

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

*NÁLADY, DOJMY A UPOMÍNKY*  
–  
*KLAVÍRNÍ CYKLUS ZDEŇKA FIBICHA*

*MOODS, IMPRESSIONS AND SOUVENIRS*  
–  
*THE PIANO CYCLE OF ZDENĚK FIBICH*

Diplomová práce

vypracoval: Vít Žižka  
vedoucí diplomové práce: Doc. František Hudeček, CSc.

České Budějovice 2007

Prohlašuji, že jsem přítomnou diplomovou práci vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji rovněž, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích dne 20. dubna 2008.

Vít Žižka

Chtěl bych touto cestou poděkovat především vedoucímu této diplomové práce doc. Františku Hudečkovi, CSc. a rovněž i doc. Mgr. Petru Halovi, Ph.D. za poskytnuté rady a doporučení.

## *Anotace*

Cílem této práce je analyzovat cyklus klavírních skladeb *Nálady*, dojmy a upomínky českého skladatele Zdeňka Fibicha, a to primárně ze tří hledisek. Za prvé, z obsahového hlediska, dále z hlediska čistě hudebních parametrů a za třetí z hlediska pianisticko-didaktického. V úvodu práce bude stručně nastíněno Fibichovo curriculum vitae, pro tuto práci podstatná tematika jeho vztahu k ženám, charakter jeho tvorby a dále pak již bude pozornost věnována samotnému cyklu *Nálad*, dojmů a upomínek, jeho obsahové a námětové inspiraci, struktuře, jakož i obsahu jeho jednotlivých částí, tj. řad a sešitů. V samostatné kapitole se posléze budu věnovat celkovému charakteru této sbírky, její hudební a zvukové stránce, jakož i charakteristice klavírní stylizace a faktury, jež Fibich v tomto cyklu použil a rovněž tak i možnostem didaktického využití této sbírky a možným úskalím z toho vyplývajícím. V rámci obsahové charakteristiky jednotlivých řad a sešitů cyklu se zaměřím i na detailnější analýzu vybraných skladeb, k čemuž budou přímo do textu umístěny příslušné notové ukázky. Zhodnocení výsledků celé práce bude uvedeno v závěru.

## *Annotation*

The objective of this thesis is to analyse the cycle of piano compositions „Moods, Impressions and Souvenirs“ of czech composer Zdeněk Fibich. This analysis will be aimed to the three objectives – first there will be content point of view, second music parameters and third pianistic and didactic point of view. In the introduction I pay attention to Zdeněk Fibich's curriculum vitae, to his relation to women and to the character of his compositions and then the attention will be devoted only to the cycle Moods, Impressions and Souvenirs, to its topics and inspirations, structure and content of its parts. In a separate chapter I focus to the character of this collection, to the sound aspect of this composition as much as to the piano type, which is used in this composition by Fibich. Within the framework of content analysis the attention will be devoted to the detailed analysis of select compositions. For this opportunity it will be placed proper scores of these analysed compositions to the text of this graduation thesis. The evaluation of the results will be mentioned in the end of this dissertation.

## **Obsah**

<b>Úvod</b>	7
<b>1. Osobnost skladatele Zdeňka Fibicha – jeho život a dílo</b>	9
1.1 Studijní léta	9
1.2 Zralá léta	11
1.3 Ženy ve Fibichově životě	13
1.4 Charakter Fibichovy tvorby	15
<b>2. Nálady, dojmy a upomínky – charakteristika díla</b>	17
2.1 Struktura cyklu	18
<b>3. Obsah a analýza cyklu</b>	21
3.1 První řada op. 41	21
3.1.1 Nálady op. 41	22
3.1.2 Dojmy op. 41 – I a II sešit	27
3.1.3 Upomínky op. 41	33
3.2 Druhá řada op. 44 „Novela“	40
3.3 Třetí řada op. 47	42
3.3.1 Nálady I, II, III a IV op. 47	42
3.3.2 Dojmy I, II, III a IV op. 47	49
3.3.3 Upomínky I a II op. 47	50
3.4 Čtvrtá řada op. 57	55
3.4.1 Sešity I, II a III op. 57	56
<b>4. Hudební charakteristika Nálad dojmů a upomínek</b>	57
4.1 Charakteristika Fibichovy klavírní sazby	61
4.2 Didaktické hledisko využití Fibichova cyklu	64
<b>Závěr</b>	66
<b>Použitá literatura a materiály</b>	68
<b>Seznam příloh</b>	69
<b>Přílohy</b>	70

## Úvod

Tématem mé diplomové práce se stala analýza cyklu klavírních skladbiček „Nálady, dojmy a upomínky“ českého skladatele Zdeňka Fibicha. Toto dílo, vznikající v rozmezí let 1892 - 1898, představuje ryzí plod Fibichovy tvorby tohoto období, a to nejen z hlediska kompozičního, nýbrž i z důvodů mnohem prozaičtějších a pro skladatele vysoce osobních – celé dílo představuje jakýsi deník vztahu Zdeňka Fibicha a o několik desítek let mladší Anežky Schulzové, skladatelovy nové přítelkyně, milenky a v neposlední řadě i umělecké inspirátorky. Fibich sám pojal tuto sbírku jako specifickou příležitost pro vyjádření svých niterných pocitů a emocí, jež posléze převtělil do unikátní kolekce drobných skladbiček, z nichž každá za sebe představuje vyjádření Fibichovy nové životní perspektivy, nového emocionálního vztahu již zralého skladatele se svojí múzou či inspirátorkou. Nejedná se však o deníkový záznam konkrétních událostí, nýbrž spíše o načrtnutí a posléze hudební zaznamenání určitých dojmů, vzpomínek či prostě jen nálad tak, jak utkvěly ve Fibichově mysli.

Důvodů, proč jsem si zvolil k analýze toto dílo, je několik. Za prvé, jedná se svým rozsahem a celkovým charakterem o unikátní dílo nejen české klavírní literatury, které jistě stojí za hlubší analýzu a prozkoumání. V této souvislosti musím rovněž zdůraznit, že právě rozsah cyklu, respektive pro Fibicha příznačná pečlivost, s níž portrétuje svůj velice intenzivně prožívaný vztah k Anežce Schulzové, přináší zajímavou příležitost studia možností a uměleckých prostředků, jimiž lze vyjádřit převážně lyrickou, pouze v několika případech epickou, básnickou podstatu Fibichova milostného umění této jeho nové životní (i umělecké) etapy.

Za druhé, v českém prostředí, alespoň dle mých zkušeností, přetrvává stále určitý dluh vůči tomuto dílu, a to jak ve smyslu jeho interpretace, tak i analýzy a studia na všech úrovních uměleckých škol. Tento fakt vyplývá z několika faktorů, které poukazují i na některé potencionálně „problematické“ stránky tohoto cyklu, mám tím na mysli především absenci větší dramatičnosti a kontrastu na plochách jednotlivých sešitů a tím pádem i určitou posluchačskou náročnost atd. Tyto faktory se projeví především při poslechu a interpretaci celých sešitů či řad cyklu, nikoliv snad na úrovni jednotlivých čísel. Jedná se tedy spíše o dramaturgickou problematičnost, než o strukturálně hudební vadu, přičemž je zřejmé, že tento problém vyvstává do určité míry

již ze samotného zaměření a obsahu sbírky jako svého druhu milostné či alespoň milostně laděné lyriky.

A konečně za třetí, můj zájem vůči tomuto klavírnímu cyklu je veden i praktickým hlediskem jeho didaktického a interpretačního využití v hudebním školství, zejména pak na jeho základní úrovni (tj. na úrovni základních uměleckých škol). Z celého cyklu 376 tiskem vydaných skladbiček není zajisté příliš těžké objevit skladbičky vhodné i pro účely hudebního studia na ZUŠ, ovšem se zřetelem na objektivní problémy, jež Fibichova klavírní sazba přináší. O těchto aspektech bude rovněž pojednáno u jednotlivých rozebíraných skladeb a v neposlední řadě jim bude věnována samostatná kapitola v závěru této práce.



## **1. Osobnost skladatele Zdeňka Fibicha – jeho život a dílo**

### **1.1 Studijní léta**

Zdeněk Fibich se narodil 21. prosince 1850 v odlehlé myslivně nedaleko vesnice Všebořice do rodiny se starou mysliveckou a lesnickou tradicí, např. Fibichův otec byl zaměstnán jako lesmistr na panstvích knížete Auersperga. Řada autorů, pojednávajících o Fibichových inspiračních zdrojích, podtrhuje toto „sepětí s přírodou“, jež k životu v myslivecké rodině zajisté patří, jakožto Fibichův celoživotní inspirační zdroj (viz Jiránek 2000: 6-7, Očadlík 1950: 7).

Studijní léta započal Fibich ve Vídni, kam byl poslán v devíti letech jako soukromý žák na veřejnou obecně vzdělávací školu. Zdůrazněme, že se jednalo pochopitelně o německé jazykové a kulturní prostředí. Avšak již po třech letech Fibich přechází do Malostranského gymnázia v Praze, a tedy do prostředí českého, právě v době, kdy se probouzí ke svému novému kulturnímu rozmachu, v hudbě především působením Bedřicha Smetany.

Vedle gymnaziálních studií se Fibich započal věnovat i čistě hudebnímu studiu, a to ve skladbě u varhaníka a teoretika Zikmunda Kolečovského. Z těchto let se datují též první Fibichovy kompozice, vedle řady písní i první symfonie a opera (*Medea*). Jedná se pochopitelně o díla učednická, jež Fibich posléze sám zničil.

Kvalitativně nového rozměru dosáhlo Fibichovo studium rozhodnutím věnovat se čistě hudební dráze, a to na Konzervatoři v Lipsku. Tam se stal jeho učitelem hry na klavír slavný Ignaz Moscheles, učitelem hudební teorie E. F. Richter a kontrapunktu S. Jadassohn.<sup>1</sup> Je to však především kulturní prostředí Lipska, které dodává mladému umělci nové podněty, především pak v oblasti Bachova a Schumannova kultu, jež v Lipsku této doby především prosperují. Pro Fibicha samotného představují tyto dva skladatelé, především pak Schumann, největší inspirativní osobnosti v čistě hudební oblasti.

---

<sup>1</sup> V této souvislosti musím poukázat i na zajímavé příbuzenské pouto mezi Fibichem a jeho hostitelem či ochráncem na studiích v Lipsku, jímž byl Raimond Dreyschock, Fibichův nevlastní bratranec, syn Fibichovy tety. Jeho bratrem byl Alexandr Dreyschock, světoznámý klavírní virtuóz této doby.

V osmnácti letech se Fibich odebral k dalšímu studiu, tentokrát do samotného centra umění, tedy do Paříže. Věnoval se zde především pianistické činnosti, tj. koncertování v prostředí pařížských aristokratických salónů, důkladně využil příležitosti se seznámit s výtvarnými poklady Louvru, avšak, jak uvádí J. Jiránek, „ ... *když měl volit mezi existenčně výhodnou pianistickou dráhou, která se mu tehdy v Paříži nabízela, a mezi posláním skladatelským, ..., skončil první a poslední rok koncertní kariéry a obětoval v sobě virtuóza, aby zachránil skladatele.*“ (Jiránek 2000: 14)

Poslední studijní zastávkou mladého skladatele se stal Mannheim, kde více jak jeden rok studoval kompozici u tehdy vyhlášeného pedagoga Vincence Lachnera. Tím de facto skončila Fibichova studia, během nichž nashromáždil dostatečné teoretické i praktické znalosti pro dráhu nejen výkonného umělce, ale především skladatele. Odkazem těchto studentských let je cca 230 skladeb (od příchodu na Lipskou konzervatoř do ukončení studií v Lipsku), v nichž převažují především drobnější písňové a klavírní kousky, ovšem nalezneme zde i formy větší, např. symfonii g moll, komické opery a operu Bukovín. (Jiránek 2000: 14-15)

## 1.2 Zralá léta

V roce 1871 přesídlil Fibich definitivně do Prahy, kde zůstal, s výjimkou krátkého pobytu ve Vilně<sup>2</sup>, již natrvalo. Krátce před odjezdem do Vilna pojal Fibich za choť Růženu Hanušovou, která však ve Vilně těžce onemocněla a krátce po návratu do Čech roku 1874 zemřela. Z dvojčat, která se Fibichovým ve Vilně narodila, přežila pouze dcerka Elsa Fibichová. Nutnost opatřit dcerce náhradní matku patrně vedla Fibicha ke druhé svatbě, tentokrát se sestrou jeho první ženy, Betty Hanušovou, jež ve své době platila za významnou operní pěvkyni. Jak poznamenává J. Jiránek, nebyla to pouze potřeba opatřit dcerce odpovídající matku, nýbrž přilnutí Fibicha k Betty Hanušové lze vysvětlit i po umělecké stránce – Betty byla cca o pět let starší než Fibich a již v této době zralá umělecká osobnost s kreditem, s jehož pomocí mohla posloužit i Fibichovi na cestě k jeho prosazení a uměleckému zrání - „ ... *po schumannovsky snivém charakteru Růženky Fibich nyní z hluboké umělecké potřeby přilnul tím více k heroickému typu své druhé ženy Betty.*“ (Jiránek 2000: 35)

Koncem roku 1875 bylo Fibichovi nabídnuto místo druhého kapelníka a sbormistra Prozatímního divadla, a to právě v době, kdy se správy divadla ujalo mladočešské osazenstvo nakloněné kladně Smetanovi a jeho přívržencům, mezi nimiž figuroval pochopitelně i Fibich. Jeho působení u divadla však netrvalo dlouho. Bojkot činnosti divadla ze strany staročešského osazenstva byl vyřešen roku 1878 dohodou mezi mladočechy a staročechy, na jejímž základě se do vedení divadla vrátil kapelník Maýr. Jako reakce na toto jmenování se Fibich vzdal kapelnického místa a tím i existenčně jistého příjmu, přičemž se od této doby až do své smrti živil (s krátkou přestávkou) jako soukromý učitel hudby. (Jiránek 2000: 36-37)

Obraz Fibichova života by nebyl úplný, kdybychom nezmínili jeho přátelství s estetikem a teoretikem Otakarem Hostinským, jenž patřil celoživotně do nejužšího okruhu Fibichových přátel. Avšak nejen to, spolupráce O. Hostinského se Z. Fibichem probíhala i čistě na hudebním či hudebně-teoretickém poli, jednalo se tedy o vztah založený i na umělecké spolupráci. Nejen, že se Otakar Hostinský stal libretistou Nevěsty Messinské, nýbrž se podílel i na umělecké a ideové koncepci tohoto díla,

---

<sup>2</sup> Tato, tzv. Vilenská epizoda, se datuje do sedmdesátých let 19. století. Mladý skladatel odešel do Vilna především z existenčních důvodů. Působil zde jako učitel světského sborového zpěvu na tamnějších středních a odborných školách, přičemž i nadále pilně komponoval. Jako doprovod s ním do Vilna odešla i jeho žena Růžena Fibichová rozená Hanušová.

podobně o něco později i na melodramu Hippodamie. Právě s Otakarem Hostinským konzultoval Fibich umělecké a estetické problémy, jež vyplývaly ze ztvárnění námětu Hippodamie, jakož i scénického melodramu obecně.

### 1.3 Ženy ve Fibichově životě

Pro účely této práce je stěžejní i poněkud osobnější stránka Fibichova života, a sice jeho vztah k ženám. Jak již bylo výše uvedeno, jeho druhé manželství bylo uzavřeno řekněme z praktických důvodů, avšak, jak se později ukázalo, jednalo se o rozhodnutí šťastné. Betty Fibichová dokázala vytvořit Fibichovi ideální prostředí a domácí zázemí pro jeho tvůrčí práci, a to právě v době, kdy pracoval na svých stěžejních dílech – Nevěstě Messinské a Hippodamii. Ba co víc, právě zjev Betty Fibichové se stal, jak poznamenává Z. Nejedlý, de facto předlohou pro postavu kněžny Isabelly v opeře Nevěsta Messinská. Typově se jedná o postavu tragické a heroické ženy, přičemž právě Betty Fibichová představovala takovýto typ, nejen po stránce tělesného zjevu, nýbrž i po stránce pěvecké.<sup>3</sup> Jak podotýká Nejedlý, charakter Betty Fibichové plně harmonoval s tehdejší Fibichovou tvorbou tohoto období, „... *byla přímo ztělesněním těch velkých žen, jež tehdy Fibich tvořil.*“ (Nejedlý 1948: 79)

Role žen ve Fibichově životě však prošla v jeho čtyřicátých letech života radikální proměnou. Ve věku 42 let vzplanul Fibich náhle láskou k tehdy 24-leté Anežce Schulzové, přičemž můžeme říci, že tentokrát se jednalo o vášně smyslnou i citovou. Jak uvádí řada autorů, věnujících se Fibichově tvorbě, pro Fibichovo okolí (např. jeho nejbližšího přítele O. Hostinského) se jednalo o nepochopitelný projev jeho povahy, jež se až do této chvíle projevovala ukázněností a střídmostí. Z. Nejedlý dává toto pozdní milostné vzplanutí do souvislosti s Fibichovým tvůrčím vývojem – jak poznamenává, „*Fibich v době, kdy tvoří „Nevěstu Messinskou“ a „Hippodamii“, zná jedinou vášně, vášně myšlenky, vášně umělecké ideje. ... Té musilo ustoupit všechno, zejména pak každá jiná vášně, jež by ji oslabovala a překážela, tedy i vášně srdce a vášně smyslů. A Fibich má tu duševní a mravní sílu, že to dokázal. ... Jakmile však tohoto cíle dosáhl, padá v něm první a největší pouto, jež dosud vázalo ony jiné jeho vášně.*“ (Nejedlý 1948: 84)

Podívejme se nyní ve zkratce na zjev oné nové Fibichovy milenkyně a inspirátorky Anežky Schulzové. Hned na počátku je nutné podotknout, že se jejich láska nezakládala na nějakém citovém vzplanutí či snad pouze na erotickém základě, nýbrž se jednalo o vztah po všech stránkách vyvážený, přičemž tato poznámka platí dvojnásob pro intelektuální sféru. A. Schulzová byla svým primárním zaměřením literátkou, tj.

---

<sup>3</sup> Právě Betty Fibichová premiérovala např. postavu kněžny Isabelly v Nevěstě Messinské, i další postavy z Fibichových oper.

znalkyní především moderní severské a francouzské literatury, literární kritičkou a překladatelkou, sama disponovala i nemalým hudebním vzděláním. Vždyť u Fibicha studovala soukromě hru na klavír (již na konci osmdesátých let) a posléze na počátku let devadesátých i skladbu a hudební teorii. Zajímavé je, že jejich první setkání proběhlo, zdá se, čistě v pracovní rovině, a až jejich druhé studijní setkání přivedlo citové vzplanutí.

Samotná postava Anežky Schulzové je pro autory Fibichových životopisů prototypem „moderní“ ženy. Co přesně máme pod tímto souslovím rozumět není až tak zřejmé. Z. Nejedlý vymezuje moderní ženu v protikladu k ženě obrozenecké, vedené ideály a myšlenkami národa a jeho povznesení, kdežto žena moderní se stává tvorem mnohem rafinovanějším, s kosmopolitními rysy, s velkou láskou pro literaturu a ovšem i erotismus. (Nejedlý 1948: 91-98)

Buď jak buď, pravdou zůstává, že právě osoba o osmnáct let mladší A. Schulzové zapůsobila na Fibicha natolik, že přivedla i nemalou změnu v charakteru jím komponované hudby. Do popředí se v této etapě dostává Fibich-melodik a duchovní spřízněnc Schumanna, oproti Fibichovi-dramatikovi, jež vytvářel díla typu Nevěsty Messinské a prozkoumával nové cesty dramatického umění v Hippodamii. Jako nejryzejší produkt tohoto obratu ve Fibichově tvorbě zde figuruje právě cyklus klavírních miniatur Nálady, dojmy a upomínky, jež byly zamýšleny jakožto určitý záznam Fibichova nového vztahu a můžeme říci i nového života.

## 1.4 Charakter Fibichovy tvorby

V následující kapitole se budu věnovat ve stručnosti charakteru Fibichovy hudební tvorby, především s ohledem na zařazení předmětu mého zájmu – Nálad, dojmů a upomínek – do kontextu Fibichova skladatelského odkazu.

Fibichovu tvorbu můžeme obecně periodizovat na následující etapy<sup>4</sup>, přičemž specifickým časovým obdobím jsou pochopitelně studijní léta a roky Fibichova pobytu v cizině. V těchto letech se seznamoval se základy kompozice, většinu tehdy vzniknuvších děl Fibich pojímal spíše jako školní úlohy a posléze je i zničil.

První periodu bychom mohli umístit zhruba do sedmdesátých let 19. století, kdy Fibich zakotvil již definitivně v Praze. V tomto období je ovlivněn především uměleckou osobností B. Smetany, což se odráží i v jeho vlastní tvorbě – po vzoru Smetany komponuje především programní (např. symfonické básně *Záboj*, *Slavoj a Luděk*, *Toman a lesní panna*, melodramata *Štědrý večer*, *Vodník*) a dramatickou hudbu (např. opera *Blaník*).

Druhá perioda spadá do let osmdesátých (respektive až do ukončení prací na *Hippodamii* v r. 1891). Jedná se o Fibichovo stěžejní období, ve kterém tvoří, z uměleckého hlediska, svá nejprogresivnější díla - především pak operu *Nevěsta Messinská* a triptych scénických melodramů *Hippodamie*. Již na první pohled mají tato dvě díla leccos společného – antický námět, konkrétněji námět antické tragédie, na obou dílech Fibich úzce spolupracoval se svým přítelem O. Hostinským, jenž poskytoval Fibichovi cenné rady ohledně dramaturgie a deklamace (sám byl tvůrce libreta k *Nevěstě Messinské*). A v neposlední řadě, Fibichovi šlo v tomto období v obou těchto dílech o vytvoření čistého hudebního dramatu. Fibich se více než kdy jindy zabývá otázkami spojení hudby a slova, otázkami dramaturgie, potažmo správné deklamace, a to jak v kontextu operním, tak pochopitelně především v kontextu melodramatickém.

Specifickou problematiku v tomto kontextu zaujímá především otázka spojení hudby a slova, respektive propojení obou složek v časové korespondenci. Mluvené slovo totiž plyne nepoměrně rychleji než zpívaný text, čemuž se musí přizpůsobit i hudba. A byl to právě Fibich, který dovedl zkoncentrovat hudební výraz do patřičné hutnosti tak, aby plně korespondoval s výrazem textu. (Jiránek 2000: 83) Právě tato

---

<sup>4</sup> Je pochopitelné, že následující periodizace je pouze jednou z možných a nemusí být autoritativně přijímána v hudebně-vědním diskursu.

schopnost koncentrovat hudební výraz, hudební sdělení na velice malou plochu charakterizuje Fibichovu klavírní tvorbu nadcházejícího období.

Třetím obdobím Fibichovy tvorby by poté byla devadesátá léta 19. st., kdy Fibich hledá nové cesty pro své umění, především ve výběru námětů a jejich zpracování, a vůbec v celém přístupu ke své tvorbě. Do popředí se dostává subjektivní lyrismus, který jej, jak poznamenává Z. Nejedlý, tolik přibližuje R. Schumannovi, a erotismus příznačný pro konec 19. století. Tento obrat, od koncentrované práce na velkých antických epických dramatech, tj. Nevěsty Messinské a Hippodamii, od uměleckého objevování nových hudebních druhů, jakým scénický melodram bezesporu je, však zajisté není náhodný. Fibichovi životopisci ho vysvětlují více či méně objektivními faktory.

Především je uváděno, že po koncentrované práci na velkých projektech typu scénických melodramů, ve kterých Fibich došel de facto až na konec představitelné umělecké cesty, se musí nutně projevit určitá únava, respektive touha po hledání nových námětů a tím i nových forem a druhů. Subjektivním důvodem pro poměrně zásadní změnu je i to, co bychom v dnešní době mohli nazvat krizí středního věku, tj. hledáním nových osobních perspektiv, především pak v partnerské a emocionální rovině.

Do této situace přichází zjev Anežky Schulzové, mladé, avšak velice inteligentní, sečtělé a kulturní bytosti, která uchvátí Fibichovu osobnost a vznítí v ní vášnivý a hluboký citový vztah. Vlastním produktem této nové životní perspektivy je právě onen cyklus drobných klavírních skladbiček, ve kterých se odráží plnou vahou subjektivní lyrismus a pro tuto etapu i příznačný erotismus.



## 2. *Nálady, dojmy a upomínky – charakteristika díla*

V této kapitole bych svou pozornost obrátil již na samotný cyklus klavírních skladbiček *Nálady, dojmy a upomínky*, přičemž bych nejdříve ve stručnosti nastínil jeho celkový charakter a strukturu. Jak již bylo výše uvedeno, zmiňovaný cyklus představuje v souhrnu určitý deník (potažmo památník) citového a intelektuálního vztahu Z. Fibicha a A. Schulzové. Nejedná se však primárně o popisné zachycení význačných událostí jejich vztahu, nýbrž, jak již sám název napovídá, o zaznamenání emocionálních pohnutek, nálad a vzpomínek, jež ve Fibichově mysli ulpívaly v průběhu let.

Ve Fibichově fantazii se jeho nový vztah projevil především neobyčejným vzepětím melodické invence. Fibich si tyto motivky, z nichž každý má určitý vztah k jeho nové lásce, zaznamenával a povětšinou i rozvinul do podoby miniaturních formálně uzavřených skladbiček. Každý motivek, a tedy i každá skladbička, má určitý význam v kontextu Fibichovy lásky, ovšem velice často se jedná o vztah poměrně již vzdálený, v podstatě se může jednat pouze o malou vzpomínku či dojem z prožité chvíle. Jedná se o představy leckdy i silně erotické! (Nejedlý 1948: 118)

Můžeme tedy říci, že analyzovaný cyklus je de facto „zápisníkem motivků“, jež Fibich rozvinul do podoby miniaturních skladbiček. Tiskem vyšlé jsou pochopitelně pouze ty motivy, jež byly i po formální stránce dokončeny, avšak to zdaleka nepředstavuje konečný počet těchto motivků – jak uvádí Z. Nejedlý, ve Fibichově pozůstalosti byla objevena řada skic a rozpracovaných skladbiček, přičemž tyto nedokončené „kousky“, jak jednotlivé skladby Fibich sám nazýval, jsou značeny cca až do čísla 600! Tiskem jich však vyšlo, jak již bylo uvedeno výše, pouze 376.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Z pochopitelných důvodů se budu na následujících stránkách zabývat pouze těmi čísly, jež byly dokončeny a vydány tiskem.

## 2.1 *Struktura cyklu*

Reálně existují dva způsoby členění *Nálad*, *dojmů* a *upomínek* – za první dle doby vzniku a tím pádem i opusového čísla (tohoto členění užíval sám Fibich) a za druhé můžeme členit tento cyklus v závislosti na charakteru dané skladbičky, potažmo jejím obsahu, tj. na samotné nálady, dojmy či upomínky.

Ad 1) Celkem tiskem vyšlo 376 skladbiček uspořádaných do čtyř řad, přičemž každá řada má své opusové číslo, jak je uvedeno níže:

1. řada (op. 41) – obsahuje kousky<sup>1</sup> vzniklé do roku 1894
2. řada (op. 44) – obsahuje kousky vzniklé o letních prázdninách roku 1895
3. řada (op. 47) – obsahuje kousky vzniklé v letech 1895 a 1896
4. řada (op. 57) – obsahuje kousky z let 1897 a 1898 – vydána až po Fibichově smrti

Ad 2) Toto členění naopak respektuje charakter dané kompozice. Fibich, především v první a třetí řadě cyklu, poměrně úzkostlivě respektuje řazení jím komponovaných skladbiček v závislosti na jejich obsahu, významu, zachycovaném momentu atd. Takto tedy získáme členění na jednotlivé nálady, dojmy a upomínky.

***Nálady*** – jedná se o bezprostřední zážitky z určitých faktů, dějů a osob, např. nálada večera, náhlá bolest, společná cesta, portrét osoby atd.

***Dojmy*** – nejerotičtější část cyklu. Fibich dojmy pojal jako hudební básně o Anežce Schulzové, přičemž ji zachytil a portrétoval jakožto ženský subjekt, nejen z hlediska jejího nitra, ale též anatomie.

***Upomínky*** – jedná se o dodatečně skládané básně o šťastných chvílích skladatele, přičemž takovéto momenty jsou zachyceny právě již v určitém časovém odstupu.

Fibich sdružoval jednotlivé nálady, dojmy či upomínky do sešitů. 1. řada cyklu, op. 41, tak obsahuje jeden sešit nálad, dva sešity dojmů a jeden sešit upomínek. 2. řada, op. 44, takovéto dělení postrádá, poněvadž tvoří uzavřený celek (řada je nadto nadepsána jako literární útvar „Novella“). 3. řada, op. 47, se skládá ze 4 sešitů nálad, 4 sešitů dojmů a 2 sešitů upomínek. 4. řada, op. 57, je v tomto značení poněkud zmatená a v notovém materiálu se neuvádí.

---

<sup>1</sup> Fibich sám označoval tyto své drobné skladbičky jako „kousky“, a proto jistě nebude na škodu, když s tímto označením budeme pracovat nadále i v této práci.

Podívejme se nyní na obsahovou stránku díla, na jeho básnické ztvárnění. Jako předloha pro obsahový rozbor nám mohou posloužit celkem tři zdroje (Nejedlý 1948: 125-31):

1) Předně jsou to data, jež Fibich uváděl u každého čísla, které však povětšinou nepředstavují datum vzniku takovéto skladbičky, nýbrž odkazují k události, osobě, náladě, jež se stala inspirací či předlohou k hudebnímu ztvárnění. Zvláště významná jsou následující data: pamětní 1. červenec 1892 (datum Fibichova vyznání lásky Anežce Schulzové), 24. březen (den narozenin A. Schulzové) apod.

2) Dostupné jsou však i přímo programy alespoň některých „kousků“, jež psal buď Fibich sám nebo někde i A. Schulzová. Vyskytují se jak v rukopise skladeb, tak i ve zvláštních denících, jež k této příležitosti založil Fibich. Z. Nejedlý uvádí, že se tímto způsobem podařilo zjistit programy k cca 300 skladbičkám. Avšak, na druhou stranu, se nejedná o nějaké obsáhlé programové zachycení, ba právě naopak, většinou máme k dispozici pouze stručné záznamy - slova, odkazy, zkratky, leckdy i těžko rozluštitelné – např. V. – vlasy, Č. – čiča (myšleno A. Schulzová) atd.<sup>2</sup>

3) Stěžejní informace nám přináší i motivický rozbor jednotlivých skladbiček, ovšem každá z pochopitelných důvodů v jiné míře. Především „nálady“ představují z hlediska motivického rozboru vděčný materiál, přičemž platí, že rozumíme-li jejich hudebním motivům, můžeme v nich v takovém případě nalézt nový zdroj pro pochopení jejich básnického obsahu. Jak poznamenává Z. Nejedlý (Nejedlý 1948: 131), hned v úvodu prací na tomto cyklu se Fibichovi ztělesnily některé představy, osoby, potažmo situace v poměrně konkrétní hudební motivy, které procházejí celým cyklem (dokonce celou periodou Fibichovy tvorby tohoto období) a představují tak v určitém smyslu „příznačné motivy“.

Své konkrétní hudební motivy tak má především postava A. Schulzové (dokonce v několika provedeních, a to v závislosti na rozličných představách o ní), dále pak charakteristické situace, určitá místa, nálady (např. „Večery na Žofíně“), citová hnutí (vyznání lásky) atd. Ovšem to není zdaleka vše – objevují se zde i motivy z jiných Fibichových děl tohoto období, např. z opery Hedy, Bouře i ze Šárky, z komorní tvorby a v neposlední řadě i z „Podvečeru“. Celá věc je však ještě poněkud složitější – některé motivy totiž vznikly původně v rámci Nálad, dojmů a upomínek a Fibich je teprve

---

<sup>2</sup> Námět a program jednotlivých skladbiček je uveden na konci práce v příloze.

později použil jako motivický materiál v dalších kompozicích, přičemž významy těchto motivů nemusí být totožné. A naopak, k jasnému vyjádření obsahu určitého kousku sáhl nejednou Fibich k již známému motivu v některém z děl tohoto období – v takovémto případě musíme brát zřetel k významu, jež nese takovýto motiv ve svém původním kontextu (nejčastěji se jedná o motivy děl dramatických, popřípadě symfonických). (viz Nejedlý 1948: 132)

### 3. *Obsah a analýza cyklu*

V následující kapitole zaměřím svou pozornost na analýzu jednotlivých řad, sešitů i skladbiček cyklu *Nálady*, dojmy a upomínky. Pro snadnou orientaci bych zvolil následující postup: nejprve ve stručnosti nastíním obsahové zaměření jednotlivých řad a sešitů a poté se budu věnovat detailnější analýze vybraných skladeb.<sup>3</sup>

#### 3.1 *První řada op. 41*

První řada cyklu *Nálady*, dojmy a upomínky obsahuje celkem 4 sešity skladeb v následujícím složení:<sup>4</sup>

1. sešit: *Nálady* - 44 kousků (v číselném značení 1 - 44)
2. sešit: *Dojmy I* - 41 kousků (v číselném značení 45 - 85)
3. sešit: *Dojmy II* - 40 kousků (v číselném značení 86 - 125)
4. sešit: *Upomínky* - 46 kousků (v číselném značení 126 - 171)

---

<sup>3</sup> Vzhledem k velkému rozsahu cyklu a na opačné straně naopak limitovanému rozsahu této práce jsem si k podrobné analýze vybral pouze určitý vzorek skladbiček, a to konkrétně z první a třetí řady cyklu (tj. z opusu 41. a 47.) V průběhu textu budou analýzy těchto skladeb řazeny vždy v rámci charakteristiky příslušných sešitů, k nimž náleží.

<sup>4</sup> V průběhu celého cyklu se můžeme setkat až s trojím značením – jedno představuje značení čísel v rámci jednotlivých sešitů, druhé v rámci jednotlivých řad a konečně třetí nám označuje řazení čísel v rámci celého cyklu. Z praktických důvodů se v následujícím textu přidržuji tohoto třetího způsobu značení, které tedy používá čísla od 1až po 376.

### 3.1.1 *Nálady op. 41*

Nálady op. 41 vznikly až v roce 1894 (tj. cca dva roky od navázání vztahu k Anežce Schulzové), nepatří tedy mezi nejstarší kousky (jimiž jsou dva sešity dojmů op. 41, tj. skladbičky portrétní objekt Fibichovy nové lásky, tj. A. Schulzovou). V rámci sbírky jsou však umístěny na prvním místě, čemuž odpovídá i samotné číselné značení.

Nálady obecně tvoří lyrický protějšek spíše epicky pojatých dojmů a vzpomínkových upomínek, jedná se tedy o subjektivně pojatou lyriku, zachycující určité nálady jednotlivých chvil strávených s A. Schulzovou, dále pak nálad Fibichova nitra, jež se vztahují čistě k emocionálnímu prožitku, přičemž nemusí mít, a většinou také nemají, konkrétní program.

Ačkoliv není cílem této práce věnovat se podrobně programové či obsahové analýze Nálad, dojmů a upomínek, nelze tuto stránku věci pustit zcela ze zřetele. V následujících komentářích k jednotlivým sešitům tak bude ve stručnosti vždy charakterizována jejich hlavní obsahová kostra, program či inspirace apod.

Jak uvádí Z. Nejedlý (Nejedlý 1948: 192-193), program prvních Nálad č. 1 – 18, respektive jejich obsahový záměr, nám není znám, pokud ovšem tyto nálady vůbec nějaký program či mimohudební námět měly. Fibich tento první sešit první řady srovnal dramaturgicky čistě dle hudebních hledisek, tj. na základě např. tempového či výrazového kontrastu. Neřadil je za sebou tedy chronologicky dle dat událostí, k nimž se váží (jako je tomu např. u upomínek), ani na základě určitého programu (jako je tomu např. v dojmech), nýbrž čistě na základě hudební logiky. Spíše výjimečně se pak můžeme setkat s obsahově spřízněnými náladami, např. večera, noci, jitra apod., avšak ani takovéto spřízněné skladbičky nepřesahují počet 2-3 čísel (např. č. 29, 30, 32 „Dobrou noc!“, „Jak Anežka spí“, „Dobré jitro!“) atd.

Nálady op. 41 obsahují skladbičky zabývající se událostmi a náladami roku 1894, a to v čase, kdy byl Fibich zcela šťasten a plně pohroužen do svého milostného vztahu. Z konkrétních programů, jež se nám zachovaly, uvedu např. řadu skladbiček zachycujících Anežku Schulzovou v různých situacích – např. č. 27. „Anežka“, č. 18. „Mazlíček“, č. 33. „Jak Anežka pracuje“ atd. Z druhé poloviny září 1894 se i v těchto Náladách objevují tóny smutné a dramatické, což souvisí s jakýmsi sporem, jež vznikl

mezi Fibichem a Anežkou Schulzovou, patrně z důvodu Fibichovy žárlivosti. (Nejedlý 1948: 200) Tyto chmury se objevují např. v č. 25. (v samotném notovém textu nadepsaná jako studie k opeře Hedy – v opeře se skutečně objevuje v závěru posledního aktu) atd. V tomto kontextu se zde objevuje také volný cyklus skladbiček líčících žárlivost – např. č. 20, 22, 23, 24 atd. Celý cyklus je posléze uzavřen opět volnou řadou sedmi nálad, jež líčí Anežku Schulzovou v různých šatech a barvách.

K podrobnější analýze jsem si z prvního sešitu nálad op. 41 vybral skladbičku č. 36 v tónině B dur, jež je nazvána „Soulad náš“. Jedná se o skladbu pro Fibichovu tvorbu více než příznačnou, a to nejen z hlediska obsahu, nýbrž i z hlediska vyjadřovacích prostředků. Fibich v ní jasným způsobem znázornil duševní souznění dvou osob, určitý dialog dvou milenců, v hudebním zpracování znázornění jakožto kánon dvou hlasů nad harmonickým doprovodem levé ruky. Ze symbolického hlediska je mimořádně významná závěrečná coda, přinášející či upomínající na motiv Fibichova vyznání lásky z 1. července 1892. Tento motiv je Fibichem poměrně často užíván k vyjádření příslušné emoce v různých částech celého díla Nálad, dojmů a upomínek (rozbor oné upomínky přinášející tento motiv viz dále).

Skladbička má trojdílnou strukturu, v první a ve třetí části (jež je téměř doslovnou reprízou části první) zazní již výše zmíněný kánonický dvojhlas (jedná se o přísný kánon v kvintě), vystřídány ve střední (a tedy druhé části) skladbičky harmonicky progresivní osmitaktovou částí (i zde Fibich používá dvojhlasou strukturu v pravé ruce nad harmonickým doprovodem ruky levé), jež tvoří kontrastní díl k první a reprízované třetí části, a to patrně nejen z čistě hudebního hlediska. Lze si zajisté domyslet i kontrast obsahový – oproti úvodnímu souznění duší patrně hudba chvilkové roztržky obou milenců, a poté opět usmíření, respektive návrat úvodního dialogu<sup>5</sup>. Skladbička je ukončena závěrečnou codou, jež znázorňuje oním motivem Fibichovy lásky trvalost vztahu obou milenců.

Z čistě hudebního hlediska koresponduje výběr hudebních prostředků s obsahem, můžeme tedy říci, že „básnický“ obsah je zde v úzké korelaci k hudebnímu ztvárnění – např. úvodní dialog dvou postav je znázorněn jakožto kánonický rozhovor dvou hlasů za použití „klasických“ harmonických schémat a postupů. Jako příklad uvádím harmonickou stavbu úvodní části (takty 1-10) – nejdříve se zde objevuje sled T-

---

<sup>5</sup> Z hlediska potencionálního výkladu je zajisté důležitá i posloupnost zařazení této skladbičky v sešitě, a to po kouscích znázorňující roztržku obou milenců, respektive portrétující Fibichovu žárlivost (viz výše).

$\text{II}^7\text{-D}^7\text{-III}$ , dále mimotonální dominanta ke druhému stupni, septakord tohoto druhého stupně a dominanty, respektive mimotonální dominanty k šestému stupni dominanty a tóniky (viz notový příklad). Toto vše jsou harmonická schémata známá a často používaná již dávno před Fibichem.

The image shows a musical score for 'Andante amoroso' by Fibich. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system covers measures 5 to 15, and the second system covers measures 15 to 35, with a final section marked '18 9/4' at the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. Handwritten in blue ink are harmonic analyses, including chord symbols like 'T', 'VI', 'II', 'D', 'III', and 'II', and asterisks indicating specific harmonic features or dissonances. The tempo is marked 'Andante amoroso'.

Z harmonického hlediska je však velice zajímavá střední část (takty 21-28), ve které Fibich znázorňuje určitý nesoulad či roztržku mezi ním a Anežkou Schulzovou – právě na tomto místě se harmonické vyznění skladbičky záměrně komplikuje (především co se týče posluchačského vyznění), čehož však Fibich dociluje nikoli, jak by se dalo snad očekávat, modulacemi do rozmanitých tónin, nýbrž naopak výhradně elementárními prostředky – např. ozvláštněním relativně jednoduchého harmonického schématu melodickými tóny (přechody a průtahy), potažmo také některými netypickými akordickými spoji. Jako příklad může posloužit nástup alterovaného



terckvartakordu sedmého stupně po dominantě v taktu 24, který je posluchačsky svérázný a překvapující (podrobný harmonický rozbor - viz notový příklad)<sup>6</sup>.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system spans measures 21 to 29. It features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef includes slurs and accents. The bass clef part consists of dense chords. Handwritten annotations in blue ink include Roman numerals (I, VI, D7) and chord symbols (D, D7, D7 alt.). The instruction "molto espress." is written above the staff. The second system spans measures 24 to 29. It also features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef includes slurs and accents. The bass clef part consists of dense chords. Handwritten annotations in blue ink include Roman numerals (D, D7, VI, II, T) and chord symbols (D, D7, D7 alt.). The instruction "pp" is written above the staff.

Zajímavým harmonickým průběhem se však vyznačuje i coda (viz notový příklad, takty 39-44). Onen nám již známý motiv otázky a odpovědi nastupuje na mimotonálním septakordu sedmého stupně k mimotonální dominantě, k níž se Fibich dostává přes průtažný kvartsextakord. Očekávaný akord c-e-g-b (tj. mimotonální dominantní septakord) však nenastoupí, místo toho je nahrazen dalším mimotonálním septakordem sedmého stupně (e-g-b-des (cis)) tentokrát k dominantě, opět je pozdržen ve svém rozvodu průtažným kvartsextakordem na dominantě, septakordem druhého stupně a až poté následuje D<sup>7</sup> a T. Opět se zde setkáváme s technikou imitace (v kvintě).

<sup>6</sup> Notové ukázky z analyzovaných skladeb budou vloženy přímo do textu práce, a to včetně popisu harmonických funkcí a vztahů. V textu budou umístěny odkazy na příslušné takty, jež budou v notovém materiálu vždy číslovány. Plné znění skladbiček bude součástí přílohy k diplomové práci.

Z pianistického hlediska se jedná o skladbičku (z hlediska využití na elementárním stupni hudebního školství) středně těžkou, neobsahující technicky náročné prvky, vyjma pro Fibicha příznačného a častého užívání rozšířené polohy pro akordy (nebo jejich arpeggiata či rozklady) v levé ruce. Náročnost skladbičky však tkví v polyfonní struktuře, jejíž plastické ztvárnění představuje vždy patřičnou výzvu pro jakéhokoli pianistu.

### 3.1.2 *Dojmy op. 41*

#### *Dojmy I op. 41*

Celkem obsahuje první řada op. 41 dva sešity dojmů (celkem 81 skladbiček), z nichž první sešit dojmů (v rámci celé řady tedy sešit druhý) obsahuje skladbičky od čísla 45 po číslo 85.

Základním námětem dojmů, jak již bylo uvedeno výše, je zjev Anežky Schulzové jako ženy. Jedná se touto inspirací o umění bezpochyby eroticky silně zabarvené, portrétující ženské tělo ve všech jejích částech a detailech.

Jak konkrétně pojal Fibich tento svůj úkol, jaké obsahy a náměty se objevují v tomto prvním sešitě dojmů? Fibich často sdružuje, potažmo přímo se záměrem komponuje, jednotlivé skladbičky do určitých námětových sérií, jež se vztahují vždy ke konkrétní části ženského těla. V tomto sešitě se jedná např. o soubor hudebních básní na téma ženských nader (č. 79-85), dále pak čísla portrétující ženskou (konkrétně Anežčinu) hlavu ve všech jejích detailech (č. 46 líčí obraz Anežčina obličeje, č. 47 pak obraz čela, č. 50 obraz spánků, č. 51-58 zobrazují Anežčina ústa, jazyk a zuby, Anežčiny vlasy, oči, řasy a obočí, dokonce i nos (č. 59), tváře (č. 60), dále je zobrazeno i hudební ztvárnění brady, chmýří a vousků, uší, krku (č. 61-66) atd.

Další námětovou skupinu tvoří č. 69-78, portrétující ženské (Anežčiny) ruce. Setkáváme se zde s částmi, zobrazujícími ramena, podpaždí, paže, lokty, klouby, vlastní ruku, dlaň, prsty, nehty a konečně zvláště i nehet na malíčku. Poměrně typickým znakem pro takovýto námětový cyklus je u Fibicha užití příznačného motivu, v tomto případě leitmotivu ruky, jímž je uvozena řada z těchto skladbiček, a který Fibich využívá nejen v tomto sešitu dojmů, nýbrž i později v rámci dalších sešitů např. třetí řady. Tento princip Fibich využívá i u dalších námětových sérií (např. u nohou apod.).

Kromě skladbiček zařaditelných do těchto námětových cyklů se zde objevují i další, jež podobně jako úvodní část líčí buď Anežčin zjev v celkovém dojmu (č. 45), nebo se zabývají dalšími fyziologickými danostmi (líčí např. mozek, nervy, mateřská znaménka atd.)

K rozboru jsem si z tohoto sešitu dojmů vybral skladbičku č. 85, pojednávající o Anežčiných vnaďách. Jak již bylo výše uvedeno, Fibich do tohoto sešitu dojmů umístil celou sérii skladbiček pojednávajících o ženských ňadrech, a to v různých odstínech a zabarveních. Č. 85 přináší toto ztvárnění v dramatickém odstínu, jež Fibich vytvořil za použití mollové tóniny (g moll), výběrem tempa a charakteru (*Allegretto agitato*). Zvláštního efektu určitého vnitřního vzrušení zde Fibich dosahuje použitím tremola v levé ruce, avšak poněkud netypicky a zcela v rámci jím zamýšleném účelu se jedná povětšinou o tremolo obrátů kvintakordů popřípadě septakordů (tedy sextakordy, kvartsextakordy atd.), a to v úzké harmonické sazbě. Tento tremolový efekt tak vytváří příznačné napětí a patrně má naznačovat ono vzrušení mysli v erotické chvíli. Nad touto linií probíhá linie melodická, přičemž musím upozornit na její úzkou spřízněnost s melodií užitou Fibichem již dříve ke ztvárnění stejného námětu, a to v dojmu č. 80.

Skladbička se skládá ze tří částí, miniaturní dvoutaktové introdukce a závěrečné malé cody. V první části je motiv skladbičky exponován v pravé ruce, ve druhé části se posléze s tímto motivem pracuje, přičemž je umístěn do ruky levé, třetí část přináší reprízu části první, avšak nikoliv v doslovné podobě.

Velice zajímavá a rafinovaná je harmonická struktura skladbičky. Často se v ní setkáváme s naznačenými modulacemi, dokonce i s přesným naznačením kam se dané modulace budou ubírat, avšak Fibich s nimi poté rád otálí, různě je oddaluje, znejasňuje, což pochopitelně plně odpovídá jeho kompozičním a obsahovým záměrům v této skladbičce. Upozornil bych jen na některé momenty.

Kupříkladu v devátém taktu se setkáváme (po předchozí tónice v g moll) s akordem g-(h)-d-f, jež naznačuje (byť velice neurčitě) možnou modulaci do harmonické c moll. Následující akord As dur (10. takt) se má k akordu g-(h)-d-f (11. takt) jako VI. k D (v c moll), následuje akord (g)-h-d-f (tedy dominantní septakord), čímž se c moll jakoby začíná potvrzovat. Avšak následný postup ve spodních hlasech nás dostává spíše do As dur (VII. stupeň g-b-des, 12. takt), načež ale následuje chromatický postup ve spodních hlasech, který nás dostává k septakordu sedmého stupně v tónině g moll (13. takt). Jak vidíme, harmonická struktura, byť tak krátkého úseku, může být velice důmyslná a rovněž i mnohoznačná.

41 (85)

Allegretto agitato

sempre Ped.

Druhý příklad z této skladbičky je pozoruhodný diatonickou modulací z tóniny g moll do d moll, zdánlivě zcela triviální, avšak ve skutečnosti velice důmyslné. Od 19. taktu se tak můžeme setkat s modulačním momentem, který nastoupí (alespoň posluchačsky) ve 21. taktu. Příslušný akord d-f-a se však dá chápat nejen jako tónika z d moll, nýbrž i jako (poměrně vzácná) mollová dominanta z g moll. I následující harmonie ve 23. taktu e-g-b-d se dá vysvětlit jak z tóniny g moll (jako zmenšeně-malý septakord na dórské sextě), tak i v tónině d moll (jako  $\text{II}^7$ ). Až následná harmonie a-cis-e-g ve 27. taktu nás zcela utvrzuje v cílové tónině d moll. Fibich v této části neustále naznačuje modulaci, stejně tak i její cílovou tóninu, avšak stále s ní rafinovaně otálí, patrně pro určité znejistění posluchače.

Po pianistické stránce je tato skladbička poměrně snadno přístupná, ovšem i zde se objevují některé prvky, jež by mohly činit obtíže – např. tremolo, respektive souhra tremola v levé ruce s melodií v pravé ruce, potažmo výměna těchto rolí ve druhé části, jsou zde i tercie ve středním díle atd. Celkově tedy můžeme říci, že tento kousek činí nároky především na samostatnost obou rukou, jejich rolí a souhry.

## *Dojmy II op. 41*

Druhý sešit dojmů (v pořadí řady sešitů třetí) obsahuje celkem 40 skladeb. Zcela pochopitelně navazuje organicky na první sešit dojmů a přidává k Fibichovým sériím o ženské hlavě a rukou dvě další. Předně je to řada skladbiček portrétující ženské (tedy Anežčiny) nohy (č. 104 - 116) - jedná se tedy o paralelu k Fibichovu líčení rukou v sešitě prvním. Opět se setkáváme s hudebním vylíčením i těch nejmenších detailů lidské anatomie – Fibich tak portrétuje např. kolena, kotníky, prsty i nehty u nohou, dále i našlapování chodidla apod. Nadto se zde opět setkáváme s užitím příznačného motivu nohou, jež se objevuje na začátku skladbiček s příslušnou tematikou (Fibich opět využívá tohoto leitmotivu i ve třetí řadě). Druhou tématickou skupinou dojmů jsou ta čísla, pojednávající o vlastním těle jako celku (č. 87 – 92). (Nejedlý 1948: 181-184)

Zbývající skladbičky v tomto sešitě jsou již jiného obsahového rázu, nevěnují se hudebnímu portrétování ženského těla, nýbrž zachycují dojmy z dějů, jež tím či oním způsobem souvisí s námětem dojmů, tj. s ženským (Anežčíným) tělem. Bohužel se však nepodařilo Z. Nejedlému rozluštit zkratky, pojednávající o obsahu či námětu těchto kousků, popřípadě se tyto obsahové okolnosti vůbec nedochovaly. (Nejedlý 1948: 188-189) Určitým vodítkem nám tak může posloužit pouze motivický rozbor těchto skladbiček, v nichž objevujeme řadu motivů jak z obou výše zmíněných námětových cyklů druhého sešitu dojmů, popřípadě zde nacházíme i motivy z opery Bouře, popřípadě Hedy, které snad nejvíce ukazují na obecnou inspiraci těchto dojmů, tj. lásku.

K rozboru jsem si z tohoto sešitu vybral kousek č. 94 Lento. Allegro zefiroso e leggiero v tónině As dur. Bohužel v tomto případě nemáme k dispozici děj skladbičky, respektive její námět či obsah. Musíme se tak spokojit s čistě hudebním rozbohem této kompozice. Na začátku skladbičky se shledáváme s dvoutaktovým motivkem (Lento), jež nese zjevně určitý obsahový význam, poněvadž se objevuje i v dalším z čísel dojmů, např. v č. 119. To je však bohužel vše, o čem lze v případě této skladbičky z obsahového a významového hlediska hovořit. Podívejme se tak nyní na hudební stránku věci.

Skladbička se skládá ze tří částí (nepočítaje v to úvodní motivek a třítaktovou codu). Po tomto úvodu tedy následuje první část s tempovým označením Allegro, ve

kteřé použil Fibich specifické klavírní sazby k dosažení příznačné snivé nálady – arpeggiato v pravé i levé ruce (viz notový příklad).

9. (94.) Lento. *p* *ppp* Allegro zefiroso e leggiero. 18  $\frac{2}{16}$  93

Druhou část skladbičky Fibich umístil do tóniny Des dur, přičemž pozměněna je rovněž klavírní sazba, levá ruka přejímá novou melodickou linku, pravá má terciové, posléze kvartové tremolo (byť rozepsané do přesně rytmicky stanovených dvaatřicetinových hodnot), tento druhý díl vrcholí gradací a posléze dvoutaktovou sestupnou chromatickou pasáží „lisztovského“ ražení (31. a 32. takt), jež ústí do pětitaktové motivické spojky (33.-37. takt - viz notový příklad), načež nastupuje repríza části první s již zmíněnou kratičkou codou.

31 *fp* *molto espress.* *f* *pp* *ppp*

Setkáváme se zde tedy opět s třídílnou strukturou, jež Fibich používá v Náládách, dojmech a upomínkách v hojné míře a zdaleka nejčastěji. Celkově můžeme říci, že charakter skladbičky je založen do značné míry na sónické zvukovosti a barevnosti (především pak obě krajní části), což je pro dojmy jako takové spíše specifická a raritní záležitost.

Z pianistického hlediska se jedná o vděčný kousek, arpeggia v první a reprízované třetí části jsou velice dobře přístupná, poněvadž jejich rozměr nikdy nepřesáhne akord v rozsahu oktávy, což je pro jejich lehkou hratelnost rozhodující. Střední díl rovněž není technicky obtížný, přičemž toto tvrzení platí i pro onu chromatickou sestupnou pasáž, jež je velice dobře hratelná jak v partu pravé (chromaticky sestupné trioly), tak i levé ruky (chromaticky sestupné tercie).



### 3.1.3 *Upomínky op. 41*

Upomínky op. 41 nejsou sice datem svého vzniku nejstarší, avšak obsahově zachycují právě počátek Fibichova vztahu k Anežce Schulzové na jaře roku 1892, čímž vytváří cennou kroniku těchto prvních chvil. Jak uvádí Z. Nejedlý, v tomto sešitě upomínek jsou shrnuty skladbičky, jež obsahují vzpomínky na již prožité chvíle i skladbičky, jež jsou de facto přímými, bezprostředními ohlasy událostí. (Nejedlý 1948: 140)

Vlastní obsah upomínek nás tedy zavádí do samotných počátků vztahu Z. Fibicha k jeho nové múze, k samotnému jejich „znovu seznámení“<sup>7</sup> na lekcích kompozice, jež si A. Schulzová objednala u Fibicha. O těchto školních úlohách v kontrapunktu a harmonii vypráví např. i upomínka č. 126 „Jak se Anežka učila“, zachycující a parodující právě nesnáze začátečníka v oblasti nauky kontrapunktu. Jak významné místo zastává v celém cyklu *Nálad*, dojmů a upomínek právě sešit upomínek op. 41 zjistíme velice snadno již ze samotného obsahového rozboru – kromě „konverzačních“ témat typu „Jak jsme spolu rozmlouvali“ (č.127), „Jak jsme šli spolu ulicí“ (č. 128) apod., sešit obsahuje stěžejní momenty, např. vyznání Fibichovy lásky Anežce Schulzové z 1. července 1892 (upomínka č. 130 a dále její varianty), neustále se vracející v nejrůznějších obměnách (za použití příznačného motivu – viz dále). Specifickou obsahovou skupinu pak tvoří skladbičky, upomínající na Fibichovy četné pobyty v rodině Schulzových v jejich bytě na pražském Žofíně (č. 134 – 139, vyjma č. 136). Specifickou skupinu pak vytváří skladbičky věnující se Fibichově žárlivosti vůči Anežce Schulzové – např. č. 136 nazvané „Bezdůvodná žárlivost“, č. 115 nazvané „Nebezpečí naší lásce“ atd. Řada upomínek op. 41 pochází i z prázdnin roku 1893. Tehdy pobývali Schulzovi na letním bytě v Ústí nad Orlicí, kde je Fibich navštívil ve dnech 20. – 22. srpna. Na tyto bezpochyby šťastné dny máme hned několik upomínek – od č. 143 – až po č. 153.

Z roku 1894 pochází zbytek prvního sešitu upomínek, avšak jak poznamenává Z. Nejedlý, „v r. 1894 na rozdíl od r. 1893, kdy nejdůležitější byly „první“ upomínky, daleko větší význam mají „dojmy“ a „nálady“, a tak „upomínky“ z tohoto roku jsou jen jakýmsi jich doplňkem.“ (Nejedlý 1948: 207) Novým námětovým druhem jsou

---

<sup>7</sup> Již dříve docházela A. Schulzová k Fibichovi na hodiny klavíru, avšak není nám známo, že by toto jejich první setkání vzbudilo zájem byť i jen jediného z nich o hlubší seznámení.

„divadelní“ upomínky, vzniklé pod dojmem návštěvy různých divadelních a operních představení. Zbytek sešitu obsahuje skladbičky námětově různorodé, avšak povětšinou s nijak symbolicky závažnou tematikou. Určitou výjimku představují dvě předposlední skladbičky, č. 169, líčící společný závazek obou milenců pracovat na „společném cíli“, tj. na opeře Hedy, na kterou upomíná hned následující kousek č. 170.

K rozboru jsem si z tohoto sešitu upomínek op. 41 vybral dvě skladbičky. Tou první je ono, v textu již výše zmíněné, „Vyznání lásky“ z 1. července 1892 (č. 130). Tento kousek disponuje nezanedbatelnou symbolickou výpovědní hodnotou, ke které se Fibich neustále vrací, a se kterou rád pracuje v celém cyklu Nálad, dojmů a upomínek. Prakticky ve všech sešitech, a zcela jistě ve všech řadách, najdeme hojně odkazy na symbolickou hodnotu této skladbičky, konkrétně na její závěrečný motiv (viz dále). Prostřednictvím této skladbičky podává Fibich obraz o „osudném“ dnu, kdy poprvé vyjádřil otevřeně své city vůči A. Schulzové, přičemž jeho vyznání bylo přijato a opětováno. Hudebně toto vyznání lásky, respektive motiv otázky, tážající se po sdílení citu, zazní až v samotném závěru skladbičky – jedná se o dvoutaktový motiv otázky, vyjádřený klesající řadou čtyř tónů v rozsahu kvarty a následně vzestupným intervalem oktávy a rovněž dvoutaktový motiv odpovědi, hudebně ztvárněný opět klesající řadou čtyř tónů v rozsahu kvarty se závěrečným kvartovým průtahem ke třetímu stupni tóniny (v tomto „Vyznání“ v rámci skladbičky č. 5 op. 41 je tato část odpovědi obohacena o kontrapunktující hlasy, přičemž melodika tohoto motivu je umístěna do tenoru).

24 Otázka

mf pp

26 Odpověď

m. s.

mp

f

p

Ped. \*

Ped. \* Ped. \*

Co se týče samotného užívání motivu „vznání“ (tj. oné otázky a odpovědi), musíme říci, že Fibich s ním pracuje volně, objevuje se v nejrůznějších obměnách, často zkrácený pouze na charakteristický melodický interval vzestupné oktávy, dle níž je nejlépe identifikovatelný.

Vraťme se ale zpět k analyzované skladbičce. Jak již bylo výše řečeno, charakteristický, celkovým vyzněním optimistický motiv vznání lásky zazní až v samotném závěru, v posledních čtyřech taktech. Zdaleka největší část této skladbičky tak zabírá zcela jiná hudba, vyjadřující Fibichovy pochybnosti, obavy až úzkost z podstupovaného odhalení svých emocí a pochopitelně i z výsledku otázky samotné. Jak poznamenal Z. Nejedlý výstižně, jedná se zde spíše o „modlitbu duše“ (Nejedlý 1948: 144), než o cokoli jiného.

Z formálního hlediska se jedná o dvoudílnou skladbičku (malá forma dvoudílná se závěrečnou codou). Úvodní motiv (z obsahového hlediska vyjadřující pochybnosti a obavy, jak bude ono vznání přijato) v tónině d moll je použit i na začátku druhého dílu, tentokrát v D dur, avšak v dynamice pianissima, čímž jeho vyznění koresponduje s výše vyjádřeným obsahovým charakterem. Všimněme si také faktury této skladbičky, jež do značné míry připomíná sborovou (tj. vokální čtyř až pětihlasou) úpravu, čímž chtěl Fibich nepochybně vyjádřit a podpořit onen charakter „modlitby duše“, jak to vyjádřil Z. Nejedlý.

Zajímavá je harmonická stavba této skladbičky. Fibich používá ke znázornění příslušných duševních stavů (tj. pochyb, nejistoty, obav) specifických harmonických prostředků, např. záměrné vyvolávání nejistoty ohledně tóniky příslušné tóniny, naznačené modulace nebo naopak nedokončenost některých modulací, v nichž v rámci cílové tóniny de facto chybí tónika, respektive není vyjádřená. Podívejme se na některé příklady podrobněji.

Již na začátku skladbičky se např. setkáváme se zajímavým prvkem – zdánlivě klasický sled T-mimotonální  $D^7$  (s alterovaným b)- $D^7$ -T je ze sémantického hlediska vylepšen rytmickou složkou. Při prvním poslechu posluchač netuší, že osminový zdvih d moll zde figuruje v tak důležité funkci (tóniky), spíše si následující akord přiřadí k následující  $D^7$  (e-gis-b-d) jako mollovou subdominantu. Dále kupříkladu ve čtvrtém taktu nastoupí místo očekávané tóniky mimotonální nónový akord k subdominantě.

Hned v následujícím taktu Fibich naznačí diatonickou modulaci z d moll do B dur, avšak v 6. taktu (po průtažném kvartsextakordu na dominantě v B dur) ona očekávaná tónika v B dur nezazní. Naopak se (v 7. taktu) Fibich vrací k harmonii d moll, která by měla být VI. stupněm v F dur, následuje dominantní nónový akord z tóniny F dur (8. takt). Posлуhač již předpokládá, že zná řešení, ale očekávaná F dur opět nezazní, místo ní se vrací tónina d moll (9. takt), již definitivně potvrzena svým dominantním septakordem. Fibich však i nadále zachovává harmonické napětí střídáním septakordu  $\text{II}^7$  a  $\text{D}^7$ , přičemž nakonec vše rozvede klamným závěrem do VI. stupně (13. takt), následuje dobře rozpoznatelný neapolský sextakord, který sice Fibich rozvede do  $\text{D}^7$ , avšak tento spoj je proložen (tj. harmonicky ozvláštněn) mimotonálním septakordem sedmého stupně k dominantě (gis-h-d-f). Zde vidíme jasnou snahu uvést nápadně znějící neapolský sextakord do nových originálních souvislostí, čímž se meze tradiční tonality posouvají dále ve svém vývoji.

5. (130.)

Lento.

Handwritten annotations in blue ink:

- Measures 130-131:  $T^3$
- Measures 132-133:  $D^7$
- Measure 134:  $F: VI$
- Measures 135-136:  $T^4$
- Measures 137-138:  $D^7$
- Measures 139-140:  $D: T$
- Measures 141-142:  $VI$
- Measures 143-144:  $D^4 \ 5$
- Measures 145:  $I^5$ ,  $D^7$ ,  $II^5$ ,  $D^7$ ,  $VI$ ,  $N^6 (F^7)$ ,  $D^\#$

Vynikajícím momentem této skladbičky je však také, kromě výše uvedených vztahů obsahu a jeho harmonického ztvárnění, i následný přechod skladbičky do durové tonality (z d moll do D dur – 16. takt), čímž Fibich dává najevo, kromě již

charakterizovaných obav, i emoce optimističtějšího rázu – naději, očekáváníí apod. Motivicky však tento úsek skladbičky těží z motivu úvodní části. O závěrečné codě a jejím významu byla již řeč výše.

Z čistě pianistického hlediska se jedná o lehkou kompozici, technicky snadno přístupnou, jediná potíže nastává v souvislosti se širokou rozlohou hlasů, potažmo akordů, již Fibich tak často používá. Těžiště skladbičky spočívá pochopitelně ve výrazovém ztvárnění, přičemž pouze toto hledisko se může jevit jako potenciálně obtížné.

Druhá skladbička, již jsem si vybral k analýze z tohoto sešitu upomínek, má č. 139, přičemž její podtitul zní „Večery na Žofíně“. Tento kousek však vešel ve známost i v širší veřejnosti pod jiným označením, jímž je „Poem“ (potažmo „Poéme“). Bezpochyby se jedná o jednu z nejznámějších Fibichových melodií, již i on sám rád používal v různých situacích a kompozicích, např. symfonické selance „V podvečer“ a pochopitelně i v rámci cyklu *Nálady*, *dojmy* a *upomínky*, v němž se objevuje několikrát jakožto reminiscence na strávené chvíle v rodině Schulzových, na žofínské večery a jejich náladu.

Obsah této kompozice je velice prostý, jedná se v podstatě pouze o zachycení nálady jarního večera (upomínka je datována 13. dubna), jenž Fibich trávil ve společnosti rodiny Schulzových na pražském Žofíně. Zachycena je zde atmosféra jarní přírody na pozadí probouzejícího se milostného vztahu, nejedná se tedy čistě o píseň lásky, za kterou je někdy považována. Rovněž je nutné upozornit na fakt, že prvně se tato melodie s příslušnou harmonizací objevila právě zde, v *Náladách*, *dojmech* a *upomínkách* a až později ji Fibich použil i v dalších svých kompozicích.

Pojďme se nyní podívat na čistě hudební stránku věci. Skladbička je napsána v tónině *Des dur* s tempovým označením *Lento*, a to ve 12/8 taktu! Tato kombinace zcela jasně ukazuje na Fibichův záměr ohledně volby tempa i vnímání pulsace, ovšem ne vždy je interprety tato Fibichova dikce dodržena – především s ohledem na umístění, vnímání a interpretaci těžké doby. Skladbička začíná předtaktím na sedmé době, nikoliv, jak by se posluchač mohl domnívat, na době první. De facto v celé skladbičce je tak tímto způsobem rafinovaně posunuto vnímání první doby (tedy začátek taktu), což ovšem posluchači de facto nemají šanci poznat (opět jsme svědky jedné z Fibichových rafinovaností).

Z harmonického hlediska je pozoruhodný již sám začátek skladby, především v předtaktí umístěný nepřipravený chromatický průtah k tercii tóniky v melodickém hlasu, který je společně s rozvedem vystřídán průchodným „c“ v basu, jež vytvoří z tóniky sekundakord prvního stupně. Jedná se bezesporu o působivý moment.

16

14. (139.)

Lento.  
molto cantabile

181893.

Harmonický průběh skladbičky je v zásadě prostý, z pozoruhodných momentů bych vybral dva – jednak alterovaný terckvartakord (se zvýšeným „g“) druhého stupně ve třetím taktu rozvedený do kvartsextakordu tóniky a za druhé překrásný harmonický postup v sedmém (a stejně i devátém) taktu, a to ze šestého stupně přes alterovaný kvintsextakord druhého stupně (se sníženým „heses“) k průtažnému kvartsextakordu na dominantě v osmém taktu.

Z pianistického i hudebního hlediska se nejedná o snadný kousek. Za prvé se nabízí otázka volby správného tempa. Velice často slyšíme tuto skladbičku v poměrně rychlém tempu, avšak, jak již bylo naznačeno výše, Fibich měl evidentně na mysli volbu tempa velice pomalého, čemuž nasvědčují dva faktory – jednak tempové

označení Lento a za druhé pak i volba 12/8 taktu. Druhou oblastí možných problémů je opět použita široká rozloha akordů převážně v levé, ale i v pravé ruce. A konečně za třetí, vždy je velice odpovědnou záležitostí zhostit se a náležitě interpretovat de facto trojpásmovou strukturu v této skladbičce použité faktury, mám tím na mysli především plastické ztvárnění a odlišení melodické linie, basové linky a harmonického akordického doprovodu (jež si ruce vzájemně předávají).

### 3.2 *Druhá řada op. 44 „Novela“*

Druhá řada cyklu *Nálad, dojmů a upomínek* vznikla o prázdninách roku 1895. Zachycuje 4-denní epizodu (22. srpna – 25. srpna) pobytu Z. Fibicha v Karlových Varech, kam přijel za Anežkou Schulzovou, která zde toho času pobývala jako doprovod svého otce na léčení. Poněkud zavádějící je název této řady, respektive její literární podtitul – *Novela* – který zde však nemá žádné literární konotace. Setkáváme se zde opět s milostným deníkem v podobném duchu, jako tomu bylo u řady první, ovšem s jednou podstatnou odlišností – řada není členěna na nálady, dojmy či upomínky.

Na rozdíl od řady první vytváří druhá řada uzavřený celek – obsahuje předmluvu, úvod, 4 kapitoly a doslov. Každá ze čtyř kapitol zachycuje dojmy z jednoho dne pobytu v Karlových Varech. 1. kapitola portrétuje události, Fibichovy zážitky a dojmy z 22. srpna (č. 174 – 181), 2. kapitola pak z 23. srpna (č. 182 – 187), 3. kapitola z 24. srpna (č. 188 – 194) a konečně 4. kapitola z 25. srpna (č. 195 – 203). Fibich nám zachoval stručný obsah jednotlivých čísel „*Novely*“, jedná se o podobně stručný nástin obsahu jako tomu bylo u řady první.

Opět se zde setkáváme s příznačnými motivy i některými leitmotivy z první řady *Nálad, dojmů a upomínek*, potažmo i z jiných děl tohoto Fibichova období, jež mají specifickou symboliku pro vyjádření Fibichových záměrů. Jak uvádí Z. Nejedlý (Nejedlý 1948: 216), pro vnitřní motivickou souvislost mají v této řadě význam především 3 motivy – motiv Anežky Schulzové (převzatého z dojmů 1. řady č. 45), motiv lásky (de facto motiv Anežčiných úst z dojmů 1. řady č. 53) a konečně motiv otce Anežky prof. Schulze (jeho motiv ze symfonické selanky „*Podvečer*“).

Vlastní program *Novely* bych nastínil jen ve vší stručnosti. Předmluva (v souhrnném značení č. 172) dějově předchází vlastní karlovarskou epizodu – zachycuje loučení obou milenců Praze 31. července 1895, kdy Fibich odjížděl do Alp a Anežka do Karlových Varů. Rovněž i č. 173 („*Úvod*“), nazvaný „*Hallstadt*“, líčí epizodu Fibichova pobytu v Alpách. Samotný obsah jednotlivých kapitol nevybočuje z obvyklého a nám již známého scénáře zachycování denních a citových epizod, jež Fibich prožil v Karlových Varech v jednotlivých dnech svého pobytu. Snad jen ona koncentrace na líčení denního programu umožňuje ve větší míře zachytit skutečně dopodrobna průběh jednotlivých dnů zde strávených, než tomu je v jiných řadách



Fibichova cyklu. Namátkou bych pro představu uvedl názvy některých částí: „Jízda v Kočáře“, „První shledání“, „Odpoledne“, „Zpáteční cesta a večere“, „První ráno“, „U zřídla“, „Procházka“, „Večer před domem“, „Myslivna“, „Anežka na návštěvě“, „Rozloučení“ apod. Posledním číslem, jímž se celá řada uzavírá, je „Doslov“ (č. 204), zachycující návrat do Prahy a opětovné shledání obou milenců.

### 3.3 *Třetí řada op. 47*

Třetí řada Nálad, dojmů a upomínek shrnuje tvorbu Fibichovy milostné lyriky z let 1895 a 1896. Obsahuje, po vzoru řady první, opět nám již známé dělení kousků na nálady (celkem 4 sešity), dojmy (4 sešity) a upomínky (2 sešity). Rovněž lze říci, že i významově zde nedochází k posunům ve výrazu a symbolice daných druhů, tj. nálad, dojmů či upomínek. Podívejme se nyní konkrétně alespoň na stručný obsah jednotlivých sešitů.

#### 3.3.1 *Nálady op. 47*

##### *Nálady I*

Nálady zabírají první čtyři sešity třetí řady. První sešit Nálad (č. 205 – 230) obsahuje vesměs skladbičky s lyrickým (spíše zřídka epickým) obsahem. Jejich vznik lze datovat povětšinou do června 1895. Svým obsahem se blíží pojetí sešitu nálad op. 41 v první řadě – podobně jako tam i zde se setkáváme s pestrou paletou rozličných nálad, zachycujících drobné a humorné situace či jen nálady okamžiku, avšak samozřejmě vždy určitým způsobem souvisejícím s Fibichovou milovanou bytostí a jejich vzájemným citovým poutem. Setkáváme se zde jednak se skladbičkami, jež zachycují určitý prchavý okamžik – např. „Když jsem viděl Anežku jíti kolem“ (č. 205), „Anežka v letním dešti“ apod. Dále jsou zde zachyceny skladbičky, jež určitým způsobem komentují Fibichovu žárlivost – např. „Když jsem byl vším právem pokárán“, skladbička věnující slibu Fibicha, že se to již nestane atd. Zajímavá je série, zachycující „... pevnou víru v lásku a odhodlanost v ní vytrvat i proti celému světu.“ (Nejedlý 1948: 223) – např. č. 215-219 – „Důvěru měj“, „Neboj se“ apod. Dále se v tomto sešitě objevuje celá řada dalších kousků, které zachycují rozmanité situace všedního dne z průběhu celého roku.

Z prvního sešitu Nálad třetí řady jsem si k analýze vybral skladbičku č. 221 s podtitulem „Promenování“ v tónině F dur s tempovým označením Andantino. Jako jedna z mála v tomto sešitě vznikla až v roce 1896 a zachycuje s patřičnou dávkou

humoru až banálně prostou záležitostí, tj. procházku Fibicha a Anežky Schulzové na veřejnosti. Obsahovým námětem se tedy jedná o skladbu velice jednoduchou, nemáme, alespoň dle Z. Nejedlého, žádné podrobnější informace ohledně okolností, jež by se vztahovaly k danému námětu a rozšiřovaly tak náš pohled na něj.

Nehledě na tuto skutečnost a prostý námět, disponuje skladbička v nemalé míře hudebními zajímavostmi, které stojí za povšimnutí. Předně, Fibich zde ono proměňování dvou bytostí zachytil jako dialog dvou vrchních melodických hlasů nad harmonickým doprovodem, což je prostředek, který s oblibou používal pro analogické náměty i v jiných částech *Nálad, dojmů a upomínek*, např. i ve výše rozebírané skladbičce č. 36 „Soulad náš“.

Z hlediska čistě hudebních parametrů stojí za povšimnutí především romantický kontrast vrchních melodických hlasů umístěných výhradně do partu pravé ruky, čímž je vyjádřena i v hudební rovině symbolická blízkost dvou bytostí, tj. dvou hlasů, a to jejich vzájemnou blízkostí, tj. úzkou rozlohou a vzájemným křížením obou těchto hlasů (viz notový příklad).

Andantino.

17. (221.)

Z hlediska formy se jedná o typického reprezentanta Fibichova stylu klavírních miniatur – je psána v malé formě třídílné s návratem a-b-a', přičemž úvodní část je v rámci svého opakování mírně modifikována (jinak se jedná o dvojperiodu), střední část je, v porovnání s částí "a", kratších rozměrů, mění i charakter (především pak změnou artikulace z legata úvodní části na staccato). Z harmonického hlediska se tento „kousek“ pohybuje plně v intencích Fibichovy romantické harmonické sazby.

Z hlediska pianistické problematiky se jedná o skladbičku poměrně obtížnou. Nehledě na základní problém, jímž je výrazové odlišení oněch dvou kontrapunktujících hlasů, jejich plastické ztvárnění v leggatu či staccatu atd. – se zde opět setkáváme s poměrně širokou rozlohou akordů (v harmonicky doprovodně pojatém partu levé ruky) i velkými rozpětími mezi dvěma vrchními melodickými hlasy, jež jsou umístěny do pravé ruky.

### *Nálady II a III op. 47*

Druhý (č. 231 – 248) a třetí (č. 249 – 259) sešit nálad této řady tvoří dohromady obsahový celek, zachycující Fibichův objekt zájmu v roztodivných situacích. Fibich zde portrétuje Anežku Schulzovou v nejrůznějších šatech, v proměně jejich barev a materiálů (s podobnou analogií se setkáváme i v sešitě nálad v první řadě), avšak tentokrát Fibich rozšířil své portrétování i na další situace a okolnosti, v nichž se jeho milovaná bytost ocitá. A tak se zde objevují hudební básně o dalších částech ošacení Anežky Schulzové („šněrovačka“, „střevíčky“, „plášť“, „prsten“ atd.) V řadě těchto skladbiček je použito k vtipné charakteristice tanečních rytmů a figur (menuet, gavotta, polka, valčík atd.)

Ze třetího sešitu nálad op. 47 jsem k analýze zvolil skladbičku č. 253 s podtitulem „Tobolka“ v tónině d moll a tempovým označením Adagio. Jedná se o skladbičku, ve které Fibich zachycuje Anežčinu tobolku v celém jejím složení. Poněkud paradoxně zvolil Fibich k jejímu zobrazení hudební prostředky, jež bychom ke ztvárnění takového námětu zřejmě nečekali, tj. kontrapunktickou formu. Celá skladbička tak není ničím jiným, než romantickou čtyřhlasou volně pojatou fugou, respektive, vzhledem k jejím miniaturním rozměrům, fughettou, jež sice zachovává, alespoň v expozici, východiska a parametry klasické v baroku vyprofilované fugy, avšak jež se pochopitelně nezříká ani romantických vyjadřovacích prostředků - např. volná formální stavba, používání oktáv, respektive zdvojování hlasů do paralelních postupů v oktávách, používání dvojjvků v rámci jednoho hlasu atd.

Z formálního hlediska Fibich zachovává spíše jen náznakem klasickou stavbu fugy (fughetty). Nejvíce „tradiční“ se jeví v tomto ohledu expozice fughetty, s pravidelnou reperiakusí, tj. se čtyřmi nástupy hlasů v pořadí soprán (1. takt), alt (4. takt), tenor (8. takt), bas (11. takt), vždy ve dvojici dux-comes (proposta-risposta), odpověď (risposta) je tonální. Fughetta je bez stálé protivěty.

Zajímavou stavbu má téma fughetty - jedná se o třítaktové téma sestavené ze tří motivků (v rozsahu jednoho taktu), každý s výrazným sextovým melodickým krokem (v případě prvního motivku, tj. hlavy tématu je tento vzestupný melodický krok vyplněn kvartou, čímž vzniká rozklad durového sextakordu). Překvapujícím prvkem ve stavbě tohoto tématu je jednak jeho poměrně velký melodický rozsah (tj. interval velké nony) a především pak fakt, že v jeho průběhu Fibich moduluje (v případě proposty z d moll do a moll), jedná se tedy o poměrně vzácné téma modulující.

Provedení fugy (fughetty) de facto zcela chybí. Místo něj Fibich zcela v souladu s romantickými výrazovými prostředky zkomponoval pětiktovou mezivětu (od 14. taktu), v níž se objevuje pouze hlava tématu (v oktávách) v imitačním provedení, bez modulace do jakékoli jiné tóniny (tato část skladbičky je tedy v d moll). V závěru (19.

takt) se objevuje téma fughetty zdvojené v oktávách, a to čistě v „romantickém“ výrazovém duchu.

Po pianistické stránce se jedná o poměrně přístupnou skladbičku, která je snad poněkud obtížnější čistě po výrazové stránce.

49. (253.)

Adagio.

pp

4

8

11

14

f

p

pp

ppp

f

U. 1000 b

## *Nálady IV op. 47*

Čtvrtý sešit (č. 260 – 271) nálad vytváří rovněž určitým způsobem samostatný sešit – jsou v něm obsaženy hudební charakteristiky jednotlivých erotických typů žen – např. „Panna“, „Žena“, „Nevěstka“, „Andaluska“ atd. Sešit však rovněž obsahuje i osobněji zaměřené kousky, jako např. „zvířátko“ (myšleno A. Schulzová), přičemž dále přesouvá svou pozornost na jednotlivé typy zvířat – „Oslík“, „Jepice“, „Svině“. Není známo, že by snad tato exkurze do zvířecí říše byla myšlena jako hanlivá analogie s jednotlivými typy žen, nebo že by se snad za jednotlivými typy zvířat skrývala samotná A. Schulzová v proměnách svých nálad. Celkově můžeme tedy říci, že se zde Fibich již poměrně hodně vzdaluje původní osobní milostné lyrice a odkazuje stále více k objektivnějšímu pojetí obsahu jeho klavírních miniatur.

Ze čtvrtého sešitu nálad jsem zvolil k podrobnější charakteristice kousek č. 266 s výstižným názvem „Nevěstka“. Obsahem skladbičky je tedy charakteristika kurtizány, přičemž je zajímavé, jaké hudební prostředky zvolil Fibich pro ztvárnění takového námětu. Především se jedná o výběr tempa (*Con fuoco e vivace*), pulsace (2/4 takt - jedná o určitou formu stylizace polky), rytmických figur (např. šestnáctinových triol) a dalších výrazových prostředků - např. poměrně exponované dynamiky (na poměry *Nálad, dojmů a upomínek*), mollové tóniny (a *moll*) atd.

Zajímavostí skladbičky je její metro-rytmická struktura. Základní pulsace je dvoudobá (2/4 takt), přičemž Fibich zde začíná předtaktím na druhé, tj. lehké době, avšak posluchač vnímá tuto dobu jako první a těžkou. Tento posun ve vnímání pulsace, respektive její těžké doby, se reprodukuje *de facto* v celé skladbičce. Není to u Fibicha zdaleka poprvé, co se setkáváme s takovouto zvláštností (připomenout lze v této souvislosti např. skladbičku č. 139 „Večery na Žofíně“ atd.).

62. *Con fuoco e vivace.* *quasi rit.*

(266.) *f* *mf* *P dolce*

*a tempo* *f*

Po pianistické stránce se jedná o poměrně obtížný kousek (na poměry Nálad, dojmů a upomínek), především rytmicky obtížná figura v 8.–12. taktu a podobně v taktu 34.–38. může působit určité obtíže, především s ohledem na její přesnou rytmickou reprodukci.



### 3.3.2 *Dojmy op. 47*

#### *Dojmy I a II op. 47*

Dojmy z let 1895 až 1896 zabírají celkem čtyři sešity třetí řady (tj. sešit pátý až osmý). V tomto případě jsme však ochuzeni o obsahový komentář, poněvadž, jak podotýká Z. Nejedlý, nemáme k dispozici obsah celého prvního a druhého sešitu dojmů z třetí řady (a to v jakékoli podobě, ať již ve formě rukopisu, obsahového komentáře atd.) Dle určitých indicií se dá odhadovat, že oproti dojmům z první řady se zde ve větší míře objevují epické a dramatické kousky, přičemž lze v této souvislosti poukázat na úzkou vazbu a motivickou příbuznost těchto sešitů s operou Šárka, na jejíž kompozici se v této době Fibich připravoval. (Nejedlý 1948: 250)

#### *Dojmy III a IV op. 47*

Pouze u třetího sešitu (tedy v souhrnném značení sedmého sešitu třetí řady) máme program k dispozici. Celý sešit vznikl v červenci 1895, přičemž Fibich v něm portrétuje opět předmět jeho hlavního zájmu v dojmech, tj. ženské tělo. Tentokrát ještě ve větší drobnokresbě – zachycuje kupříkladu detaily nohy (nehty, malíček na noze apod.). Jak je vidno, jedná se o námět veskrze humorný. Ostatně v celé své sbírce Fibich tímto humorem nikterak nešetří.

Čtvrtý sešit dojmů (tj. osmý sešit celé řady) obsahuje patrně, podobně jako druhý sešit dojmů první řady, skladbičky, jež svým námětem navazují na vlastní námět dojmů. Zachovaly se sice některé zkratky, vážící se k těmto skladbičkám, avšak jejich význam je de facto nerozluštitelný, alespoň dle předního znalce obsahové struktury celého díla Z. Nejedlého. (Nejedlý 1948: 251)

### 3.3.3 *Upomínky op. 47*

#### *Upomínky I op. 47*

Upomínky třetí řady zabírají poslední dva sešity tohoto opusu. Sešit devátý (č. 331 – 339) navazuje chronologicky na upomínky první řady, váže se tedy ke vzpomínkám a upomínkám povětšinou na rok 1893 (avšak mnohdy i starším), byť datum jejich vzniku je pochopitelně pozdější (rok 1895). Opět se zde setkáváme se vzpomínkami na různé situace - např. sérií skladbiček, zachycujících jubilejní výstavu v Praze (např. „Francouzi na Žofíně“ apod.), jedna skladbička zachycuje Anežku Schulzovou coby Fibichovu žačku ve hře na klavír ještě na konci 80. let 19. st., dále zde máme sérii divadelních upomínek, připomínající večery, jež Fibich strávil ve společnosti A. Schulzové u příležitosti divadelních a operních produkcí apod.

#### *Upomínky II op. 47*

Druhý sešit upomínek (tj. sešit desátý třetí řady – č. 340 - 352) obsahuje upomínky na léta 1895 a 1896. Námětově zachycuje např. Národopisnou výstavu v Praze, oslavu narozenin a svátku Anežky Schulzové, popřípadě různá výročí jejich vztahu (především každoročně zhudebňovaný 1. červenec 1892, tj. datum vyznání lásky), některé skladbičky se vztahují i k počátkům jejich společné práce na opeře Šárka apod.

Z tohoto posledního desátého sešitu op. 47 jsem si k analýze zvolil skladbičku č. 341 v tónině A dur s podtitulem „První pozdrav roku čtvrtému“. Její výpovědní hodnota ovšem neleží pouze v hudební oblasti, nýbrž má obsah veskrze symbolický. Fibich v ní vzpomíná na tři uplynulá léta s Anežkou Schulzovou (skladbička je datována 1. července 1895, tedy krátce před výročím 2. července, datem vyznání lásky, k jehož výročí Fibich vždy komponoval hudební vzpomínku). Není to však pouze vzpomínka na toto výročí, nýbrž upomínka na celé uplynulé tři roky včetně Fibichových kompozic, jež se za toto období vznikly, a jež se tak přímo vztahují k Fibichově tvůrčí epizodě 90. let. Nacházíme zde tak reminiscence motivů z 2. symfonie Es dur, Klavírního kvintetu, opery Bouře i Hedy, rovněž i dvou nám již známých upomínek op. 41 („Žofínské večery“ a „Vyznání lásky z 1. července 1892“).

Skladbička začíná slavnostním Maestosem s úvodním motivem oslavy, přičemž z hudebního hlediska je zajímavé, že Fibich zde střídá třídobou a čtyřdobou pulsaci.

V 19. taktu se ozve první připomínka oněch tří let, tj. motiv z 2. symfonie (v levé ruce), ve 26. taktu nastupuje motiv upomínky č. 139 „Večery na Žofíně“, ovšem v poněkud modifikované podobě, především pak po stránce harmonické. Ve 34. taktu nastupuje motiv z 2. věty klavírního kvintetu, ve 38. taktu motiv z opery Bouře (ze zpěvu Mirandina „Ó měj mne rád, jak mám tě ráda“ (Nejedlý 1948: 253)), jímž celá skladbička organicky vrcholí (a to alespoň po čistě hudební stránce). Ve 45. taktu nastupuje repríza úvodní části Maestoso, v 62. taktu se ozve ještě motiv „lásky“ z opery Hedy v určitém dílčím vrcholu. Skladbička však ani nemůže skončit bez symbolického zaznění motivu Fibichova vyznání a lásky (takty 66.-70.), jímž je závěrečný motiv z upomínky č. 130 z 1. července 1892, ona nám již důvěrně známá otázka a odpověď.

Celkově můžeme tuto skladbičku charakterizovat jakožto určitou mozaiku motivů a reminiscencí, orámovanou úvodní a reprízovanou částí Maestoso, přičemž nejen motivicky, nýbrž i tonálně (expozice i repríza této části je v tónině A dur) tuto

kompozici sjednocuje do určitého tvaru. Z formálního hlediska se zde tedy setkáváme s náznakem třídílné struktury (Maestoso – motivy z výše uvedených Fibichových děl – repríza Maestosa) na konci doplněnou o motiv z opery Hedy a kratičkou codu (motiv „Vyznání“). Tuto strukturu tedy můžeme vyjádřit jako a-b-c-d-e-a-f-coda, v němž „a“ je motiv samotného Maestosa, „b“ motiv 2. symfonie, „c“ motiv Večerů na Žofíně, „d“ motiv z klavírního kvintetu, „e“ motiv z Bouře, „f“ motiv z opery Hedy a konečně coda sestavená z motivu oné upomínky č. 130. Ovšem, vzhledem k povaze této skladbičky jako určité motivické reminiscenční mozaiky, je jasné, že Fibich zde pracuje s jednotlivými motivy velice volně a rovněž tak i tonální plán a formový půdorys jsou pojaty značně svobodně.

Z harmonického hlediska se zde setkáváme s řadou modulací, jejichž počet je, vzhledem k rozsahu skladbičky, až překvapující. V části „a“ Maestoso se jedná o sérii chromatických modulací z A dur do Cis dur (11.-12.takt). Ve 15. taktu je Cis dur enharmonicky zaměněna za Des dur, načež následuje další chromatická modulace z Des dur do F dur (15.-16. takt) a na pomezí 18. a 19. taktu zpět z F dur do A dur.

V dalším průběhu části „a“ (viz notový příklad) Fibich připravuje půdu pro část „b“ (jež začíná v tónině B dur), nejdříve moduluje chromaticky z A dur do Fis dur (chromatická vazba e-eis mezi tónikou v A dur a alterovanou dominantou ve Fis dur cis-eis-g-h ve 23. taktu) a hned v zápětí se Fibich dostává z Fis dur do B dur (25. takt), a to prostřednictvím chromatické modulace (chromatická vazba c-cis, ais-a a fis-f mezi tónikou ve Fis dur a alterovaným dominantním septakordem z tóniny B dur).

Následuje zajímavý úsek, tj. modifikovaná verze upomínky č.139 (část „c“), v jejímž průběhu dojde k diatonické modulaci do tóniny F dur. Hned v počátku části „d“ dojde posléze k chromatické modulaci z tóniny F dur do As dur (34. takt).

23 25 26

*p*

Ra. \* Ra. \* Ra. \* Ra. \* Ra. \* Ra. \*

34

Ra. \* Ra. \* Ra. \* Ra. \* Ra. \* Ra. \*

ff tutti

Právě tato část „d“ (založená na motivu z klavírního kvintetu) je více než bohatá na modulační momenty. Nejprve je to ve 40. taktu chromatická modulace z A<sup>s</sup> dur do f moll a posléze v taktu 42. a 43. enharmonická modulace z f moll zpět do A dur. V reprizované části „a“ se setkáváme se stejnými modulačními momenty, jež byly popsány výše, závěrečná část „f“ a coda modulačními momenty již nedisponuje.

38

*f*

Ra. \* Ra. \* Ra. \*

40 42 43

Ra. \* Ra. \* Ra. \* Ra. \* Ra. \*

45

*f* *mf*

Ra. \*

Po pianistické stránce není v této skladbičce větších problémů, určité interpretační nebezpečí se skrývá právě v oné mozaikovitosti tohoto kousku, tj. v nebezpečí rozpadu formy při reprodukci této skladbičky.

### 3.4 Čtvrtá řada op. 57

Podobně jako předcházející řady, měla i řada čtvrtá podat obraz Fibichovy milostné hudební lyriky, tentokrát z let 1897 a 1898. Avšak její koncept je v konečném vyznění již poněkud jiný, jaksí vzdálen od původního obrazu řady první. Předně, tato čtvrtá řada již nevytváří takový koherentní celek jako řady předcházející, zcela zde absentuje Fibichovo dělení na nálady, dojmy či upomínky. Jak podotýká Z. Nejedlý (Nejedlý 1948: 257-258), je tomu tak z několika příčin. Za prvé, čtvrtá řada Nálad, dojmů a upomínek vyšla až po Fibichově smrti, tudíž jí chybí Fibichova redaktorská a autorská péče. Za druhé, absentují zde jinak obligátní datové záznamy (mapující vznik skladbičky nebo datum, k níž se vztahuje). Za třetí, celý soubor čtvrté řady není kompletní, záznamy A. Schulzové (vyšlé dokonce v samostatné knize) hovoří o 32 skladbičkách, běžně dostupná a nám známá verze čítá skladbiček pouze 24.

Mění se však i samotná povaha Fibichovy tvorby těchto klavírních miniatur. Onen základní trend lze postihnout zhruba tvrzením, že Fibichova tvorba se v této oblasti posouvá stále více z ryze subjektivně laděné lyriky k objektivnějším (a tudíž i méně „osobním“) tématům a námětům. Příznačně tak např. tato řada končí náměty z oblasti přírody a nikoliv snad, jak bychom mohli čekat, nějakou osobní milostnou hudební výpovědí.

Z. Nejedlý dává tento posun do souvislosti s Fibichovou dramatickou tvorbou, kdy po operě Šárka dochází ve Fibichově tvorbě k určitým změnám, přičemž se náladová lyrika předcházející Šárce mění na dramaticky energický (Nejedlý 1948: 258). Rovněž i náměty Nálad, dojmů a upomínek se mění od čistě osobních směrem k více objektivním, jež s Fibichovou láskou k Anežce Schulzové souvisí více a více volněji.

### ***3.4.1 Sešity I, II a III op. 57***

Celkově tedy řada obsahuje 24 skladbiček rozdělených do tří sešitů (od č. 353 k č. 376). Sešit první obsahuje skladbičky č. 353 – 359. Jejich náměty jsou různorodé, často se jedná o přání Fibicha Anežce Schulzové k různým významným datům (např. č. 358 „blahopřání“ k narozeninám ve formě tématu s 15 variacemi) apod.

Sešit druhý obsahuje skladbičky od č. 360 až po č. 369. Jejich charakter je radostný, často s tanečními rytmy, což odpovídá i době jejich vzniku (rekonvalescence Fibicha po nemoci na venkově – vznikly vedle např. Dojmů z venkova).

Ve třetím sešitu čtvrté řady (č. 370 – 376) se setkáváme patrně s největším programovým odklonem od původních idejí Nálad, dojmů a upomínek, jímž byla více či méně eroticky laděná lyrika. Právě tento sešit obsahuje skladbičky, jež zachycují Fibichovy dojmy z přírody. Podnět pro ně dal Fibichův pobyt na Atterském jezeře v Alpách, jimž Fibich tímto prostřednictvím dává svůj hold.



#### 4. *Hudební charakteristika Nálad dojmů a upomínek*

V následující kapitole bych se pokusil analyzovat Fibichův cyklus *Nálad, dojmů a upomínek* z hlediska čistě hudebních parametrů.

Z hlediska formy je Fibichův cyklus zamýšlen jako soubor samostatných skladeb („kousků“ jak je nazýval sám skladatel), tedy jakožto nižší cyklická forma, jež je vzájemně propojena pouze určitou vnitřní ideou či inspirací. Fibichovi nikdy nešlo o vytváření vyšší cyklické formy, tedy o komponování vzájemně propojené série skladbiček, nýbrž o zachycení vždy jednotlivé nálady, dojmu či vzpomínky, které spíše ojediněle seřazoval i do určitých tématických sérií.

Zajímavá je v této souvislosti role jednotlivých sešitů v rámci opusových čísel (a tedy řad). Fibich sice vždy řadil skladbičky do jednotlivých sešitů a řad, avšak jen zřídka tím sledoval nějaké obsahově jednotící cíle – např. u řady druhé op. 44 „Novela“ se jedná o zachycení jedné prázdninové epizody, v případě třetí řady se setkáváme např. ve druhém a třetím sešitě s programovým zachycením Anežčiných částí oděvu a svršků atd. Tyto jednotlivé sešity však nebyly nikdy zamýšleny jako samostatné cykly, nýbrž vždy byly zařazovány do kontextu celého díla, tedy do Fibichova líčení a portrétování jeho nové životní inspirace – Anežky Schulzové jako ženy.

Rovněž i základní dělení na nálady, dojmy a upomínky vzniklo až v průběhu komponování první řady celého cyklu, přičemž stejně tak nezamýšleným produktem byl i rozsah celé sbírky, o čemž svědčí nejspolehlivěji jak samotný rozsah cyklu, doba jeho kompozice (tj. 6 let 1892 – 1898), tak i fakt, že téměř polovina motivických námětů byla Fibichem sice zapsána, ovšem nikoliv již dokončena do podoby konkrétní skladbičky (viz kap. 2.1).

Tyto formální znaky mají pochopitelně zásadní vliv i na provozovací a interpretační praxi Fibichova cyklu. Jelikož se jedná o volně seřazený cyklus skladbiček, nemusí být provozován, a to ani v rámci jednotlivých sešitů, jako cyklická skladba, tj. vcelku. S tímto tvrzením koreluje i interpretační praxe - pokud již můžeme zaslechnout *Nálady, dojmy a upomínky* na koncertním pódiu, výhradně se jedná o výběr z jednotlivých sešitů či řad, a to dle názoru a mínění samotného interpreta. Tento fakt však úzce souvisí rovněž s dramaturgií a hudebním vyzněním celého cyklu, o němž bude pojednáno níže.

Z hlediska forem, jež jsou uplatněny v rámci jednotlivých skladbiček *Nálad*, dojmů a upomínek, se setkáváme s převážující třídílností, tj. malou třídílnou formou s určitou formou návratu (a-b-a, a-b-a'), spíše výjimečně i s dvoudílnou formou s návratem (a-b) nebo s formou třídílnou bez návratu, poměrně častá je i volněji, řekněme fantazijně pojatá forma, jejíž struktura je utvářena v úzké souvislosti s líčením mimohudebního obsahu. Pochopitelně vzhledem k rozsahu řady kousků se v poměrně hojně míře vyskytuje i pouhá perioda, potažmo dvojperioda. Velká třídílná písňová forma se vyskytuje jen velice vzácně, objevují se však formy další, např. rondo, variace atd. Specifickým příkladem je pak užití formy fugy, respektive fughetty (viz podkapitola 4.2).

Ve výše uvedených odstavcích jsem předeslal, že jedním z poněkud diskutabilních míst *Nálad*, dojmů a upomínek je právě dramaturgické hledisko tohoto cyklu. V následujícím textu bych se pokusil analyzovat, v čem konkrétně a v jakých souvislostech vyvstává tento problém a jaké to posléze má následky pro interpretační a posluchačskou praxi.

Prvním bodem k prozkoumání by mohla být otázka hudebního kontrastu v rámci jednotlivých sešitů a řad *Nálad*, dojmů a upomínek, konkrétně její minimalizace v několika klíčových hudebních parametrech – především pak na poli tempa, charakteru jednotlivých skladbiček, zvukového pole, klavírní faktury atd.

Vezmeme-li si kupříkladu první sešit *Dojmů* op. 41, najdeme v něm z celkového počtu 41 čísel 6 skladbiček s tempovým označením *lento*<sup>8</sup>, 2 označené jako *Adagio*, dále 13 skladbiček nadepsaných jako *Andante* či *Andantino*, 8 skladbiček v tempu *Moderato*, 3 skladbičky jsou značeny *Tenere*, 1 *vivace* a 8 skladbiček udaných v tempu *Allegro*. Máme zde tedy jasnou převahu temp v dolní škále tempové stupnice, a to oproti tempům *Allegro* či *Vivace* (přesněji z 41 čísel tohoto sešitu *Dojmů* jich je 32 psaných v tempech *Lento*, *Adagio*, *Andante* či *Andantino* nebo *Tenere* a pouze 9 skladbiček je v tempech *Allegretto* a vyšších). I když se pochopitelně jedná pouze o indikativní statistiku, myslím, že přece jen podává určitý důkaz o výše uvedeném tvrzení.

Dle mého názoru je však největším problémem *Nálad*, dojmů a upomínek charakterová podobnost jednotlivých kousků, převaha čísel výrazově si velice podobných, a to hned v několika oblastech – v tempu, klavírní faktuře (která

---

<sup>8</sup> Uváděna jsou pouze tempová označení jednotlivých skladeb, nikoli jejich další charakteristiky (např. *dolce*, *espressivo* apod.)

pochopitelně nemalou měrou ovlivňuje i výsledný zvukový dojem) a právě ve zvukovém poli jednotlivých skladbiček. Ke klavírní faktuře lze k tomuto tvrzení uvést zhruba tolik, že její podobnost v rámci jednotlivých sešitů je způsobena a) Fibichovou preferencí využívání pouze několika (středních) oktáv klaviatury (pochopitelně nelze toto tvrzení generalizovat, jedná se o převažující znak, především pak porovnáme-li Fibichovo využití rozsahu klaviatury s ostatními romantickými autory), b) poměrně úzkou rozlohou této klavírní sazby, tj. vzdáleností mezi krajními hlasy, tedy basem a vrchním melodickým hlasem, respektive mezi party pravé a levé ruky. Pochopitelně se výsledný dojem z těchto znaků násobí při poslechu či interpretaci celých sešitů, a nikoliv snad na úrovni jednotlivých skladbiček.

Dalším parametrem, jež ovlivňuje zvukový dojem z díla, je dynamická hladina celého cyklu. Jakkoliv se jedná o znak subjektivní, ovlivněný rozhodující měrou interpretačním názorem a praxí interpreta, respektive celého interpretačního období v němž dílo vzniklo a v němž je interpretováno, přesto si nelze nepovšimnout, že Fibichem zvolená zvuková hladina díla je celkově posazena spíše do střední dynamické roviny, respektive spíše do jejích nižších poloh. Pochopitelně toto hodnocení musí být vysloveno v dobových a slohových souvislostech, tj. v komparaci např. s romantickou klavírní a zvukovou sazbou F. Chopina, R. Schumanna a B. Smetany atd. V tomto porovnání vyvstávají právě ony rozdíly – Fibichův klavírní zvuk je soustředěn do středních poloh nástroje i středních a nižších dynamických poloh s výrazně menší zvukovou variabilitou. Právě tyto znaky činí z Fibichovy sbírky jako celku posluchačsky i interpretačně náročnou záležitost.

Shrneme-li tedy celkové zhodnocení Fibichova cyklu z hlediska jeho interpretačního využití, musíme konstatovat následující: Fibichův cyklus se s největší pravděpodobností nestane součástí standardní koncertní literatury jakožto cyklicky pojatý celek. Bylo by dramaturgicky odvážným počinem zařadit na program sólového recitálu např. kompletní provedení celých sešitů či řad, a to především s ohledem na výše vyřčené. Opět však musím na tomto místě zdůraznit, že Fibichovým prvotním a hlavním cílem tohoto díla bylo zachytit emocionální dojmy z jeho nového milostného vztahu k A. Schulzové, podat ho ve formě vskutku miniaturních hudebních básní a zápisků do deníku, přičemž pochopitelně hudební dramaturgie nestála v popředí Fibichova zájmu.

Samotný námět pak určitým způsobem předurčil i použité vyjadřovací a umělecké prostředky, a podobně i samotný obsah skladbiček a sešitů, respektive jinými

slovy, jejich blízké námětové sepětí nenutilo Fibicha k výraznějším obměnám vyjadřovacích prostředků. Samotné vyznění Nálad, dojmů a upomínek je tak nejlepším dokladem šťastného duševního stavu, v němž se Fibich při kompozici těchto klavírních miniatur nacházel, přičemž je patrné, že Fibich sám vnímal toto své dílo jakožto zápisník všedního života šťastně zamilovaného člověka, nikoliv primárně jakožto pole pro umělecké výboje, jímž pro Fibicha vždy byla v hlavní míře operní a melodramatická tvorba.

## 4.2 Charakteristika Fibichovy klavírní sazby

Je příznačné pro romantického umělce, jakým Fibich bezpochyby byl, že si pro zaznamenání svých milostných zápisků a portrétů vybral klavír. Souvisí to bezesporu s dobou ve které žil, tj. epochou, jež měla klavír ve velké oblibě, nejen z praktických hledisek snadné dostupnosti, nýbrž i z důvodů velké variability vyjadřovacích a zvukových možností nástroje samotného. Avšak nezapomínejme, že Fibich sám byl dobrým pianistou (viz kapitola 1.1 o studiích v Lipsku a pobytu v Paříži), a že tedy tento nástroj ovládal na velice vysoké úrovni. Bylo tedy zcela přirozené, že si zvolil pro zaznamenání své osobní intimní lyriky právě tento nástroj.

Samotná povaha tématu do značné míry předurčuje nejen použité skladatelské, ale i specificky klavírní vyjadřovací prostředky. Právě intimita tématu, jeho osobní rovina, znamená pro Fibicha i použití intimních vyjadřovacích prostředků. Klavír jakožto domácí nástroj je pro tento úkol ideálním prostředkem. Avšak Fibich přizpůsobuje tématu i samotný charakter celého cyklu, pro nějž se hodí přídávky typu intimní, osobní, jistě i erotická lyrika. Je pochopitelné, že skladatel v takovéto situaci sáhne i po adekvátních vyjadřovacích prostředcích a adekvátní klavírní sazbě. O mnohém již byla řeč v předcházející kapitole, včetně problémů a rizik, jež takovýto přístup přináší.

Podívejme se nyní na Fibichovu klavírní stylizaci poněkud podrobněji, a to čistě z hlediska jednotlivých parametrů klavírní hry.

Nejdříve bychom se zastavili u problematiky technické obtížnosti analyzované sbírky. Fibich, ač sám jistě dobrý pianista<sup>9</sup>, nezachází v *Náladách*, dojmeh a upomínkách do příliš technicky exponovaného pojetí klavírní sazby, přičemž tuto charakteristiku Fibichova pianistického stylu můžeme přičíst na vrub dvěma faktorům. Předně, Fibichovým záměrem nebylo vytvořit klavírní dílo jako takové, šlo mu o cíle docela jiné, jež byly, myslím dostatečně, vysvětleny a charakterizovány výše. Dále, ani v jiných Fibichových klavírních dílech se neseťkáváme s pianisticky náročnou fakturou, což spolu s všeobecně lyrickým zaměřením jeho dalších klavírních děl (např. Malířských studií) dokazuje, že ve Fibichově pojetí a tvorbě je klavír vždy prostředkem pro vyjádření spíše intimních nálad a pocitů, popřípadě přírodních inspirací, než polem pro dramatické umělecké výboje, či snad virtuozitu jako takovou. I když na druhou

---

<sup>9</sup> Připomeňme v tomto kontextu např. Fibichova studia na Lipské konzervatoři u I. Moschelese, nebo Fibichovy úspěchy v Paříži, kde dokonce uvažoval nad dráhou koncertního klavírního virtuosa.

stranu nelze přehlédnout, že právě v oněch Malířských studiích Fibich použil přeci jen poněkud pianisticky náročnější sazby, než je tomu v *Náladách*, *dojmech* a *upomínkách*.

Mezi další charakteristické znaky Fibichovy klavírní sazby patří bezesporu polyfonie. Tím mám pochopitelně na mysli polyfonii v intencích romantické klavírní tvorby a sazby. V této souvislosti nelze vynechat poznámku o Robertu Schumannovi, který byl Fibichovým celoživotním vzorem a velkou inspirací, především pak ve třech ohledech – jednak z hlediska charakteru hudby a jejích výrazových možností, dále pak v oblasti samotné klavírní tvorby, a to jednak z „formálního“ hlediska, tedy v oblasti tvorby klavírních miniatur uspořádaných posléze do určitého cyklu či sbírky, a konečně právě i v oblasti užívání polyfonie.

V této souvislosti musíme opět poukázat na souvislosti s obsahovou stránkou díla, jež u *Nálad*, *dojmů* a *upomínek* vždy stojí v popředí. Vzhledem k symbolickému vyjádření blízkosti dvou bytostí (Z. Fibicha a A. Schulzové), jež prostupuje de facto celé toto dílo, nalézáme na četných místech právě ono hudební zachycení takového vztahu, a to ve formě hudebního „rozhovoru“ dvou hlasů, jež vždy jeden vyjadřuje Fibicha a druhý A. Schulzovou. Co se týče hudebních prostředků, jež k tomuto zobrazení Fibich používá, může se jednat kupříkladu o přísný kánon (jako tomu bylo u mnou rozebírané nálady č. 36 z první řady) nebo o hudební volnou imitaci, jakýsi skutečný hudební rozhovor dvou hlasů (jako tomu je např. ve výše rozebíraném č. 221 atd.). Z čistě hudebního pohledu je takováto polyfonie poznatelná velice dobře, a to především od polyfonie, jež se vyskytuje i v ostatních skladbičkách *Nálad*, *dojmů* a *upomínek*, které takovýto specifický program zhudebněných rozhovorů nemají. Lze spíše říci, že právě v těch číslech se vyskytuje polyfonie v neoriginálnější podobě, a to ve smyslu jejího romantického symbolického obsahu - dvě osoby, dva hlasy.

O Fibichově oblibě polyfonie však svědčí ještě jeden znak, jímž je spíše příležitostná kompozice další typicky kontrapunktické formy – fugy, respektive jejích zkrácených variant. Pochopitelně se svým pojetím, stavbou tématu, různými odchylkami vůči klasickému pojetí fugy, vedení hlasu, potažmo i vůči samostatnosti jednotlivých hlasů, výrazně odlišují od klasického syžetu, nicméně i přesto ukazují na Fibichovu oblibu kontrapunktické práce.

Co se týče celkové charakteristiky Fibichova klavírního stylu, jeho charakterová přízvěnost se stylem R. Schumanna tu je více než zřejmá. Nikoli tedy Chopin a už vůbec ne Liszt je zde Fibichovým vzorem. Avšak oproti Schumannovi je Fibich daleko konzervativnější ve využívání romantických vyjadřovacích prostředků. Projevuje se zde

patrně i Fibichova povaha, která je nepoměrně klidnější a uměřenější ve svých (nejen) uměleckých projevech.

Na závěr této podkapitoly bych si dovolil jednu poznámku. Pro výše uvedená tvrzení můžeme sice najít dostatek potvrzujících skladbiček ve všech řadách (a tedy opusech) Nálad, dojmů a upomínek, avšak v nejryzejší a nejčastější podobě je tomu tak u řady první. Nabízí se na tomto místě teze, že při komponování této řady byla Fibichova pozornost v největší míře upřena na nový a jím velice intenzivně prožívaný milostný vztah k A. Schulzové, a tedy i charakter tvorby, tím spíše Nálad, dojmů a upomínek vzniknuvších v této době, je novou životní situací ovlivněn v míře větší, než je tomu u kousků z let 1895/6 a pozdějších. V těchto letech se Fibichova pozornost upřela i v Náladách, dojmech a upomínkách ve stále větší míře k čistě uměleckým hlediskům, což je posléze dokumentováno i jistým programovým rozvolněním námětu, přičemž se tyto skutečnosti zprostředkovaně musely projevit i v samotném vyznění Nálad, dojmů a upomínek.

## **4.2 Didaktické hledisko využití Fibichova cyklu**

V následující podkapitole bude cyklus *Nálady, dojmy a upomínky* analyzován z hlediska didaktického využití především na úrovni základního stupně hudebního školství, tj. na základních uměleckých školách. V této souvislosti pochopitelně vyvstává celá řada nových otázek, jež souvisí jednak s přístupností této sbírky studentům základních uměleckých škol (ZUŠ) a na druhé straně se specifickým hlediskem jejího didaktického využití a nácviku.

Klavírní faktura *Nálad, dojmů a upomínek* již byla analyzována v předcházející podkapitole 4.1. Nově tak musíme pouze v předešlé podkapitole charakterizované parametry konfrontovat se specifiky ZUŠ, především pak s technickou a hudební vyspělostí studentů tohoto stupně uměleckého školství. Co se týče klavírní sazby, kterou Fibich použil v *Náladách, dojmech a upomínkách*, již bylo naznačeno, že její technická obtížnost není exponovaná do té míry, aby snad byla překážkou ve využití a studiu těchto skladbiček na ZUŠ. To ovšem neznamená, že by snad Fibichovy skladbičky byly prosty obtížných prvků.

Naopak, po důkladném seznámení s tímto dílem mohu konstatovat, že se v něm objevují určité specifické problémy, jež budou zajisté působit určité obtíže studentům na základní úrovni hudebního školství. Předně se nabízí otázka faktury, konkrétněji Fibichova častého užívání široké rozlohy akordů především pak v levé ruce, což není pianisticky příliš pohodlná záležitost, obzvláště pro menší ruce studentů ZUŠ. Dále, Fibichova obliba používání polyfonie v té míře a podobě, jak byla uvedena v podkapitole 4.1, také může působit určité obtíže.

Nicméně právě tato Fibichova polyfonie, především pak ona specifická polyfonie „dvou hlasů“ jakožto symbolického vyjádření dvou blízkých bytostí, je vynikající příležitostí pro nácvik vnímání, poslechu a hry polyfonie (především v oné romantické podobě), přičemž nespornou výhodou je i možnost přirovnání a vysvětlení této polyfonie právě skrze její obsahovou rovinu.

Co je na Fibichově cyklu *Nálad, dojmů a upomínek* velice sympatické z hlediska jejího použití v pedagogické praxi, je jeho obsahové a programové hledisko. Téměř u každé skladbičky se nám zachoval námět, inspirace, leckdy i ve velmi podrobné podobě, čímž se učitelům ZUŠ nabízí možnost nejen podat autentický program či inspiraci takovéto skladbičky, a to přímo „od skladatele“, nýbrž se můžeme zaměřit i na



samotnou analýzu vyjadřovacích prostředků, jež skladatel použil pro vyjádření toho či onoho námětu. To je zajisté velká výhoda pro pedagogy i studenty, což mohu potvrdit i z vlastní zkušenosti. Nemenší výhodou je však pro účely hudebního studia i velikost a rozsah jednotlivých kousků *Nálad, dojmů a upomínek*, přičemž zde nacházíme skladbičky od jednoho řádku až po několika stránkové kompozice, skladbičky různé obtížnosti, od velice jednoduchých (řekněme od cca 3. ročníku I. cyklu ZUŠ) až po ty poměrně obtížné (především pak z hlediska výrazových parametrů), jež bychom mohli zadávat až na II. stupni ZUŠ.

Na závěr této podkapitoly musím zdůraznit, že cyklus *Nálad, dojmů a upomínek* nebyl v žádném ohledu koncipován jakožto didaktická literatura, nicméně i přesto ho jeho parametry a celkový formát do jisté míry předurčují i k didaktickému využití, respektive umožňují jeho zdárné uplatnění i v této oblasti. Materiálu je v případě *Nálad, dojmů a upomínek* téměř nepřehledné množství a zajisté nebude problém z oněch 376 skladbiček najít vždy tu vhodnou pro studium mladých pianistů nejrůznější úrovně.

## **Závěr**

V předcházejících kapitolách jsem se pokusil alespoň v hrubých rysech charakterizovat a analyzovat klavírní cyklus Z. Fibicha *Nálady, dojmy a upomínky*. Nebylo mým cílem provést vyčerpávající analýzu harmonických, formálních a tektonických parametrů tohoto cyklu, což by pochopitelně ani z důvodu samotného rozsahu této práce nebylo možné. Můj záměr byl veden odlišným směrem.

Již v samotném úvodu jsem naznačil tři základní okruhy mého zájmu – 1) obsahové hledisko a jeho sepětí s použitými uměleckými prostředky, jemuž jsem se věnoval jak v rámci charakteristiky celé sbírky, tak i v rámci analýzy jednotlivých vybraných skladbiček (kapitola druhá a třetí včetně příslušných podkapitol), 2) čistě hudební hledisko beroucí v potaz hudební charakteristiku Fibichova stylu, především pak s ohledem na posluchačskou a interpretační náročnost celého cyklu (kapitola čtvrtá včetně textů analyzujících hudební parametry jednotlivých skladeb) a 3) v neposlední řadě třetím okruhem se stalo pianisticko-didaktické hledisko, zohledňující především Fibichův klavírní styl a samotné využití této sbírky v rámci hudebního školství, respektive jeho základního stupně základních uměleckých škol (podkapitola 4.1 a 4.2 včetně příslušných textů analyzovaných skladeb).

Fibich, v době kdy započal s kompozicí *Nálad, dojmů a upomínek*, byl autorem na vrcholu svých tvůrčích sil, právě v období po dokončení svých stěžejních děl (tj. scénických melodramů, opery *Nevěsta Messinská* atd.), a přesto se, v souladu se svojí novou životní situací a uměleckou inspirací, obrací k tvorbě klavírních miniatur, tedy poněkud nečekaně do té oblasti své dosavadní tvorby, již až do této chvíle nevěnoval tolik pozornosti.

Fibichův zápisník či deník, jímž *Nálady, dojmy a upomínky* jsou, tak obsahuje v nejryzejší podobě záznam Fibichova nitra v jeho nové životní perspektivě, záznam veskrze detailní, v němž se autor nebál zobrazit nejen náměty všedního dne, leckdy i triviální povahy, nýbrž ve kterých posouvá, z námětového hlediska, hranice inspirace až do své osobní sféry, často až za hranice intimity a erotiky, tedy do míst svého čistě osobního života.

Ke ztvárnění takovýchto námětů Fibich volí intimní a veskrze osobní vyjadřovací prostředky – klavír jakožto nástroj a klavírní miniaturu jako vyjadřovací formu. I v čistě hudebních prostředcích je Fibichova hudební řeč lyrická, umírněná v

používání hudebních vyjadřovacích prostředků, ať již z hlediska harmonie, formy, zvukového pole či v oblasti klavírní sazby. Jinými slovy, Fibich nevybočuje ze sféry standardní klasicko-romantické harmonie, z oblasti spíše miniaturních forem, z celkově intimně pojatého zvuku posazeného v nižších dynamických polohách a ze střídme klavírní sazby, technicky nepřilíš exponované. Je to pochopitelné, vzhledem k námětu, jež si Fibich zvolil.

Je poněkud paradoxní, že toto dílo, jež svým rozsahem i tematikou svého zaměření nemá v české klavírní literatuře rovnocenného protějšku, zůstává i nadále, přes své nesporné kvality a zajímavost, na okraji interpretačního zájmu odborné veřejnosti, přičemž toto tvrzení platí i co se týče didaktického studia na různých úrovních hudebního školství. Jedním z cílů této práce tak bezesporu bylo i poukázat nejen na objektivní faktory tohoto díla, co se týče obsahové a námětové stránky, nýbrž pokusit se i o nastínění některých jeho problematictějších míst, které mohou stát za jeho poměrným odsunutím na okraj zájmu interpretační i pedagogické veřejnosti.

O těchto diskutabilnějších momentech Fibichovy sbírky bylo pojednáno v rámci příslušné kapitoly, týkající se hudební charakteristiky Nálad, dojmů a upomínek. Chtěl bych zdůraznit, že jakékoliv posuzování kvalit či hudebního vyznění této sbírky musíme činit s vědomím jejího základního určení a cíle, jímž je vždy a za všech okolností ztvárnění milostné lyriky. Nezbyvá, než si přát, aby každý posluchač či interpret tyto okolnosti vzniku a určení díla měl na zřeteli, nejen pro poučenou, autentickou interpretaci a poslech, nýbrž i z důvodů mnohem prozaičtějších, především pak proto, aby nedocházelo ke zbytečným nedorozuměním v oblasti „dramaturgického“ a „hudebního“ vyznění Nálad, dojmů a upomínek.

***Použitá literatura a materiály:***

*Notový materiál:*

Fibich, Zdeněk: *Nálady, dojmy a upomínky (Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen)*, vydal Urbánek, F. A. a synové, Praha 1951, rev. Karel Šolc

*Použitá literatura:*

Jiránek, Jaroslav: *ZDENĚK FIBICH*, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2000.

Nejedlý, Zdeněk: *ZDEŇKA FIBICHA MILOSTNÝ DENÍK. Nálady, dojmy a upomínky*, Melantrich 1948.

Očadlík, Mirko: *Život a dílo ZDEŇKA FIBICHA*, Nakladatelství Práce, Praha 1950.

## ***Seznam příloh***

### *Notové materiály:*

Z. Fibich: Nálada č. 36 op. 41, Nálady, dojmy a upomínky	70
Z. Fibich: Dojem č. 85 op. 41, Nálady, dojmy a upomínky	72
Z. Fibich: Dojem č. 94 op. 41, Nálady, dojmy a upomínky	73
Z. Fibich: Upomínka č. 130 op. 41, Nálady, dojmy a upomínky	76
Z. Fibich: Upomínka č. 139 op. 41, Nálady, dojmy a upomínky	77
Z. Fibich: Nálada č. 221 op. 47, Nálady, dojmy a upomínky	78
Z. Fibich: Nálada č. 266 op. 47, Nálady, dojmy a upomínky	80
Z. Fibich: Upomínka č. 341 op. 47, Nálady, dojmy a upomínky	82

Nálada č. 36 op. 41

Andante amoroso

18<sup>22</sup> 94

6

*p*

*mf*

*molto espress.*

*pp*

*legato*

Handwritten annotations: VI, V, M, D, II, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Musical score for piano, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in a key with one flat (B-flat) and 4/4 time. The vocal line includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*. The piano accompaniment includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings like *p* and *pp*. Below the piano part, there are Russian lyrics:

Ра. \*Ра.\* Ра. \* Ра.\* Ра. \* Ра. \* Ра. \* Ра. \* Ра. \* Ра. \* Ра. Ра. P x

# Dojem č. 85 op. 41

41 (85) Allegretto agitato

18  $\frac{25}{9}$  04

*sempre Ped.*

*f* *p* *mf* *mf* *pp* *p*

*mp* *mf* *f* *pp* *pp* *p*

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*p* *p* *p* *p* *p* *p*

*pp* *ppp sempre*

*P* *x* *P* *x* *x*

H 425



# Dojem č. 94 op. 41

9. (94.)

Lento. *p*

Allegro zefiroso e leggiero. *ppp*

18  $\frac{2}{15}$  93

*R. d. \** *c. R. d.*

19

*pp*  
*p cantabile*

*rfz*

*rfz*

*più f*

*fp*

31

33

*molto espress.*

*f*

*pp*

*ppp*

The image displays a musical score for piano, organized into three systems of staves. The first two systems consist of a right-hand melodic line and a left-hand accompaniment. The right-hand line features a series of eighth-note chords, while the left-hand line provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The third system is more complex, with the right hand playing a melodic line containing triplets and sixteenth-note runs. The left hand plays a bass line with chords and a 'perdend.' marking. The score concludes with a 'ppp' dynamic marking.

# Upomínka č. 130 op. 41

5. (130.)

Lento.

18  $\frac{1}{7}$  9:

*p* *mf* *p* *P* *pp* *a tempo* *mf* *pp* *mp* *f* *p*

*rit.*

*m. s.*

*Ra \* Ra \**

Upomínka č. 139 op. 41

16

Lento.  
*molto cantabile*

18 189.3.  
4

14.  
(139.)

*pp*  
*mf*  
*sfz*  
*f*  
*P sempre*  
*p*  
*ff*  
*sfz*  
*p*  
*pp espress.*

*pp*  
*p*  
*P*  
*P*

# Nálada č. 221 op. 47

Andantino.

15 3 26.

17. (221.)

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 17-20) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 21-24) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 25-28) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 29-32) includes a *rit.* (ritardando) marking followed by *a tempo*. The fifth system (measures 33-36) concludes with a first ending (*f*) and a second ending (*f*), followed by a *pp* (pianissimo) dynamic.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The first system features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system includes a *rit.* (ritardando) marking, followed by *a tempo* at measure 26. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The third system contains several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The fourth system continues with triplet markings and dynamic markings. The fifth system starts with *mf* (mezzo-forte) and includes dynamic markings *mf* and *f*. The sixth system concludes with *pp* (pianissimo) markings. Throughout the score, there are numerous asterisks and the symbol 'λω' (omega) placed below the bass staff, likely indicating specific performance techniques or ornaments.

# Nálada č. 266 op. 47

18 95.

Con fuoco e vivace.

quasi rit.

62. *f* *mf* *p dolce*

(266.)

*a tempo*

13 *più f*

*ff*



First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. Dynamic markings include *mf*, *pp dolciss.*, and *quasi rit.*

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. A dynamic marking of *f* is present. A blue handwritten number '34' is written above the staff. The tempo marking *a tempo* is present.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. A dynamic marking of *f* is present.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. A blue handwritten number '32' is written above the staff.

Sixth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. A dynamic marking of *ff* is present.

U.1000.c

# Upomínka č. 341 op. 47

137. *Maestoso.* 18 1/2 95

(341.) *f* *mf*

*p*

19

*p*

26

*p*

34

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (rit., espress.).

System 1 (Measures 38-44):  
Measures 38-40: Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include *f*.  
Measures 41-44: Treble clef continues the melodic line. Bass clef has dense chordal accompaniment. Dynamics include *f*.

System 2 (Measures 45-51):  
Measures 45-47: Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.  
Measures 48-51: Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*.

System 3 (Measures 52-58):  
Measures 52-54: Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*.  
Measures 55-58: Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *espress.*

System 4 (Measures 59-65):  
Measures 59-61: Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.  
Measures 62-65: Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.

System 5 (Measures 66-72):  
Measures 66-68: Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.  
Measures 69-72: Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *p*, *rit.*, *pp*.

Handwritten annotations in blue ink include measure numbers 38, 45, 62, and 66. There are also asterisks and other markings below the staves.

U.1000!