hl%3Dcs%26lr%3Dlang_cs%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dcom.ubuntu:cs-CZ:official%26sa%3DN)> [cit. 10. listopadu 2007]

*Musette*

LITTLE, Meredith Ellis. Musette. *Grove music online*. ed. L. Macy URL: <[http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=1184729226&hitnum=3&section=music.19398](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1184729226&hitnum=3&section=music.19398)> [cit. 5. května 2008]

*Party in the open air*

URL:<<http://www.wga.hu/art/w/watteau/antoine/2/203party.jpg>> [cit. 8. prosince 2007]

*Pieter Bruegel, starší*

URL:<[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=189](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=189)> [cit. 10. dubna 2008]

*Pieter Bruegel, starší*

URL:<[http://cs.wikipedia.org/wiki/Pieter\\_Bruegel](http://cs.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel)> [cit. 10. dubna 2008]

*Pieter Bruegel, starší*

URL:<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bruegel/>> [cit. 10. dubna 2008]

*Renesance*

URL: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Renesance#Mal.C3.AD.C5.99stv.C3.AD>> [cit. 29. března 2008]

*Ricerca*

CALDWELL, John, Ricerca. *Grove music online*. ed. L. Macy URL: <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.23373.3>> [cit. 28. dubna 2008]

*Rokoko*

URL: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Rokoko>> [cit. 20. listopadu 2007]

*RUISDAEL, Jacob Isaackszon van*

URL:<<http://www.wga.hu/bio/r/ruysdael/jacob/biograph.html>> [cit. 2. října 2007]

*Ruisdael*

URL:<[http://pes.cojeco.cz/index.php?s\\_term=&s\\_lang=2&detail=1&id\\_desc=82846](http://pes.cojeco.cz/index.php?s_term=&s_lang=2&detail=1&id_desc=82846)> [cit. 3. května. 2008]

*Tantum ergo/Benediction of the Blessed Sacraments*

URL:<<http://romaaeterna.jp/liber1/lu1851.html>> [cit. 12. dubna 2008]

*Tantum ergo/Corpus Christi,*

URL:<<http://romaaeterna.jp/liber1/lu0954.html>> [cit. 12. dubna 2008]

*The Hunt*

URL:<<http://www.wga.hu/html/r/ruysdael/jacob/2/hunt.html>> [cit. 2. října 2007]

*The Myth of Jupiter and Io*

URL: <<http://members.fortunecity.com/volcanopele/Iomyth.htm>>[cit. 29. března 2008]

*van de Velde Adreiaen, malíř*

URL:<[http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/350062\\_van\\_de\\_velde\\_adriaen\\_malir](http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/350062_van_de_velde_adriaen_malir)> [cit. 3. května 2008]



## RESUMÉ

Zdeněk Fibich patří ke klíčovým postavám české hudby druhé poloviny 19. století. Po subjektivně inspirovaných *Náladách, dojmech a upomínkách* pro klavír zkomponovaných v první polovině devadesátých let, se k tvorbě pro klavír vrátil na přelomu let 1898 a 1899 v podobě cyklu *Malířských studií*, jehož inspirace vycházela nikoli ze subjektivního prožitku, ale z objektivní reality v podobě obrazů malířů J. Ruysdaela, P. Bruegela st., Fra Angelica, A. Correggia, A. Watteaua.

Obsahem této práce je analýza charakteristických kusů *Malířských studií* Zdeňka Fibicha. Po úvodní kapitole a zhodnocení stavu bádání následuje charakteristika Zdeňka Fibicha v devadesátých letech 19. století po stránce skladatelské, osobní, ale i v kontextu stylů a směrů devadesátých let 19. století. Následuje krátká kapitola, která se zabývá klavírní tvorbou Z. Fibicha, jejímž účelem je získat základní přehled o klavírních dílech Z. Fibicha. K celostnímu pohledu na *Malířské studie* dochází v následující kapitole, v níž charakterizujeme povahu *Malířských studií* z hlediska práce s námětem, charakteristický kus jako žánr klavírních kusů, způsob propojení hudby a výtvarného umění v díle a rozdíly mezi autografem, opisy a pozdějšími vydáními skladeb. Hlavní těžiště naší práce leží v analýzách jednotlivých skladeb, jejichž součástí je charakteristika obrazů a období jejich vzniku a detailnější pohled na rozdíly mezi notovými prameny. V závěru analytické části jsou konkretizovány vazby mezi jednotlivými částmi cyklu a stručně popsány pianistické nároky. V závěrečné kapitole jsou stručně shrnuty výsledky práce, a to s důrazem na postavení *Malířských studií* v díle Zdeňka Fibicha a jedinečnost pojetí vztahu hudby a výtvarného předlohy.

## ZDENĚK FIBICH: STUDIES OF PAINTINGS, op. 56

### Summary

Zdeněk Fibich belongs to the main personalities of Czech music in the second half of the nineteenth century. After subjectively inspired *Moods, impressions and Reminiscences* for piano, which were composed in the first half of the nineties, he turned back to the creating piano pieces at the turn of the years 1898 and 1899 in the form of piano cycle *Studies of paintings*, which wasn't inspired by subjective experience but objective reality in the form of paintings, whose authors were J. Ruysdael, P. Bruegel the elder, Fra Angelico, A. Correggio, A. Watteau.

The content of this thesis is the analysis of characteristic pieces in Zdeněk Fibich's *Studies of paintings*. After a short Introduction and a chapter about available literature follows the characteristics of Zdeněk Fibich in the nineties of the 19. century, not only from personal and compositional point of view, but also in the context of styles and directions in the nineties. Short chapter which deals with Z. Fibich's piano production comes after this chapter with the goal of getting basic outline of Z. Fibich's piano pieces. In the following chapter, we give general view of *Studies of paintings*, in which we characterize the character of *Studies of paintings* from the view of work with subject matter, characteristic piece as a genre of piano pieces, method of connection between music and fine arts and differences between autograph, duplicates and printed versions. Focal point of the work are analyses of particular pieces, in which we find characteristics of paintings and the period of their creation and more detailed view of differences between available scores. Concretizing between particular parts of cycle and brief descriptions of pianistic requirements takes part at the close of analytic part. In the last chapter we give brief summary of results of the thesis with the emphasis on place of *Studies of paintings* in the Zdeněk Fibich's work and unique concept of relationship between music and art master.

## ZDENĚK FIBICH: MALERSTUDIEN, op. 56

### Zusammenfassung

Zdeněk Fibich gehört zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der Tschechischen Musik des 19. Jahrhunderts. Nach dem durch seine subjektive Auffassungen inspirierten Werk fürs Klavier *Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen*, das in der ersten Hälfte der neunziger Jahren komponiert wurde, hatte er zum Klavierkomponieren wieder in dem Jahrwechsel 1898/1899 in der Form des Zyklus *Malerstudien* zurückgekehrt. Zum Komponieren dieses Werkes hatte ihn nicht sein persönlicher Genuss, sondern die objektive Realität in der Form von den Bildern der Malern J. Ruysdael, P. Bruegel der Älter, Fra Angelico, A. Correggio, A. Watteau inspiriert.

Der Inhalt dieser Arbeit bildet nicht eine Analyse charakteristischer Stücke *Malerstudien* von Zdeněk Fibich. Nach dem Einleitungskapitel und nach der Bewertung des Forschungszustandes folgt Charakteristik von Zdeněk Fibich in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts aus der Sicht der komponistischen, persönlichen aber auch im Kontext von seinem Stil und seinen Richtungen der neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Weiter folgt ein kurzes Kapitel, das sich mit den Klavierwerken von Zdeněk Fibich beschäftigt und deren Ziel ist es, das sämtliche Klavierwerk von Zdeněk Fibich zusammenzufassen. Zu der Gesamtanschauung der Werke *Malerstudien* kommt es im folgenden Kapitel. Da wird die Charaktergestalt des Werkes *Malerstudien* aus folgenden Hinsichten beschrieben: Arbeit mit dem Entwurf, der charakteristische Stück wie ein Genre der Klavierstücke, die Weise der Verbindung von der Musik- und Artkunst im Werk und die Unterschiede zwischen dem Autograph, den Beschreibungen und den späteren Ausgaben der Kompositionen. Der primäre Schwerpunkt der Arbeit liegt in den Analysen von einzelnen Kompositionen. Bestandteil dieser Analyse ist die Charakteristik der Bilder und der Entstehungszeit, und detaillierte Ansicht an die Unterschiede zwischen den Notentextquellen. Am Ende des analytischen Teil werden die Verbindungen zwischen einzelnen Teilen des Zyklus charakterisiert und die pianistische Ansprüche beschreibt. Im Abschlusskapitel sind die Ergebnisse der Arbeit kurz zusammengesetzt,

wobei vor allem die Stelle des Werkes *Malerstudien* in dem Werk von Zdeněk Fibich und die einzigartige Weise, wie der Komponist die Beziehung zwischen der Musik und der Artkunst auffasst, nachgedrückt wird.

## TANTUM ERGO I

3. Antum ergo Sacraméntum Ve-ne-rémur cérnu-i :  
 Et antíquum documéntum Nóvo cédat rí-tu-i :  
 Praestet fí-des suppleméntum Sénsu-um de-féctu-i.

2. Geni-tó-ri, Geni-tóque Laus et jubi-lá-ti-o,  
 Sá-lus, hónor, vírtus quóque Sit et benedícti-o :  
 Procedénti ab utróque Cómpar sit laudá-ti-o. A-men.

## TANTUM ERGO II

5. Antum ergo Sacraméntum Ve-ne-rémur cérnu-i :  
 2. Ge-ni- tó-ri, Ge- ni- tóque Laus et ju-bi- lá-ti-o :

Et an- tíquum do-cu- mén-tum Nó-vo cé-dat rí-tu-i :  
 Sá- lus, hónor, vírtus quóque Sit et be-ne- dí-cti-o :

Praestet fí-des suppleméntum Sén-su-um de-féctu-i.  
 Pro- ce- dénti ab utróque Cómpar sit laudá-ti-o.

A- men.

Příloha I: Dvojitá úprava provedení chorálu *Tantum ergo*<sup>88</sup>

88 Notový záznam převzat z internetových zdrojů *Tantum ergo/Corpus Christi, Tantum ergo/Benediction of the Blessed Sacraments* [oba cit. 12. dubna 2008 ].

## Anotace

*Příjmení a jméno autora:* Krhutová Růžena

*Název katedry a fakulty:* Filozofická fakulta, katedra muzikologie

*Název práce:* Zdeněk Fibich: Malířské studie, Op. 56

*Vedoucí práce:* Mgr. Jiří Kopecký, PhD.

*Počet stran:* 95

*Počet příloh:* 1

*Počet znaků:* 151477

*Počet titulů použité literatury:* 52 (literatura), 4 (prameny), 35 (internetové zdroje)

*Klíčová slova:* charakteristický kus, stylizace, třídlílná forma, imitace, motivická práce, analýza skladby

### *Charakteristika práce:*

Bakalářská práce podává analytickou studii klavírního cyklu *Malířské studie* Zdeňka Fibicha. V úvodu přináší text charakteristiku cyklu v kontextu doby vzniku díla a postavení v díle Z. Fibicha. Hlavním cílem práce bylo analyzovat *Malířské studie* zejména s ohledem na vztah hudby a výtvarného umění, vyjádřit a definovat způsob uchopení spojení výtvarného díla a hudby, najít podobnosti mezi jednotlivými klavírními kusy a zhodnotit cyklus z hlediska historického.