

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA MUZIKOLOGIE**

Bc. JANA GAJDOŠÍKOVÁ

DIPLOMOVÁ PRÁCA

**ČESKÁ SALÓNNA KLAVÍRNA HUDBA
V ROKOCH 1879–1900
A PREDPOKLADY JEJ VZNIKU**

**THE CZECH SALON PIANO MUSIC
BETWEEN 1879–1900
AND THE PREMISES OF ITS UPRISE**

Vedúci diplomovej práce: PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2010

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne s použitím zdrojov uvedených v zozname použitej literatúry.

V Banskej Bystrici, 10. 4. 2010.

.....
Bc. Jana Gajdošíková

Na tomto mieste si dovoľujem poďakovať vedúcemu práce PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D. za usmerňovanie vo fázach vzniku diplomovej práce a cenné rady, ktorými sa vyslovil. Rovnako ďakujem odbornému personálu *Centrálního depozitáře Hostivař Národní knihovny České republiky*; *Hudebního oddělení Národní knihovny České republiky*, ako aj odbornému personálu *Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* za profesionálny prístup a odbornú pomoc v štádiu bádania a výskumu tejto diplomovej práce.

Obsah

1. Úvod	6
2. Stav bádania	8
3. Európsky salón 19. storočia	11
3.1. Predpoklady vzniku salónu	11
3.2. Salón vo frankofónnej a nemeckej jazykovej oblasti	12
3.3. Významné židovské salóny	15
3.4. Salón ako pseudoženská inštitúcia	17
3.5. Na hranici oddanosti a zneužívania	18
3.6. Salón ako polyfunkčná inštitúcia	20
3.7. Úpadok salónu	20
3.8. Zánik salónu	21
4. Salón 19. storočia na českom území a predpoklady jeho vzniku	23
4.1. Tradícia „českého“ meštiackeho salónu 19. storočia	25
4.2. Najvýznamnejšie meštiacke salóny na českom území	28
4.3. Šľachtické salóny na českom území 19. storočia	32
5. Salónna hudba	35
5.1. Salónna hudba ako žánrová kategória	35
5.2. Symbióza doby a rozmachu salónnej hudby	40
5.3. Pozitívne nazeranie na salónnu hudbu	42
5.4. Prototyp salónneho kusu: Tekla Badarzewska – <i>Modlitba panny</i>	44
6. F. A. Urbánek a česká klavírna salónna hudba	47
6.1. Periodiká s klavírnou literatúrou v 80. a 90. rokoch 19. storočia	47
6.2. F. A. Urbánek – nakladateľ, šéfredaktor a propagátor	49
6.3. Charakter inzercie	51
6.4. Titulné obálky hudobníň	53
6.5. Reflexia českého salónu v periodiku <i>Dalibor</i> v rokoch 1879–1900	55
6.6. Urbánkova veľká půjčovna hudobníň	59
7. Česká klavírna salónna hudba v rokoch 1879–1900	61
7.1. Vybrané salónne skladby z rokov 1879–1900	61
7.1.1. František Hartl – <i>Humoreska pro piano</i>	62
7.1.2. František Picka – <i>Intermezzo appassionato, op. 9, č. 5</i>	66

7.1.3. Bohumil Vondra – <i>Zklamání, op. 2</i>	69
7.1.4. Hanuš Trneček – <i>Loučení, op. 24, č. 1</i>	72
7.1.5. Josef Nešvera – <i>Ukolébavka, op. 68, č. 13</i>	75
7.1.6. Jindřich z Káana – <i>Vášeň, op. 34, č. 2</i>	78
7.1.7. Bizarné salónne kompozície	81
7.2. Hodnotenie stavu českej salónnej hudby v období 1879–1900	86
8. Záver	88
9. Resumé	91
10. Summary	92
11. Zusammenfassung	93
12. Zoznam použitých zdrojov	94
12.1. Literatúra	94
12.2. Štúdie	95
12.3. Slovníkové heslá	96
12.4. Periodiká	97
12.5. Licencované online databázy	97
12.6. Elektronické zdroje	98
12.7. Hudobniny	98
13. Přílohy	103

1. Úvod

Podnetom výberu témy skúmajúcej stav *Českej salónnej klavírnej hudby v rokoch 1879–1900 a predpokladov jej vzniku* bol autorkin stret záujmov o hlbšie poznanie fungovania salónnej hudby ako muzikologického, sociologického a ekonomicky vysoko potencionálneho fenoménu v českom hudobnom myslení druhej polovice 19. storočia a jej celkového začlenenia do európskeho kontextu.

Autorka člení prácu na päť tematických okruhov. Jadro práce tvorí šiesta a siedma kapitola. Šiesta kapitola sleduje osobnosť a aktivity českého nakladateľa Františka Augustína Urbánka (1842–1919), ktorý ako veľký propagátor a nakladateľ žánru salónnej hudby je východiskovým epicentrom jadra diplomovej práce. F. A. Urbánek svojimi rozsiahlymi výstupmi dodnes zachovaných materiálov umožňuje komplexný pohľad na skúmaný jav. V rámci kapitoly autorka mapuje všeobecný dopyt po žánre salónnej hudby na českom území priamo odzrkadlený vo výskyte špecializovaných periodík so salónnou klavírnou literatúrou. Postavu marketingového ducha F. A. Urbánka, osoby veľmi flexibilne reagujúcej na potreby odberateľov, sleduje vo vzťahu k salónnej hudbe prostredníctvom hudobného periodika *Dalibor* v rokoch 1879–1900, propagujúceho žáner salónnej hudby formou otvorenej a skrytej reklamy. Autorka si dôkladne všíma nosné komunikátory salónnej hudby, a to vizuálnu stránku titulných obálok hudobní, reklamné slogany propagujúce salónnu klavírnú literatúru a ich celkové vizuálne usporiadanie, ktorými nakladateľ pôsobil na cieľovú odberateľskú skupinu. V diplomovej práci je venovaná pozornosť reflexii českého salónu v periodiku *Dalibor* v rokoch 1879–1900, ako aj činnosti Urbánkovho podniku *Velké půjčovny hudebnin*, ktoré umožňujú pochopiť komplexnosť javu v sledovanom území.

Siedma kapitola analyzuje vybrané salónne skladby českej proveniencie dnes viac menej zabudnutého autorstva, pochádzajúceho zväčša z nakladateľstva F. A. Urbánka propagovaného periodikom *Dalibor* v období 1879–1900. Skladby, ktoré sa stali súčasťou úzkeho výberu, boli vybrané z veľkého množstva klavírných salónnych kusov uvedených v kapitole 12.7. Induktívnou metódou sa autorka usiluje na vybraných skladbách poukázať na rozmanité stupne klavírnej salónnej kompozície z obdobia

1879–1900. Skladby sú zoradené vzostupne od najjednoduchších salónnych kompozícií po virtuózne salónne kusy končiac kapitolou o bizarných salónnych kompozíciách.

Jadru práce predchádzajú dve kapitoly približujúce stav európskeho a českého salónu ako inštitúcie iniciujúcej vznik salónnej hudby a kapitola o európskej klavírnej salónnej hudbe, predchodkyne českej klavírnej salónnej hudby.

Prevažujúce metódy použité v diplomovej práci sú metóda analytická (rozbor skladieb, analýza európskeho a českého salónu), komparatívna (porovnanie európskeho a českého salónu, porovnanie európskej a českej salónnej tvorby), deduktívna (postoje autorky najmä v kapitolách 3., 4., 5., 6. a 8. vytvorené štúdiom textov k príslušným problematikám) a induktívna (záverečné hodnotenia).

2. Stav bádania

Jadro diplomovej práce (kapitola 6. a 7.) pracuje najmä s pramennou základňou, archivovanou v *Národní knihovně České republiky* (ďalej len *NK ČR*). Tá je ďalej členená na časť periodík a na časť hudobnín. Pre tému *Českej salónnej hudby v rokoch 1879–1900 a predpokladov jej vzniku* je kľúčovým hudobným periodikom *Dalibor*, ročníky I. – XXIII. z rokov 1879–1900 (kapitola 6.). Jeho pramenné bohatstvo je pre sledovanú oblasť nadštandardne hodnotné a multifunkčné. Vďaka rubrike inzercia je dokumentáciou salónnej literatúry vydávanej v sledovanom období, vizuálnou ukážkou fungovania dobovej inzercie, ktorá intenzívne propagovala salónnu literatúru, dobovou reflexiou salónu a salónnej hudby a neposledne priamou a nepriamou propagáciou Urbánkom vydávanej salónnej klavírnej literatúry. Prameňom dokladajúcim vysoký dopyt po klavírnej literatúre sú periodiká *Varyto*, *Hudební květy* a *Hudební přílohy Humoristických listů* (viď kapitola 6.1.). Posledné tri menované periodiká sú archivované v *Hudebním oddělení NK ČR*, periodikum *Dalibor* v oddelení *Cetrálního depozitáře Hostivař NK ČR* (dostupné autorke v čase výskumu). Zo sekundárnej literatúry je pre jadro práce obsahovo nosná štúdia Jiřího Kopeckého *Urbánkové vydávají, prodávají a organizují. Komponují?*¹ a štúdia Josefa Kotka *Populárně poslechová (salónní) hudba před rokem 1918 a způsoby jejího uplatňování.*²

Druhá časť pramennej základne je tvorená hudobninami prevažne českej salónnej produkcie pochádzajúcej z autorstva v súčasnej dobe takmer zabudnutých skladateľov (viď kapitola 7. a 12.7.). Hudobniny, ktoré stoja v centre pozornosti tejto diplomovej práce, boli vydávané najmä nakladateľskou firmou F. A. Urbánka a jeho synov (z ďalších menujem nakladateľstvo Bursík & Kohout, J. R. Vilímek, N. Simrock, Breitkopf & Härtel) a propagované periodikom *Dalibor* v období 1879–1900. Ostáva dodať, že značná časť z tejto, dnes takmer zabudnutej tvorby, je archivovaná v *Hudebním oddělení NK ČR*.

¹ In: Helena Lorenzová – Tat'ána Petrasová, ed.: *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století*, Praha 2007, s. 155–167.

² In: *Hudební věda*, ročník 28, 1991, č.4, s. 195–206.

Kapitoly predchádzajúce jadrú diplomovej práce pracujú výhradne so sekundárnou literatúrou. Európsky salón a európska salónna hudba sú značne prepracované najmä zahraničnou literatúrou nemeckej a francúzskej jazykovej oblasti. Česká muzikológia si všíma tieto javy okrajovo, a to ako predchodcov českého salónu a českej salónnej hudby. Salón a salónnu hudbu rovnako nemá v zornom poli ani anglická muzikológia pochopiteľne i z toho dôvodu, že tieto javy neboli na jej území tak rozšírené, ako vo francúzskej a nemeckej oblasti. Prím v evidencii knižných a periodických titulov na skúmanú tému zostáva medzinárodnej databáze hudobnej literatúry *RILM*–u (*Répertoire International de Littérature Musicale*), ktorá bola východiskom pre štádium rešerší tejto diplomovej práce. V kapitolách o európskom salóne a európskej salónnej hudbe používam najmä tituly nemeckej jazykovej oblasti, ktoré mi boli dostupné v *Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*. Jedná sa o monografie podrobne sledujúce fenomén salónu a salónnej hudby v Európe, o radu štúdií všímajúcich si vybrané oblasti salónnej problematiky a heslá o salóne, salónnej hudbe a jej príbuzných kategóriách (podrobne vid' kapitola 12.1., 12.2., 12.3. a kapitoly 3. a 5.).

Hudobnému salónu a salónnej hudbe v Čechách sa doposiaľ venovalo pomerne málo pozornosti; výraznejšie bolo spracované len obdobie prvej polovice 19. storočia. O sociologicko–politický pohľad na problematiku salónu a salónnej hudby prvej polovice 19. storočia sa pričínil Petr Vít.³ Obsahovo nosnou štúdiou skúmajúcou jednotlivé formy meštiackeho salónu prvej polovice 19. storočia a jeho rozdiely vo vzťahu k európskemu salónnemu prototypu, ktoré tkveli v ich rozličnom hospodársko–sociálno–politickom zakotvení, je štúdia Jana Kapustu.⁴ Kapusta si rovnako všíma intenzitu hudobného uplatnenia v malomeštiackom salóne a jej jednotlivé hudobné útvary. Problému aristokratických a meštiackych salónov 18. a prvej polovice 19. storočia sa venuje Marie Tarantová.⁵ Tarantová si rovnako všíma osobnosť Václava Jana Tomáška, ako reprezentanta českého salónu prvej polovice 19. storočia.⁶

³ Petr Vít: *Doba národního probuzení (1810–1860)*. In: Jaromír Černý, Jan Kouba, Vladimír Lébl, Jitka Ludvová, Zdeňka Pilková, Jiří Sehnal, Petr Vít: *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983, s. 294, 297, 300, 305, 306, 319, 325.

⁴ Jan Kapusta: *Der Musiksalon und die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Miscellanea Musicologica* č. 38, Univerzita Karlova, Praha 2006, s. 107–165.

⁵ Marie Tarantová: *Altprägen musikalische Salons im Vormärz*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, 1973. Ročník 22, č. 8, s. 145–159.

⁶ Marie Tarantová: *Václav Jan Tomášek ve staropražských salónech*. In: *Hudební věda*, roč. 13, č. 1, Praha 1976, s. 59–74.

O charakteristiku vývoja hudobného salónu 18. a 19. storočia sa pričínal Rudolf Pečman.⁷ Stručnú charakteristiku salónu a salónnej hudby podáva Fukač–Vysloužil v *Slovníku české hudební kultury*.⁸ Význačným dielom je zborník *Salony v české kultuře 19. storočí*, avšak s dominujúcou mimohudobnou salónnou problematikou.⁹ Súčasťou zborníka je štúdia Marty Ottlové – Milana Pospíšila *Hudební salon a salonní hudba*.

Druhá polovica 19. storočia je z pohľadu hudobného salónu a salónnej hudby veľmi málo prebádaná. Jedným z mála pramenných štúdií všímajúcich si fenomén salónnej hudby a salónu druhej polovice 19. storočia je štúdia Hynka Pallu o *Domáci hudbě*¹⁰ uvedená v periodiku *Dalibor* a štúdia o *Českom salone hudebním* uvedená v rovnomennom periodiku.¹¹ Zo sekundárnej literatúry je obsahovo nosnou spomínaná štúdia Josefa Kotka dotýkajúca sa rozmachu salónnej hudby v meštiackych rodinách hudobných diletantov v druhej polovici 19. storočia, ktorá prináša prehľad o rade existujúcich periodík prelomu 19. a 20. storočia s interpretačne nenáročnou hudobnou literatúrou. Charakteristiku fungovania nakladateľskej firmy rodiny Urbánkových prináša už spomínaná štúdia Jiřího Kopeckého.

⁷ Rudolf Pečman: *Hudební salon*. Brno 1995.

⁸ Jiří Fukač: *Heslá salon, salonní hudba*. In: Jiří Fukač – Jiří Vysloužil, ed.: *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 806–807.

⁹ Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, ed.: *Salony v české kultuře 19. století*, Praha 1999.

¹⁰ *Dalibor*, 13. 10. 1888, roč. 10, č. 37, s. 289–290.

Dalibor, 27. 10. 1888, roč. 10, č. 39, s. 306–307.

Dalibor, 10. 11. 1888, roč. 10, č. 41, s. 322–324.

¹¹ *Dalibor*, 26. 3. 1892, roč. 14, č. 15, 16 a 17, s. 114–117.

3. Európsky salón 19. storočia

3.1. Predpoklady vzniku salónu

Salónom sa rozumie miestnosť, v ktorej sa konali inštitucionalizované, pravidelne sa konajúce spoločenské stretnutia (*jourfixe*). Ich iniciátorkou a organizátorkou bola žena (*salonnière*), ktorá okolo seba združovala pravidelných návštevníkov (*habitués*). S významom hostí rástla spoločenská prestíž salónu a jeho hostiteľky. Prístup do salónu sa získaval na základe doporučenia alebo pozvania, v prípade veľmi populárnych osobností zaberali rôzne formy líškania sa a dedikovania skladieb. Skutočnosť, že práve Chopin vsadil na posledné dve menované formy, dokladá (úsmevný) text z roku 1842. „*Was den kleinen Walzer anlagt, den ich Ihnen zu schreiben das Vergnügen hatte, so bitte ich Sie, ihn für sich zu behalten [...] Was ich mir jedoch wünsche, ist, Sie ihn spielen zu hören, Madame, und einer Ihrer eleganten Zusammenkünfte beizuwohnen.*“¹²

Viest' salón bolo exkluzívnou záležitosťou a mohli si ho dovoliť organizovať len majetnejšie vrstvy. Do roku 1800 dominovala v jeho organizovaní šľachta, v priebehu 19. storočia rástol počet salónov vo veľkomeštiackych rodinách. V dobe zlatého veku meštianstva (1830–1848) boli však ešte vždy 2/3 saloniérok šľachtického pôvodu. Z architektonického hľadiska bol salón ako reprezentatívna miestnosť zväčša umiestnený v jadre domu, v ideálnom prípade situovaný s výhľadom do záhrady.¹³

V období renesancie nachádzame predchodcu salónu v mecenášskych aktivitách šľachtických rodín Gonzagovcov, Bardiovcov, Mediciovcov, Scaligerovcov, Farnesiovcov, Esteovcov, Borgiovcov, z ktorých mnohí boli sami aktívnymi umelcami. Výraznými podporovateľkami umenia boli Isabella d'Este a Lucrezia Borgia. Vo Francúzsku, v dobe vlády Ľudovíta XIV, prekvitali konverzačné salóny. Obdobie

¹² Veronika Beci: *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf, Zürich 2000, s. 161.

¹³ Fryderik Chopin a George Sand požadovali vo svojom architektonickom návrhu, aby bol salón svetlá miestnosť s vysokými stropmi, s výhľadom na záhradu a so susediacou svetlou pracovňou pre Sand. Krásu jedného z viedenských salónov, ktorý Chopin navštívil, popísal svojej rodine nasledovne: „*Die Mond schien herrlich, die Fontänen spielten [...] Ihr könnt Euch nicht vorstellen, wie schön gebaut der Salon ist [...] riesige Fenster, von oben bis unten geöffnet, gehen auf die Terrasse, von der aus man ganz Wien sehen kann.*“ Tamtiež, s. 165.

baroka bolo pre hudobný salón dobou temna. Šľachta stratila svoje monopolné postavenie, nemohla si dovoliť najímať dvorné kapely. Na ženu sa nazeralo ako na mlčiacu, tolerantnú a na domácnosť upätú bytosť. Akékoľvek emancipačné snahy jej boli odoprené. S príchodom osvietenstva hlásajúcim slobodu, rovnosť, bratstvo, duchovnú a rozumovú voľnosť sa dostala ženám možnosť vzdelania. Súčasťou vyučovania sa stala literatúra, písanie, krasopis, konverzácia, vedenie domácnosti a ručné práce. Hudba bola toho času pre vzdelanie považovaná za nepotrebnú látku, výnimočne sa povoľovali hodiny spevu a hry na čembalo. V danom období preto prekvitali literárno–filozofické salóny na úkor hudobných. V dobe jakobínskej diktatúry (1793–1794) bol salón miestom slobodného vyjadrovania inak na verejnosti cenzurovaných názorov. Výraznou mecenášskou umenia bola princezná Vilhelmína Pruská (1709–1758), sestra Friederika Veľkého, združujúca na bayreuthskom dvore okrem iných kastrátov Carestiniho, Laghiniho, sopranistku Francescu Bordoniovú, či skladateľov Bendu, Quantza, Hasseho.

3.2. Salón vo frankofónnej a nemeckej jazykovej oblasti

Kolískou hudobného salónu bol Paríž, zároveň jediné centrum kultúrneho života vo Francúzsku, nakoľko zvyšok územia bol považovaný za provinciu. Mestá Lion, Toulouse, Rouen zažili svoj spoločenský vzostup až v 20. storočí. Do parížskych salónov sa preniesla myšlienka rovnosti ako jednej zo základných ideí Veľkej francúzskej revolúcie. Salón bol otvorený všetkým bez ohľadu na rozličnosť stavov.¹⁴ V Paríži žili vedľa seba nezávisle desiatky salónov v symbióze. Saloniérky si vzájomne navštevovali svoje *soirée* a prepožičiavali si svojich *habitués*. Situáciu približuje nasledovný citát z pamätí George Sand *Geschichte meines Lebens*: „*In Paris besuchte er [Chopin] jeden Abend mehrere Häuser, oder er wählte sich doch für jeden Abend ein anderes, und er hatte immer zwanzig bis dreißig Salons, die er durch seine Gegenwart entzückte und berauschte.*“¹⁵ Významným parížskym salónom organizovaným v rokoch 1764–1776 bol salón Julie de Lespinasse v Paríži, v ktorej kruhoch sa okrem iných stretávali francúzski encyklopedisti Rousseou, d’Alembert, ako aj skladateľ Christoph Wilibald

¹⁴ Z pamätí Stefana Zweiga *Erinnerungen eines Europäers* z rokov 1939–1941 sa dozvedáme: „*Es gab keinen Zwang, man konnte sprechen, denken, lachen, schimpfen, wie man wollte, jeder lebte, wie es ihm gefiel [...] Die Strasse gehörte doch jedem [...] In Paris [...] ging das Vermächtnis der Revolution noch lebendig im Blute um.*“ Tamtiež, s. 62.

¹⁵ Tamtiež, s. 31.

Gluck. Medzi významné parížske salóny 19. storočia patrili salón v dome L. Cherubiniho (1760–1842), salón Fr. W. M. Kalkbrennera (1785–1849) a jeho manželky, salón grófký Potockej (1816–1857), Marie d'Agoult (1805–1876), George Sand (1804–1876), Marie Pleyel (1811–1875), Lousie Bertin (1805–1877) či Pauline García Viardot (1821–1910).

Charakteristickým znakom parížskych salónov bola mondénnosť. Boli križovatkami vzťahov, v ktorých sa stretali kľúčové postavy umenia, aristokracie, intelektu, diplomacie, obchodu. Ich vášňou boli postavy šokujúce, vymykajúce sa konvenciám. Extrovertný Franz Liszt, ktorý v roku 1831 videl po prvýkrát hrať v Paríži Paganiniho a následne na to vyhlásil „*Ich habe soeben beschlossen, der Paganini des Klaviers zu werden*“¹⁶, bol pre salón prominentnou osobou. Svojou hrou vzbudzoval šialenstvo, svojimi milostnými avantúrami zvedavosť. Na jeden z jeho vzťahov výstižne zareagovala Veronika Beci: „*Die großen Häuser der Metropole hatten sich neugierig dem schönen, affärenumwitterten Pianisten geöffnet, jetzt findet er auch in den kulturell anspruchsvollsten Salons bereitwilligen Zugang. Selbst hier ist man zunächst eher neugierig auf den Liebhaber der Laprunarède als auf den Klaviervirtuosen.*“¹⁷

Vyhľadávaným klaviristom parížskych salónov, ktorý sa ostýchal hrať pred veľkým publikom, preferoval intimitu salónnej spoločnosti, a ktorému sa stal salón zdrojom obživy bol Fryderik Chopin.¹⁸ George Sand vo svojich pamätiach *Geschichte meines Lebens* sa o Chopinovi vyslovila: „*Chopin war der Mann der Gesellschaft par excellence [...] nicht der feierlichen und zahlreichen Gesellschaft, aber der kleinen Kreise, der Zirkel von zwanzig Personen.*“¹⁹

Popri Paríži nachádzame výrazný podiel salónnej kultúry v nemecky hovoriacej oblasti. Hlavnými salónnymi epicentrami boli Berlín a Viedeň. Nemecko bolo na rozdiel od jednotného Francúzska s jedným kultúrno–spoločenským centrom rozdrobené na radu kniežatstiev, v ktorých prebiehal nezávisle od seba kultúrny život s vlastnými salónmi v Lipsku, Frankfurte, Drážd'anoch, Bayereuthe, Hamburgu,

¹⁶ Tamtiež, s. 38.

¹⁷ Tamtiež, s. 41.

¹⁸ „*Even those guests whose attendance was simply an occasion to wear the new diamonds [...] stayed well past midnight straining to hear final note, when the pianist [Chopin], pale and exhausted, rose wearily to take his bow.* Benita Eisler: *Chopin's Funeral*, New York 2004, s. 6.

¹⁹ Veronika Beci: *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf, Zürich 2000, s. 31.

Weimare, Düsseldorf a podobne. Odlišné než vo Francúzsku bolo aj nazeranie na spoločenské triedy. Kým vo Francúzsku vládla takzvaná stavovská priepustnosť, tak v nemeckom prostredí sa vyššie triedy prísne dištancovali od tried nižších. Nebývalo zvykom, aby sa meštiak ocitol v šľachtických kruhoch. Ďalším rozdielom bola hustota salónov. V Paríži existovali vedľa seba desiatky salónov naraz, kým v Nemecku, konkrétne v Düsseldorf, existoval istého času jediný salón manželov Schumannových (približne v období 1850–1854). Medzi saloniérkami vládla často rivalita (viď v Berlíne pôsobiace a o postavu Liszta vzájomne bojujúce rivalky Bettina von Armin a Charlotte von Hagn).

Iné, ako vo Francúzsku, bolo postavenie ženy v spoločnosti. V nemeckom rámci boli ženy menej tolerované. Osvietenécké myšlienky Veľkej francúzskej revolúcie sa v Nemecku vo vzťahu k ženám nepresadili. Verejný život stál vyložené v rukách mužov. Umelecká aktivita žien sa zamietala buď úplne, alebo sa na ňu nazeralo pejoratívne. Ženy organizujúce salón boli považované často za frivolné, nemravné, to však neplatilo len v nemeckom prostredí, ale všeobecne. V Nemecku pretrvávala idea ženy–matky, ktorá mala jasne definovanú rolu v spoločnosti. *Handwörterbuch für die gebildeten Stände* z roku 1815 kategoricky rozlíšil postavenie ženy a muža v nemeckej spoločnosti: „[Der Mann] gehört dem geräuschvollen öffentlichen Leben, [die Frau] dem stillen häuslichen Cercle.“²⁰ Preto ani mondénny pojem salón nemeckému prostrediu nevyhovoval. Tam, kde ženy organizovali svoje *soirée*, sa volili neškodné pomenovania ako ***Teetisch***, ***Teegespräche***, ***Singekränzchen***, ***Sprechkreis***, ***Sonntagsmusik*** (typické pre Fanny Hensel–Mendelssohn), ***Abendmusik***, ***Freitagsgesellschaft*** a podobne.

Clara Schumann viedla tzv. *Konversationskreisen* a *Teekränzchen*, ktoré boli vysoko intelektuálneho charakteru. Venovali sa systematickému štúdiu hudby s dôrazom na tvorbu Schumanna, Bartholdyho a Brahmsa. O Clare bolo známe, že postrádala typické vlastnosti *salonnière*, akými boli diplomatický takt, šarm, priateľskosť. Nikde nie je pociťovaná disproporcia medzi nemeckými *Kränzchen* a parížskym salónom viac ako u nej. Clara odmietla napríklad Lisztovo pozvanie vstúpiť do salónu grófkyně Caroline von Sayn–Wittgenstein koncipovaného podľa parížskeho

²⁰ Tamtiež, s. 59.

štýlu, nakoľko sa nestotožňovala so svetskou mondénnosťou, nonšalantnosťou a plytkou virtuozitou. Clarin denník z 24. 3. 1862 sa ponosoval nad nedostatkom pozdvihnutého ducha v salóne speváčky Pauline Viardot: „*Alle Augenblicke kommt ein Besuch oder plötzlich fällt ihr ein, ein Billet zu schreiben und da sitzt man Stunden und hat weder von ihr noch Andern etwas gehabt. Solch ein Leben passt nicht für mich.*“²¹

K najvýznamnejším salónom patrili berlínske salóny Sary Levy (1761–1854), Amalie Beer (1767–1854), matky Giacoma Meyerbeera, Rahel Varnhagen (1771–1833) salón rodu Mendessohnových (existujúci v rokoch 1825–1847), Fanny Lewald (1811–1889) a Clary Schumann (1819–1896), weimarský salón Johanny Schopenhauer (1766–1838), matky Arthura Schopenhauera, luzernsko–bayereutský salón Cosimy Wagner (1837–1930) a viedenské salóny Fanny Arnstein (1758–1818), Almy Mahler–Werfel (1879–1964), Berty Zuckerkandl (1864–1945) a Grete Wissenthal (1885–1970).

3.3. Významné židovské salóny

Berlín bol živnou pôdou pre židovský salón. Židia tvorili v Berlíne silnú obchodnú komunitu význačnú pre hospodársky rozvoj mesta. August Varnhagen, manžel berlínskej saloniérky židovského pôvodu Rahel Varnhagen, sa v korešpondencii s Rahel v roku 1808 o Židoch vyslovil: „*Ich kann nur in einer großen Stadt leben wo es Gesellschaften, Theater, und Juden gibt.*“²² Významnou saloniérkou bola do značnej miery rebelka Fanny Lewald, ktorej rodina konvertovala na kresťanstvo. Viac než tridsaťročná sa vzoprela uzavretiu manželstva, opustila rodičovský dom a dlhodobo žila sama. Prvýkrát sa vydala ako štyridsaťtriročná. Pracovala ako novinárka a spisovateľka. Svojim nekonvenčným správaním budila vo svojej dobe škandály.

Významným židovským salónom bol salón Amalie Beer. Beer, nikdy nekonvertujúca na kresťanstvo a vždy zdôrazňujúca svoj židovský pôvod, požadovala zotrvať vo viere aj od syna Giacoma. Bola náruživou klaviristkou a milovníčkou divadla. Vo svojom sídle zriadila koncertnú sálu a miesto pre orchestrálne, scénické a baletné uvedenia. K jej *habitués* patrili okrem iných Clementi, Weber, Kalkbrenner,

²¹ Tamtiež, s. 80.

²² Friedhelm Kemp: *Mendelssohns Berliner Umwelt*, In: Dahlhaus, Carl, ed.: *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg 1974, s. 12.

Moscheles či Spohr.²³ Podporovala židovských umelcov Heinricha Heineho a Jacquesa Fromental Halévyho. Kruhy Amalie Beer, ako aj kruhy George Sand, rovnako podporujúcej Giacoma Meyerbeera, mali zásadný vplyv na kariéru a umelecké smerovanie skladateľa. Amalia Beer bola v roku 1844 v periodiku *Signalen für die musikalische Welt* charakterizovaná ako *Flora der Frauen*. „*Madame Meyerbeer hat Geist unstreitig Grazie und Anstand, aber was noch mehr, sie hat Geist, einen sehr ausgeprägten unabhängigen Geist und Charakter [...]*“.²⁴

Rovnocenný význam pre dejiny hudby zohral rod Mendelssohnových, kde Moses Mendelssohn, syn Abrahama Mendelssohna, spolu s manželkou Leou Salomon vysoko dbali na výchovu svojich štyroch detí Fanny, Felixa, Rebekky a Paulla. Židovská rodina konvertovala na kresťanstvo. Napriek tomu, že Fanny preukázala veľký kompozičný talent, doplatila na údel ženy 19. storočia, keď jej otec znemožnil stať sa profesionálnou umelkyňou. „*Die Musik wird für ihn [Felix] vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde*“.²⁵ Od roku 1825 združovala matka okolo šestnásťročného Felixa kruhy, do ktorých okrem iných patrili Ignaz Moscheles, Louis Spohr, Carl Maria von Weber či Adolf Bernard Marx. Od roku 1829 viedla salón Fanny, vydatá za maliara Wilhelma Hensela, pričom epicentrom salónu ostal Felix. Za jej vedenia sa kruh rozšíril o Nicola Paganiniho, Franza Liszta, Clara Schumann, Ferdinanda Hillera. Heinricha Heineho, matematika Gustava Dirichleta, či historika Johanna Gustava Droysena. Salón okolo Felixa vtipne charakterizoval Ferdinand Hensel. V prenesenom význame však možno obsah textu aplikovať na radu salónov slúžiacich kultu veľkých umelcov. „*[...] Sie heißt das Rad [...] Die Nabe, um die sich alles dreht, ist Felix [...] Die Speichen des Rades sind Fanny und Rebekka [...] und eine große Anzahl von Personen aus der Freundschaft paarweise. [...] So steht das Rad in sich fest geschlossen, abgeschlossen gegen die Außenwelt*“.²⁶ Salón Fanny Hensel, podobne ako *Teekränzchen* Clara Schumann, niesol nemecké označenie *Sonntagmusiken*. Mal vysokú umeleckú úroveň. Náročnými zborovými, orchestrálnymi

²³ „*Es ist kaum ein Musiker von Rang zu nennen, der in Berlin konzertierte, ohne im Beerschen Hause an der Tafel gesessen zu haben, sein es Spohr, die Catalani, Carl Maria von Weber, Clementi, Moscheles, Kalkbrenner oder Baermann. Dass die Berliner Musikwelt hier ein und aus ging, bedarf keiner Erwähnung*“ Klaus Wolfgang Niemöller: *Meyerbeer und die Berliner Salons*. In: Döhring Sieghart – Schläder Jürgen, ed.: *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung*, München 1995, s. 173.

²⁴ Klaus Wolfgang Niemöller: *Meyerbeer und die Berliner Salons*. In: Döhring Sieghart – Schläder Jürgen, ed.: *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung*, München 1995, s. 177.

²⁵ Veronika Beci: *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf, Zürich 2000, s. 116.

²⁶ Tamtiež, s. 119.

a komornými dielami, v ktorých čele stála Fanny a Felix, suploval nedostačujúci hudobný život Berlína. Salón zároveň fungoval ako ateliér, v ktorom vystavoval Wilhelm Hensel.

Od roku 1850 sa s rastúcimi antisemitistickými myšlienkami počet židovských salónov znižoval. Na prelome storočí zohrával významnú úlohu viedenský politicky orientovaný salón Bertý Zuckerkandl, ktorý významne podporoval aj tvorbu Gustava Mahlera. Gustav Mahler, okrem iného milovník hudby Richarda Wagnera, mal pre svoj židovský pôvod niekoľko odporcov, medzi ktorých patrila aj význačná a Wagnerovmu kultu odovzdaná saloniérka Cosima Wagner.

3.4. Salón ako pseudoženská inštitúcia

Salón bol vyložene ženskou aktivitou a predsa bol ovládaný mužom. Do uzavretia sobáša bola žena z účasti na spoločenskom živote vyčlenená a manželstvo sa stalo vstupenkou do spoločnosti. Otvorenie salónu však bolo možné len skrz uzavretia zväzku, len muž mohol pozývať do spoločnosti a vyslovovať odporúčania. Pokiaľ žena organizovala salón, zväčša ho vytvorila okolo kultu svojho manžela, prípadne iného umelca. V manželskom zväzku 19. storočia mal muž vo vzťahu k svojej žene právo určenia, právo vyvlastnenia, právo telesného trestania. Záviselo na jeho dobrej vôli, či ju bude podporovať v jej aktivitách, alebo či jej ich zamedzí. V ideálnom prípade bola žena pre umelca inšpiračnou múzou, na interpretku a komponistku sa nazeralo zväčša ako na absurdum.

V dejinách hudby nachádzame niekoľko prípadov, kedy muži zamedzili tvorivej činnosti svojich žien. Gustav Mahler v liste svojej snúbenkyni Alme Mahler z roku 1901 napísal: „*Wie stellst Du Dir das Eheleben eines Ehemannes und einer Ehefrau vor, wo die beide Komponisten sind. [...] Was wird sein, wenn Du Dich um das Haus und meine Bedürfnisse nur kümmerst, wenn Du Lust und Laune dazu hast [...] Aber eines ist sicher, und zwar musst Du werden was ich brauche [...] Du musst meine Frau und nicht meine Kollegin sein.*”²⁷ Alma sa pre vzťah s Mahlerom zriekla komponovania. V roku 1903, krátko po uzavretí vzájomného zväzku s Mahlerom, však odovzdávala

²⁷ Beatrix Schieferer: *Salon- und Hausmusik einst und heute*, Wien 2000, s. 50.

prvé obete. „*Ich habe meine Kompositionen wieder gespielt, meine Klaviersonate, meine vielen Lieder. Ich fühle es wieder – Das! Das! Das!. Ich sehne mich wieder zu produzieren ... Ich brauche meine Kunst.*“²⁸ Clara Schumann, niekoľkonásobná matka, sa v roku 1848 vo svojom denníku ponosovala, že pre nedostatok času hrávala na klavír málo a komponovať takmer nemohla: „*Ich spiel jetzt leider wenig, da mir die Zeit mangelt, zum Komponieren komme ich vollends gar nicht.*“²⁹ V roku 1850 Clara Schumann napísala: „*Ich weiß kaum mehr, wie ich noch spielen soll. [...] Meine Begleitung ist ihm [Robert Schumann] schrecklich.*“³⁰ Cosima Wagner nazvala svoje prvé manželstvo s Hansom von Büllowom martýriom. Zabraňoval jej umeleckým snahám, salónnu činnosť povoľoval len preto, lebo bola spoločenskou nutnosťou. Agresívne sa vyjadroval na margo emancipačných ženských činov. „*In den Tod verhasst ist mir [...] alles, was nach Frauenemanzipation schmeckt.*“³¹ Ďalší prípad mužského absolutizmu vidíme na rozvode Franza Liszta s Marie d'Agoult. Keďže d'Agoult ako žena 19. storočia nemala po rozvode právo na poručníctvo detí, to mal výhradne otec, tak všetky tri deti vrátane Cosimy jej boli odňaté. „*Ich protestiere vor allen Müttern gegen das gewaltsame Unrecht,*“ napísala d'Agoult po zverejnení verdiktu.³² Výchovu detí prebrala Lisztova matka, Liszt sa venoval svojej koncertnej činnosti.

Niet divu, že z neochoty k večnému ponížovaniu, sebaobetovaniu sa a brzdeniu vlastných tvorivých schopností sa rada partnerských vzťahov 19. storočia rozpadla. Rovnako niet divu, že v umeleckých dejinách ľudstva nachádzame tak málo obsadenú ženskú tvorbu.

3.5. Na hranici oddanosti a zneužívania

Salonierky Amalia Beer, Lea Mendelssohn, Marie d'Agoult, Caroline von Sayn-Wittgenstein, Geoge Sand, Fanny Hensel, Clara Schumann, Cosima Liszt, Alma Mahler a mnohé ďalšie zásadne ovplyvnili osudy umelcov, okolo ktorých pôsobili. Zabezpečovali ich nevyhnutnými kontaktmi, boli pre nich inšpiračnými múzami,

²⁸ Tamtiež, s. 50.

²⁹ Veronika Beci: *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf, Zürich 2000, s. 192.

³⁰ Tamtiež, s. 192.

³¹ Tamtiež, s. 99.

³² Tamtiež, s. 52.

odovzdávali im obeť. Príklady posadnutej oddanosti umelcami, okolo ktorých sa saloniérky združovali, predstavujú nasledovné výroky. Clara Schumann zaznamenala vo svojom denníku o Robertovi Schumannovi: „*Alles um ihn war mir so heilig, die Luft, in der er, der edle Mann, mit atmete* (27. 7. 1856). *Meine Ehrfurcht vor seinem Genie, seinem Geiste überhaupt vor dem ganzen Komponisten steigt mit jedem Werk* (September 1842).“³³ Marie d’Agoult združujúca svoje aktivity okolo postavy Franza Liszta vo svojich pamätiach napísala: „*Ich will gehen, wo du hingehst, die Luft atmen, die du atmest, deine Worte reden, dein Leben leben, deinen Tod sterben! Zu dir! Zu dir! Zu dir!*“³⁴ U Liszta jedna saloniérka–mecenáška striedala druhú. Viac ako dve desiatky rokov mu posluhovala Marie d’Agoult, výrazný vplyv na jeho kariéru mala Geoge Sand. Po rozchode s d’Agoult mu do cesty vstúpili grófka Galitzin, Bettina von Armin, Charlotte von Hagn, či grófka Carolyne von Sayn–Wittgenstein. Wittgenstein kvôli nemu dokonca v roku 1848 opustila svojho manžela, dieťa a Rusko a odišla s ním do Weimaru, kde si zriadila hudobný salón.³⁵ Slovanmi Veroniky Beci: „*Liszt benötigt die Hilfe einer Marie d’Agoult, einer George Sand nicht mehr, andere Wege sind für ihn wichtiger geworden* .“³⁶

Okolo postavy Richarda Wagnera sa vystriedala rada mecenášok a saloniérok počnúc Minou Planer, Mathildou Wesendock, Leopoldinou Blahetka, Wilhelminou Schroeder–Devrient, Mariou von Muchanoff–Kalergis končiac u Cosimi Liszt. Ich pomoc však Wagner nezvykol akcentovať. Cosima Liszt bola v dejinách salonierok extrémnym zjavom neustále podkladajúcim Wagnerovi obeť. Či v Lucerne alebo v Bayreuthe zriadila Wagnerovi salón, podobne ako jej matka Marie d’Agoult Franzovi Lisztovi. Cosima zohrala kľúčovú úlohu pri výstavbe Wagnerovho bayereutského sídla, zásobovala ho lukratívnymi kontaktmi. Z korešpondencie Cosimy Wagner je evidentná jej totálna oddanosť Wagnerovi: „*Einziges Weltglück liegt in der Aufopferung; Mein einziges Gebet, mit Richard in derselben Stunde dereinst sterben [...] Ein schönstes Glück: seine Freude*.“³⁷

³³Tamtiež, s. 191.

³⁴Tamtiež, s. 185.

³⁵ „*Carolyne ist eine mächtige, gebildete Frau der höchsten Gesellschaft und damit die richtige Partnerin für Franz Liszt. Er braucht ihre Salons, die ihm den Musikmarkt im Osten eröffnen, die ihm ein elitäres Renommee in ganz Europa verschaffen. Zudem interessiert ihn ihr Geld.*“ Tamtiež, s. 53.

³⁶ Tamtiež, s. 51.

³⁷ Tamtiež, s. 186, 187.

3.6. Salón ako polyfunkčná inštitúcia

Salón bol polyfunkčnou inštitúciou. Suploval nedostačujúci kultúrny život miest, nahrádzal funkciu dovedy neexistujúcich sociálnych a zdravotných poisťovní, cestujúcim umelcom poskytoval bezplatne ubytovanie či stravu. V prípade zdravotných ochorení umelcov to boli opäť saloniérky, ktoré obetavo zotrvali pri svojich *habitués*. Vystupovanie v salóne bolo spočiatku bezplatnou aktivitou, s rastúcim počtom salónov a rastúcou konkurenciou bola finančná odmena motiváciou vstupu do salónu. Chopin za svoje vystúpenie získaval väčšinou finančnú hotovosť alebo cenný dar. Bez nároku na honorár vystupoval len v prípadoch získavania potrebných kontaktov alebo seba propagovania sa. Podľa slov George Sand zvyčajne požadoval za vystúpenie 30 frankov, pričom je potrebné pamätať na to, že Chopin za jeden večer navštívil niekoľko salónov. Podľa slov Carla Maria von Webera sa platilo vo vysoko konkurenčnom parížskom prostredí evidentne viac ako v Nemecku. V liste pre svoju manželku Caroline z 20. 3. 1826 napísal: „*Ich accompagnierte Einiges, phantasierte einmal [...] und 30 Guineern, oder 210 Taler waren verdient. Wo kann man das in Deutschland [...] Dienstag habe ich eben solche Partie, und wenn das alle Wochen drei bis vier Mal geschieht, so siehst Du wohl, dass man hier erwerben kann [...] wofür ich zu Hause manchen Monat sitzen und arbeiten müsste.*“³⁸

3.7. Úpadok salónu

V priebehu 19. storočia sa prenieslo vedomie organizovať salón z vysoko umeleckých kruhov aj do diletantských meštiackych rodín s čím bola spojená nivelizácia jeho úrovne. Od 30. rokov 19. storočia sa začal stávať salón inštitúciou, okolo ktorej sa vytvoril žáner brilantnej, povrchnej avšak elegantne znejúcej salónnej hudby (podrobnejšie vid' kapitola č. 5.), ktorá bola obzvlášť u Roberta Schumanna predmetom kritik. O virtuózovi Herzovi sa Schumann sarkasticky vyjadril ako o stenografe, ktorý mal svoje srdce len v prstoch (1834). Bravúrne etudy Alexandra Dreyschocka charakterizoval tak, že v nich skladateľ položil ruky na najpohodľnejší akord, uviedol valčíkový takt, náhle preložil jednu ruku cez druhú, vyzdvihol peniaze od nakladateľa a kompozícia bola hotová. Salónna hudba si vyslúžila od Schumanna aj

³⁸ Tamtiež, s. 163.

hodnotenie, že priveľa hrania v spoločnosti prináša viac škody ako osohu. Z hudby v salóne sa postupne stala zvuková kulisa slúžiaca k rozptýleniu.

S pribúdajúcimi desaťročiami sa menila v 19. storočí aj pôvodná idea salónu. Salón sa menil na výkladnú skriňu luxusu a jeho návšteva vyžadovala dodržiavať určité bontóny. Wilhelm Kienzl sa v liste manželke v roku 1891 ponosoval, že návšteva daného večera predpisovala bielu kravatu. Zástankyňa nemeckých *Teekränzchen* Clara Schumann sa v liste z roku 1862 pre Johannesu Brahmsa sťažovala, že v Paríži boli pozvaní hudobníci len k tomu, aby udržiavali zábavu večera. Vysoko pozdvihnutej Clare Schumann však tento stav prekážal. Klaviristka a salonierka Johanna Kinkel sa v roku 1852 zamýšľala nad úpadkom hudobného vkusu a ponížením hudby na sprievodného javu spoločenského života. *„Warum gerade die Musik eine so ausschließlich gesellschaftliche Mode geworden ist, begreife ich nicht. Ein gebildetes Haus, in dem kein Clavier stünde, gälte für eine Unmöglichkeit. Mädchen, die kein Gedicht richtig vorlesen können, lernen dennoch singen. Kaum, dass man eine Gesellschaft besuchen kann, ohne Musik ausstehen zu müssen, und was für eine Musik. [...] Eine Hauptursache der Geistlosigkeit unserer meisten deutschen Gesellschaften ist dieses unausstehliche Musizieren, das man den Leuten aufdrängt, ohne zu fragen, ob sie Geschmack daran finden.“*³⁹

3.8. Zánik salónu

Salón bol produktom majetných spoločenských vrstiev s obmedzeným prístupom do neho. Od polovice 19. storočia sa zintenzívňoval kultúrno–spoločenský život zakladaním rozmanitých spolkov, do ktorých mohli vstupovať ľudia všetkých spoločenských vrstiev. Salón začal strácať svoje exkluzívne postavenie neraz jediného organizátora kultúrneho života v mestách. V priebehu industrializácie došlo k zlepšeniu dopravnej infraštruktúry. Prostredníctvom železníc a parníkov sa mohli umelci rýchlo prepravovať, cenovo sa sprístupnila sieť ubytovacích zariadení. Začali sa zakladať sociálne a zdravotného poisťovne starajúce sa o sociálny blahobyť ľudí. Jedným slovom činnosti, ktoré dovtedy obetavo poskytovali saloniérky svojim *habitués*, boli suplované inými efektívnymi cestami. Ani umelecké kontakty už nevedli len cez organizátorky

³⁹ Peter Gradenwitz: *Literatur und Musik in geselligem Kreise*, Stuttgart 1991, s. 179.

salónov. Profesionálni umelci si dohadovali zákazky priamo u nakladateľov, divadelných riaditeľov, či koncertných usporiadateľov. S rastúcim patriotizmom vznikali triumfálne a oslavné skladby manifestujúce národnú hrdosť a plytká salónna hudba prestávala byť módnou. Vypuknutie prvej svetovej vojny ochromilo činnosť saloniérok. Na scéne zotrvalo len málo z nich, medzi nimi viedenské saloniérky Alma Mahler–Werfel a Berta Zuckerkandl. Emancipovaná žena bola nahradená ženou-matkou, predurčenou k obnoveniu potomstva zdevastovaného tragickými následkami vojny.

4. Salón 19. storočia na českom území a predpoklady jeho vzniku

Jiří Kraus v stati *Hledání české salonní mluvy* pripomenul slová Jana Nerudu, ktoré vyslovil v *Národních listech* v roku 1869, čím chcel poukázať na neblahý stav českej salónnej kultúry: „České společnosti podla Nerudy nechyběly spolky, těch, jak napsal, rostlo jako hub, chyběl jí však salon, ve kterém v nezávazných setkáních rozkvétá lehký zájem o hudbu stejně jako o politiku, o divadlo jako o současné literární novinky, z témat ostatně nevylučoval ani dobré klípky. [...] Směrodatná část mluvcích byla příliš zahleděná do velkých úkolů celospolečenských a celonárodních. Proto se také v českém spolkovém životě více dařilo setkáním, která se řídila předem pečlivě promyšleným [...] programem. Naproti tomu salonní konverzace vyžaduje hodně volného času, improvizace, bezstarostnost, ovšem snad na prvním místě vysoký životní standard. [...] Vedle absence konverzačních témat upozorňoval Neruda na další překážku českého salonního života. Bylo to všeobecně nedostatečné ovládnutí češtiny.“⁴⁰

Hovoriť o salóne 19. storočia na českom území znamená poznať politicko-správne a sociálne pomery, do ktorých sa narodil, a za ktorých mohol prekvitať alebo naopak stagnovať. Obdobie 1810–1860 s medzným revolučným rokom 1848 ovládali dva typy absolutizmu, predmarcovský (metternichovský) a pomarcovský (bachovský). Obidva režimy kázali prísnu cenzúru, obmedzovanie ľudských práv a slobôd, diktovali zosilenu policajnú kontrolu. V metternichovskom absolutizme sa z toho dôvodu rozšíril biedermeierovský kvietizmus, kde sa meštiacke rodiny uzatvárali vonkajšiemu svetu do idylického rodinného života. Jeho ideálom bolo napodobiť v šľachtických rodinách prevládajúci empír. V týchto rodinách boli tak vytvorené ideálne podmienky pre pestovanie salónu, ktorého domáce muzicírovanie bolo prirodzenou súčasťou. V nezámožných rodinách sa hrávalo na gitaru či na citaru, v zámožných rodinách, ktoré pestovali salónny spôsob života, figuroval klavír. Hudba sa realizovala na diletantskej úrovni a súvisela s úpadkom vkusu preferovaním umelecky nenáročnej hudby. Nakladateľstvá boli nútené reagovať na dopyt vydávaním zjednodušených úprav dvoj- a štvorročných klavírných populárnych melódií, obzvlášť obľúbenými formami boli tance (polka, galop, z Viedne importovaný valčík), pieseň, fantázie, variácie, potpourri.

⁴⁰ Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, ed.: *Salony v české kultuře 19. století*, Praha 1999, s. 88.

Populárnou formou zábavy sa stali domáce plesy. So záujmom o domácu hru na klavír a spev súvisel rozmach súkromných klavírnych a speváckych škôl. V rokoch 1830–1856 vzniklo len v Prahe 12 klavírnych ústavov.⁴¹ Okrem Prahy existovali klavírne ústavy v Liberci, Litoměřicih, Plzni a podobne. Na rozvoj nástrojovej hry mali vplyv aj pražské koncerty európskych virtuózov Nicola Paganiniho (1828) a Franza Liszta (1840, 1846, 1858). Spoločenský boom vyvolali koncerty ženskej interpretky Clary Wieck-Schumann. Na domácej pôde sa tak začal rozvíjať fenomén klavírneho virtuóza, medzi ktorých patrili okrem iných skladatelia salónnej hudby Ignaz Moscheles, Julius Schulhoff, Alexander Dreyschock, Václav Jan Tomášek. Obdobím klavírneho virtuóztva a schumannovského charakteristického kusu prešiel v rokoch 1848–1855 aj Bedřich Smetana.

V priebehu 19. storočia sa spoločnosť pretransformovala z dominantnej feudálnej vrstvy na vrstvu buržoázu. Šľachta tak stratila svoje dominantné postavenie, nemohla si finančne dovoliť najímať do svojich služieb toľko umelcov a stratila funkciu výhradného mecenáša umenia. Zo skladateľov a umelcov sa podobne ako vo zvyšku Európy stávali slobodní umelci. Prišli tým však o radu výhod, za ktoré ručil ich chlebodarca. Následkom rozmachu nižšieho stupňa hudobnej literatúry (vrátane salónnej klavírnej hudby) narástol počet skladateľov. Skladatelia boli zväčša hudobní diletanti, svojimi pôvodnými povolaniami boli právnikmi, štátnymi úradníkmi, statkármi, strojníkmi, obchodníkmi. *Československý hudební slovník osob a institucí* zaznamenal do prvej polovice 19. storočia 430 skladateľov, z čoho je dnes drvivá väčšina upadnutá v zabudnutí. Možno pozorovať, že mnohé z týchto krokov sa udiali (i keď s určitým časovým predstihom) aj v ostatných európskych krajinách (vid' kapitola č. 5.).

Ďalšia otázka, ktorá by mala byť v českom salónnom kontexte zohľadňovaná, je otázka jazykového utrakvizmu. Ten v krajine pretrval minimálne do začiatku 60. rokov 19. storočia. Nositeľom nemeckého jazyka bola ekonomicky silná nemecká buržoázia, v ktorej luxusnom prostredí mohol prekvitať salón podľa európskeho vzoru. Rodiaca sa česká buržoázia mala ako hospodársky, tak spoločensky oveľa horšiu východiskovú

⁴¹ Klavírne ústavy Josefa Prokscha (1831), Karla Hodica (1843), Josefa Jiránka (1846), Bedřicha Smetanu (1849), Františka Frömta (1851), Celestina Müllera (1852), Petra Maydla (1853), Bedřicha Šimáka (1854), Františka Kerbla (1852), Ignáca Jelínka (1855), Bedřicha Krichnera (1856).

pozíciu a v jej kruhoch nachádzame salón ako prestížnu formu spoločenského života len ojedinele. Hlavným komunikačným nástrojom bola dlhodobá nemčina, ktorá bola považovaná za jazyk spoločenskej prestíže aj u obrodenej českej spoločnosti. Príznačný v tejto súvislosti je fragment z básne *Pan Vyšínský* z 50. rokov 19. storočia od Gustava Pflagra-Moravského:

*„Neb čeština je přece jen nevděčná,
a za nesalonní též uznána;
to krásná pleť k ní vždy je přenetečná,
ač také dí, že čeština je hezká;
jen kdyby nebyla tak příliš česká;
konečně mluví česky, len jen v síni
a někdy s dětmi ve kuchyni.“⁴²*

Na strane českej buržoázie sa postupne zosilňovali národno–obrodenecké požiadavky, ako štátoprávne zjednotenie krajín Českej koruny a uznanie českého jazyka za jazyk národný. Monarchiou potláčané emancipačné snahy sa uvoľnili vyhlásením Októbrového diplomu v roku 1860, rada utrakvistických spolkov zanikla. Ostáva dodať, že na Morave bola vlastenecká otázka v čase diktátu opozdená, nakoľko jej vzťah k viedenskému imperiálnemu dvoru bol lojálnejší.

4.1. Tradícia „českého“ meštiackeho salónu 19. storočia

Český salónny život 18. a 19. storočia bol odlišný od európskeho salónneho života. Rozdiely tkveli v rozdielnych sociálno–politických podmienkach. České krajiny boli v značnej vzdialenosti od imperiálnej Viedne, kde prebiehal jeden z najaktívnejších salónnych životov v Európe. Meštianska spoločnosť bola na prelome 18. a 19. storočia v rannom štádiu svojho politického rozvoja. Organizovať nákladný salónny život si mohli dovoliť len šľachtické rodiny alebo silná nemecky zastúpená buržoázia. Meštianske vlastenecké (české) salóny začali intenzívnejšie vznikať až v 30. rokoch 19. storočia. Spoločenský život prebiehal v predmarcovskom období aj v kaviarňach, hostincoch, fungoval však značne pod dohľadom metternichovskej polície. Obzvlášť

⁴² Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, ed.: *Salony v české kultuře 19. století*, Praha 1999, s. 78.

oblíbenými boli kaviareň na Žofíne, kaviareň Slávia či Parížska kaviareň na Žitnej ulici.

Značne odlišné bolo aj postavenie ženy v salóne. Česká spoločnosť bola začiatkom 19. storočia ešte patriarchálnou konzervatívnou spoločnosťou. Žene sa dostalo len elementárneho vzdelania, bola predurčená rodinnému životu a spoločnosť svojimi emancipačnými snahami nezaťažovala. Ženy pomáhali s organizačnou prípravou salónu (napríklad pani Palacká, pani Riegrová), mladé slečny sa zväčša prezentovali rozmanitými umeleckými intermezzami a boli ozdobami salónov. Aj tu, podobne ako u ich európskych proťajškov, plnili salóny svoju vopred danú funkciu, spriatelovať strany a uzatvárať manželské zväzky. *„Také obě dcerky Měchurovy, vyrůstající v krasavice krehkého půvabu [...] přilnuly k hudbě a když o rodinných večírcích v ozářeném saloně mac-nevenovského paláce usedaly v splývavých empirových úborech k svým modro-zlatým harfám, aby rozechvěly city posluchačů lkavými arpegii teskných romancí, nejeden host je v úpřímném dojetí přirovnával k nadzemským zjevům andělským.“*⁴³

Jednou zo žien, ktorá razila zmenu trendu bola Magdalena Dobromila Rettigová (1875–1845), označovaná za osvietenkyňu českých žien. Otvorene vyzývala ženy k emancipácii, čo dokladá jej vyjadrenie z roku 1840: *„Euer Leben ist ein Kampf, deshalb gebt die Waffen nicht auf! Die Tugend, Mässigkeit, Bildung eures Geistes, die Zärtlichkeit des Herzens und die Zartheit des Gefühls, die Gewandheit in Allem, was eine Frau braucht, das sei eure Waffe, die niemand unterdrücken kann und die jeden bezwingen wird.“*⁴⁴ Rettigová sa vydala za intelektuála a právniku Jana Rettiga, ktorý prekladal antických spisovateľov (predovšetkým Senecu), písal divadelné diela, prednášal poéziu, hral na husle, venoval sa spevu a podobne. Svojimi aktivitami mal zásadný vplyv na rozvoj osvieteneckých myšlienok Rettigovej. Svoju celoživotnú aktivitu venovala vzdelávaniu dievčat využívajúc časté spoločné prechádzky v prírode, učila ich domácim prácam, vareniu, venovala sa písaniu kníh po česky. Rettigová sa do dejín zapísala domácou kuchárkou, ktorú vydala v roku 1826 u nakladateľa Jana Hostivíta Pospíšila.

⁴³ Tamtiež, s. 94.

⁴⁴ Jan Kapusta: *Der Musiksalon und die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Miscellanea Musicologica* č. 38, Univerzita Karlova, Praha 2006, s. 120, 121.

Výhradne hudobný salón v Čechách dobová kritika nijak špeciálne nereflektovala. Nebola na tak rozvinutej úrovni ako nemecká či parížska hudobná kritika prvej polovice 19. storočia, bez ktorej by dnešná hudobná historiografia ani zďaleka nemala tak bohaté znalosti o existencii salónu a jeho hudby. Česká muzikológia je odkázaná na dobovú korešpondenciu, denníky, autobiografické diela (viď *Vlastný životopis Václava Jana Tomáška*, ktorý v roku 1941 revidoval Zdeněk Nemeč). Zo známych hudobných salónov je potrebné zmieniť dom klavírneho virtuóza Václava Jana Tomáška (1774–1850), ktorý patrí svojimi poetickými klavírnymi skladbami (eklogami, rapsódiami, dithyrambami) k zakladateľom českého romantického slohu. Od roku 1793 tvorili jeho žiakov mnohé osobnosti pražskej šľachty. Umelecky sa dlho formoval v šľachtických službách grófa Buquoya (do roku 1815). Po uzavretí manželstva s Vilemínou Ebertovou v roku 1824 si otvoril súkromný klavírny ústav a ekonomicky sa osamostatnil. Medzi jeho žiakov patril Jan Hugo Voříšek, Julius Schulhoff, Ludvík Ritter z Ritterdorfu, Eduard Hanslick či Jan Bedřich Knittl. Bol významnou osobnosťou českého obrodeneckého hnutia a vo svojom dome združoval umeleckú a politickú smotánku. Vo svojom životopise sa dotýkal vtedajšej recepčnej úrovne svojich hostí: *„Při těchto hudebních večerech jsem bohužel nabył zkušenost, že smysl pro hudbu není ještě u všech lidí dostatečně vyvinut, neboť jinak by nebylo možné při hudbě usnout nebo vést nekonečný hovor o rozmarech jankovitých koní, jak jsem to zaslechl při přednesu svého tria. Při hudební produkci spánek jenom ruší, kdežto hlasité a nevhodné řeči ubíjejí každý hudební požitek a zúčastněné posluchače vpravdě pobuřují.“*⁴⁵

Skladateľ, ktorý bol vo svojej rannej fáze výrazne formovaný salónnou kultúrou, bol Bedřich Smetana (1824–1884). Svedčí o tom rada skladateľových dobových salónnych kompozícií rozličného žánrového stupňa a náročnosti (tanečné skladby ako polky, valčíky, kvapíky, čtverylky, štvorročné klavírne skladby), charakteristické kusy (nokturno, impromptu, rapsódie), virtuózne kompozície (virtuózne tanečné štylizácie) končiac klavírnymi cyklami *Six morceaux caractéristique, op. 1; Lístky do pamatníku, op. 2*. Smetanov pozitívny vzťah k salónu dokladá list adresovaný huslistovi Otakarovi Kopeckému z roku 1876, ktorý bol zároveň programom druhej časti autobiografického

⁴⁵ Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, ed.: *Salony v české kultuře 19. století*, Praha 1999, s. 51.

sláčikového kvarteta *Z mého života*: „*Veselé užívání života jak mezi venkovany, tak v saloně vyšších kruzích [...], kde jsem skoro celá mladá léta trávil.*“⁴⁶ Skladby, ktoré svojim názvoslovným priamo odkazujú na salón sú napríklad *Trois Polka de Salon*, op. 7, kde v prípade prvého vydania figuruje Smetanovo meno v salónnej pofrancúzštenej podobe „*Frédérique Smetana*“, či *Souvenir de Bohême en forme de Polkas*, op. 12 a op. 13.⁴⁷ Vo svojej zrelej skladateľskej fáze odkazuje na salón klavírnym cyklom *Sny* (cca 1875–1879), ktorý venoval svojim bývalým šľachtickým žiačkam. Dielo nieslo pôvodne francúzske označenie *Rêves*. Tretia skladba má názov *Au salon*, komponovaná chopinovskou hudobnou rečou.

Jedným z prvých domov meštiackeho salónneho prostredia, do ktorého Smetana vstúpil, bol dom jeho strýka Václava Smetanu v Novom Meste nad Metují v roku 1840. Smetana ako reminiscenciu na pobyt napísal klavírnu polku „*Errinerung an Neustadt*“.⁴⁸ V období plzeňských gymnaziálnych štúdií (1840–1843) prišiel opäť do styku s meštiackym salónom. So šľachtickým salónnym prostredím sa zoznámil ako pedagóg klavírnej hry u grófa Thuna, kde pôsobil v rokoch 1844–1847. Značnú časť roka trávil v grófových šľachtických sídlach a zámkoch. V Thunovom salóne sa údajne stretol aj s manželmi Schumannovými. Po návrate z Európy ostal v kontakte so salónnym prostredím pravidelnými návštevami u grófa Rudolfa Thurn-Taxisa. Zo Smetanových priamych odkazov na salón uvádzam citát z jeho denníka, ktorý napísal v roku 1841 po návšteve plzeňského veľkostatkára Františka Vanku: „*Přišli někteří, Pirnerovi, kteří mne zvlášť netěšili. Hráli po jídle karty až pozdě do noci; já hrál na piano, ale aniž by oni věděli, co a jak hraju. A když jsem myslil, že je čas jít domů, poroučel jsem se.*“⁴⁹

4.2. Najvýznamnejšie meštiacke salóny na českom území

O existencii meštiackych salónov z konca 18. storočia sa zachovalo len málo stôp. Prvý pochádzal z jozefínskeho obdobia. Išlo o Vojtěcha Pecha a jeho dom *U Červeného kola* v Týnskej ulici v Prahe. Vo svojom salóne pestoval najmä hudbu,

⁴⁶ Tamtiež, s. 52.

⁴⁷ Tamtiež, s. 51.

⁴⁸ Jan Kapusta: *Der Musiksalon und die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Miscellanea Musicologica* č. 38, Univerzita Karlova, Praha 2006, s. 129.

⁴⁹ Tamtiež, s. 52.

obzvlášť sláčikové kvarteto a koncerty pre čembalo. K jeho návštevníkom patrili Jan E. Antonín Koželuh, organista Jan Kuchař či manželka Duškovci. V roku 1787 navštívil z iniciatívy Kuchařa a Duškovcov Pechřov salón údajne aj Wolfgang Amadeus Mozart. Z metternichovskej éry mal pozitívny vplyv na formovanie hudobného života hudobný salón u nemeckého bankára Ignáca Kleinwächtera. V jeho rannej fáze bol pravdepodobne príležitostným návštevníkom Carl Maria von Weber (1813–1816). Jeho syn Alois získal u Webera základy hudobného vzdelania. Od polovice 30. rokov navštevoval Kleinwächterov salón František Škroup, ktorý sa neskôr oženil s bankárovou dcérou Karolínou.

České vlastenecké salóny nachádzame v predmarcovskom období veľmi zriedka. Neradostnú situáciu českého salónneho života predmarcovského obdobia vystihuje text z roku 1840 uverejnený v *Květech*, ktorý pochádzal od anonymného autora: „*Hledáme-li po Praze besedy, salony, sály, kde by společenský život český kvetl, hledáme ovšem nadarmo [...] Společenský život náš posud jako zanedbaný, opuštěný churavec postonává a nikdo se nenabízí, kdo by jej povzkřísil a na nohy mu pomohl.*“⁵⁰

Jedným z najvýznamnejších salónov 19. storočia bola línia štvorgeneračného salónu Měchura–Palacký–Rieger–Bráf, ktorú je možné časovo začleniť do obdobia 1811–1930. Rody bývali v neskoro barokovom paláci Mac-Nevenův na Novom Meste pražskom. Vládnuca rodina žila v prednom trakte domu v *piano nobile* so salónom. Spoločenským centrom domu bol salón na prvom poschodí. V okolitom prostredí paláca bývali kľúčové postavy českého spoločenského života. Atmosféru vykreslil autor štúdie o *Pražskom salone u Palackých a Riegrových* Lubomír Sršeň: „[...] *O patro výš bydlela za Palackých v podnájmu rodina dr. Václava Staňka, kde mj. vznikla slavná Hellichova podobizna Boženy Němcové, přes ulici bydleli v domě U zlatého prstenu Fričovi, v sousedství Vítězslav Hálek, nedaleko Pavel Josef Šafařík, poblíž měli domy Josef Jungmann a Jan Evangelista Purkyně, pár kroků bylo ke Karlu Sabinovi i do soukromé školy kreslení a malování Amálie Mánesové.*“⁵¹

Salón Ladislava Měchuru (1811–1827), ktorý veľmi rýchlo ovdovel, bol pestovaný v snahe napodobiť životný štýl šľachty. Priženil sa zo skromných

⁵⁰ Tamtiež, s. 141.

⁵¹ Tamtiež, s. 93.

spoločenských pomerov do šľachtických kruhov, čo ho nútilo viesť časté hudobné večierky a spoločensky vychovávať svoje dcéry. Jeho sídlo navštevovali okrem iných V. J. Tomášek, Josef Dessauer, Jan Ritter z Rittersbergu či lekár a virtuóz na anglickú gitaru Jan Theobald Held. V salóne sa hovorilo výlučne nemecky, vládla v ňom aristokratická atmosféra bez prvkov českého patriotizmu. Hlavnými magnetmi večierok boli dcéry Terézia a Antónia. Po svadbe Františka Palackého s Teréziou zavítal do paláca duch českého patriotizmu. Mladomanželia žili v prednom krídle domu v období 1827–1853. Aj Palacký sa podobne ako Měchura priženil zo skromného prostredia. Vo vtedajšom Prešporku (dnešná Bratislava) však navštevoval šľachtické uhorské salóny Niny Zerdhalyovej a Karolíny Géczyovej, kde sa naučil noblesnému správaniu. Salón Palackých nemal charakter pravidelných soireé. Usporadúvali sa v ňom koncerty či domáce plesy, kde Terezka ovládala harfu, Palacký klavír. Program stretnutí sa podriaďoval skôr vlasteneckým než umeleckým cieľom. Terezka bola údajne príjemnou hositeľkou, nikdy však neprebrala úlohu dominantnej saloniérky.

Od salónnej línie Měchura–Palacký–Rieger–Bráf je potrebné sa na okamih odkloniť. V blízkosti salónu Měchuru a Palackého sa totiž nachádzajú ďalšie salóny. Tvorili ich kruhy českých vlastencov lekára Václava Staňka (ktorý býval v Měchurovom dome, vid' úvodná citácia k štvorgeneračnému salónu Měchura–Palacký–Rieger–Bráf) a advokáta Josefa Friče (dom *U zlatého prstenu*, rovnako vid' uvedenú citáciu). Ich manželkami sa stali sestry Reissové. Ich sestra Antónia, ktorá vystupovala pod pseudonymom Bohuslava Rajska, bola výraznou iniciátorkou ženskej osvety. Typ literárneho salónu vytvoril v 40. rokoch Pavel Josef Šafařík, udržal sa však pomerne krátko.

Línia Měchura–Palacký–Rieger–Bráf pokračovala prižením Františka Ladislava Riegra, čím začala tretia generácia salónu (1853–1891). Oženil sa s Mariou Aloisiou Palackou. Charakter salóna charakterizovala v Riegrovom nekrológu Eliška Krásnohorská: „*Každý společenský večer v proslaveném onom domě měl určitý svůj účel a program; se zábavou spojena buď vědecká přednáška, buď výkony hudební nebo předčítaní děl belletristických.*“⁵² Pani Riegrová niesla ťarchu organizačných povinností. Nebola však typickou salónierkou. Bola introvertným typom ženy. Salón

⁵² Tamtiež, s. 98.

Riegrových navštevovali osobnosti nasledovného formátu: František Antonín Brauner, Josef Durdík, Karel Jaromír Erben, Jaroslav Goll, Otakar Hostinský, Eliška Krásnohorská, súrodenci Mánesovci, Bedřich Smetana, Jaroslav Vrchlický, Josef Wenzig, Julius Zeyer a ďalší. Krásnohorská sa o salóne Riegrových vyjadrila dodatočne: „*Z absolútne nesobeckého vlastenectví vytvořili manželé Riegrovi v domě svém nejpřednější český salon [...] a nemálo přispěl k rozvoji internějšího života českého v zaplavené němectvím Praze měšťanské.*“⁵³ Štvrogeneračný salón uzavrelo manželstvo Libuše Riegrovej s dr. Albínom Bráfom v roku 1888. V Mac-Nevenovskom paláci žili od roku 1891. Bráf nasledoval politické ciele Františka Riegra a jeho salón navštevovali prevažne osobnosti politiky a vedy. Po smrti manžela (1912) si pani Bráfová viedla soireé v kruhu rodiny a priateľov. Smrťou syna Václava ešte v roku 1908 sa generačný kruh uzavrel. Ako vidieť, charakter salónneho života všetkých štyroch generácií bol udávaný mužmi, ich manželky v nich plnili sekundárnu úlohu. Spoločensky neboli výrazne emancipované a nedisponovali zvláštnymi potrebami presadiť sa.

Spomedzi meštiackych salónov, kde sa úloha ženy–saloniérky konečne približovala formátom európskych saloniérok typu Sand, d’Agoult, alebo Fanny Mendelssohn, nachádzame salón českého vlastenca Františka Braunera, ktorý existoval v Prahe v 60. a 70. rokoch 19. storočia, teda paralelne so salónom rodiny Riegrovej. Manželka F. Braunera Augustína Braunerová bola vysoko vzdelaná žena, jej rodnou rečou bola nemčina, plynulo ovládala francúzštinu, básne údajne písala v angličtine a v taliančine. Svojmu manželovi prisľúbila, že po svadbe sa začne učiť po česky. Vysoko si ctila umenie, bola zberateľkou starožitností, nakupovala knihy, hudobniny, finančne dotovala výstavbu kostolov a mladých umelcov. Sama maľovala a maľovanie považovala za súčasť ženského vzdelania. Čítala Goetheho, Byrona, Mieckiewiczza, ale aj tvorbu George Sand. Vo vzdelaní ju nasledovali aj dcéry, ktoré študovali ruskú tvorbu Dostojevského a Tolstého. Pani Braunerová veľa cestovala. So spolkom *Amerických dam* navštívila svetové výstavy v Paríži a vo Viedni. Od 60. rokov priberala na cesty svoje dcéry a navštívila Horné Uhorsko, Nemecko, Francúzsko, Taliansko a Švajčiarsko. Usporadúvala podvečerné čaje *O sedmé* a večierky, ktoré nazývala *soireé*. Hrala výborne na klavír, obľubovala Chopina, Bartholdyho, Schumanna. Usporadúvala

⁵³ Tamtiež, s. 103.

domáce plesy, viedla aktívnu korešpondenciu s priateľmi z domova aj z cudziny, a tak si zabezpečovala pravidelnú informovanosť. Rodina Braunerovcov bývala v dome, v ktorom žil barón Villani, čím sa priblížili kruhom českej šľachty. Pani Braunerová ako správna saloniérka dbala o módu odpovedajúcu parížskym a londýnskym trendom. Nechávala si šiť šaty podľa časopisov *Journal des Demoiselles* či *Christmas Number*. Pravidelne si dávala predplácať *Národní listy*, *Lumíra* a *Květy*. Sláva salónu skončila smrťou Františka Braunera v roku 1880. Augustína Braunerová mala všetky atribúty saloniérky európskeho formátu.

Spomedzi hudobných salónov podľa videnského vzoru (obľuba Thalbergových virtuózných skladieb) je potrebné spomenúť salón v dome Jana C. Černáka. V rodine sa komunikovalo nemecky, žilo sa nákladným životom.

Záverom možno konštatovať, že českému meštiackemu salónu najviac zodpovedá jeho definícia v podaní spisovateľky Karolíny Světlej: „*Co je to vlastně salon? Přece nic jiného než místnost, kde se schází kruh osob, v jejichžto rozmluvách splývá zábava příjemným způsobem s poučením, kdež nalézají ohlasu i palčivé denní otázky i jemné zvláštnosti všech potřeb duševních, kdež každá slušně vyslovená myšlenka má svoje právo, a každý má povinnost ušlechtilým způsobem přivésti k platnosti nejen sebe, ale i jiné. Což se k úkolu takovému nehodí každý čistý a uklizený pokoj? Nemůže tedy každá rodina poněkud lepších poměrů míti svůj salón? Či musí nevyhnutelně šuštěti v něm hodvábi, osvětlené se odrážeti od zlatých říms a v křišťálových pohárech šuměti šampanské?*“⁵⁴

4.3. Šľachtické salóny na českom území 19. storočia

K pražským šľachtickým salónom predmarcovského obdobia, ktoré nezdráhali združovať svoje aktivity aj okolo významných meštiackych umelcov, patrili salóny Jana Nostica (okolo roku 1812), Františka Šternberka (okolo roku 1814–1816), Kristiana Clam–Gallase (od 1838), J. F. Buquoye, Františka Kinského a Josefa Nostinca (cca v r. 1832–1840) a grófký Elišky Šlikové (30., 40. roky 19. storočia). Mimo Prahy nachádzame šľachtické salóny v rodinách Bukuwky a Sylvy–Tarouccy, a to v Brne

⁵⁴ Tamtiež, s. 139.

v 40. a 50. rokoch 19. storočia. Zmienit' možno aj hudobný salón šľachtica K. J. Haugwitza v Náměsti nad Oslavov (cca do 70. rokov 19. storočia). Približne v rokoch 1841–1848 existoval šľachtický salón grófa Františka Thuna, ktorý sa špecializoval na výtvarné umenie. Neostal však uzavretý ani iným druhom umenia. Práve v Thunových službách pôsobil spomínaný Bedřich Smetana v rokoch 1844–1847. Salón spájala dva svety – svet šľachtických rodín a význačné umelecké individuality meštiackeho prostredia. Tvorila ho výhradne mužská spoločnosť, ktorá sa schádzala v paláci děčinských Thunů v Ostruhovej ulici od jesene do jari v soboty večer a tvorilo ju približne štyridsať až päťdesiat hostí. Z iných významných udalostí, ktoré sa udiali na pôde šľachty treba pripomenúť *Soukromú společnost nauk*, ktorá vznikla na pôde Nosticovho salónu a *Společnost vlasteneckých přátel umění*, iniciovaná v salóne Františka Šternberga.

V 50. a 60. rokoch 19. storočia vzniklo v „prospech“ českej spoločnosti len málo salónov, z toho salón kniežaťa Rudolfa Thurna–Taxisa, ktorý navštevoval aj Bedřich Smetana. Taxis sa stal spoluzakladateľom *Hlaholu* a bol jeho prvým predsedom. V svojom dome usporadúval pravidelné štvrtkové čajové večierky, ktoré navštevovali okrem Smetanu F. L. Rieger, Jan Evangelista Purkyně, Karolína Světlá či Augustína Braunerová. Druhým významným salónom tohto obdobia bol salón baróna Villaniho (celé meno Karel Drahotín Maria Villani de Castello Pillonico). V rovnakom dome s ním žila istý čas spomínaná rodina Braunerová. K jeho návštevníkom patrili okrem manželov Braunerovcov Emanuel Engel, Josef Durdík či šľachtic Zdeněk Kolovrat. Spomenuté šľachtické salóny však tvorili výnimku na českej scéne. Po revolúcii v roku 1848 sa šľachta z verejného života stiahla do svojich šľachtických sídel a nesnažila sa o styk s mešťanstvom. Stav komentoval František Palacký takto: „*Celá šlechta česká z pouhé hlouposti octla se v podivné infatuaci proti národu českému vůbec. Vidíme to při sbírkách na divadlo naše: Kdokoliv z nich k nám by přiblížiti se chtěl, byl by vyobcován z prostředků našich.*“⁵⁵ V období medzi jeseňou a jarou sa rodiny sťahovali do hlavných miest, do Prahy či Viedne, kde pobývali vo svojich palácoch alebo u svojich príbuzných. Tam navštevovali plesy, večierky a vlastné salónne spoločnosti. Z pozvánok barónky Marie Kinskej, vydatej Schwarzenbergovej, sa možno dozvedieť, že navštevovala domácnosti Buquoyů, Clam–Martiniců, Clam–Gallasů, Thunů,

⁵⁵ Tamtiež, s. 203.

Valdštejnů, Trauttmannsdorfů, Auersperků, Lobkoviců, Kouniců a Nosticů. Letné obdobia zvykli tráviť v kúpeľných mestách (Mariánské Lázně, Karlove Vary, rakúsky Bad Ischl a Bad Hall). Šľachtickým salónom tohto obdobia nedominovala filozofia, ale zábava a rozmary. Na prelome 19. a 20. storočia bol vydávaný špeciálny rakúsky časopis určený šľachte – *Wiener Salonblatt*.

5. Salónna hudba

„Die neuste Musikepoche beginnt mit dem Jahre 1830, obgleich sich die Anfänge der Verderbnis von viel früher datieren. [...] Notwendig zur Begründung diese Richtung war die überwiegende Herrschaft des Fortepianos. [...] Alles klimperte, und ein Haufen der schlechtesten Tonsetzer beeilte sich, die Lüsternheit des niedrigsten Dilettantismus zu befriedigen.“⁵⁶ Týmito slovami sa v roku 1844 vyjadril o aktuálnom stave hudobnej kultúry Hermann Hirschbach v článku *Musikzustände der Gegenwart*, prostredníctvom ktorého poukázal na zdegradovaný stav hudobného vkusu a snažil o jeho pozdvihnutie.

5.1. Salónna hudba ako žánrová kategória

Salónna hudba bola od tridsiatych rokov 19. storočia chápaná ako žánrová kategória, ktorá sa vyznačovala masovo štandardizovanou produkciou, zvukovou efektnosťou, virtuozitou a preromantizovanou melodickosťou. Po prvýkrát sa pojem *musique de salon* vyskytol vo francúzskom periodiku *Le Pianiste* v roku 1833/34 a o tri roky neskôr v nemeckom periodiku *Neue Zeitschrift für Musik* pod pojmom *Salonmusik*. Terminologická viazanosť na salón bola čoraz častejšie vystihovaná označeniami *Salonstück*, *pièce de salon*, *morceaux de salon*, ako napríklad u Henriho Herza *3 Morceaux de salon, pour pianoforte, op. 91* z roku 1937. V druhej polovici 19. storočia boli s obľubou vydávané salónne zbierky, v ktorých názvoch dominal pojem *salón*, ako napríklad *Salon-Blumen*, *Leichtes Salon-Album*, *Salon-Erfolge*, *Goldenes Salon-Album* či konkrétna zbierka *Perles musicales, Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon* z roku 1877. K najväčším tvorcom európskej salónnej klavírnej literatúry patrili Carl Czerny, Carl Cramer, Camille Pleyel, Sigismund Thalberg, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, Theodor Oesten, Gustav Lange, Alexander Gorias, Anton de Kontkis, Lefébure–Wély, Tekla Badarzewska a ďalší.

Salónne kompozície (ktorých charakteristika bude vysvetlená v stati 5.5. na salónnom kuse Tekly Badarzewskej *Modlitba panny*) boli zväčša drobné klavírne formy ako piesne bez slov, impromptá, bagately, etudy, nokturná, scherzá, variácie,

⁵⁶ Peter Gradenwitz: *Literatur und Musik in geselligem Kreise*, Stuttgart 1991, s. 178.

charakteristické kusy, valčíky, mazúrky, polonézy, bolerá, pochody, potpourry, či transkripcie a parafrázy populárnych skladieb. Sprístupňovať tieto „populárne melódie“ aj technicky nevyspelým hráčom (hudobným diletantom) však znamenalo vydávať popri originálnych vydaniach aj vydania zjednodušené (*Editions simplifiées*). V roku 1864 bola pre tento účel v troch zjednodušených podobách vydaná skladba *Le Réveil du Lion* od Antona de Kontkisa. Z ďalších to bolo napríklad prepracovanie skladby Lefébure–Wélyho *Les Clothes du Monastère* pre ruku malého rozpätia (*sans octaves*). V roku 1856 bola po prvýkrát vo Varšave vydaná Badarzewskej *Modlitba panny*, ktorú o pár rokov neskôr vydalo v nespočetných nákladoch viac ako 80 nakladateľov v šiestich európskych krajinách (vrátane Mojmira Urbánka v Prahe v 90. rokoch). Objavila sa pritom v tzv. *Edition difficile*, ako prednesový kus určený pre vyučených klaviristov, a ako *Edition simplifiées*, v zjednodušenej hudobnej reči bez zložitých akordických hmatov, behov, trilkov, „[...] so dass auch die brave Tochter im bürgerlichen Heim die Gäste damit vom Gespräch ablenken konnte“.⁵⁷ Tónové zakotvenie skladieb sa pre pohodlnú hrateľnosť obvykle pohybovalo v rozmedzí 0 až 4 # a bé. Interpretačno–technická náročnosť bola väčšinou nízka, zvukovo sa však snažila nadobúdať dojem technicky náročného prejavu. Skladby boli určené intímnemu okruhu poslucháčov v domácom prostredí, prostredníctvom ktorého mohli jednotlivci (obzvlášť mladé meštiacke slečny) prezentovať svoje „interpretačné majstrovstvo“.

Titulným názvom salónnych kusov i nefrancúzskeho pôvodu dominoval vznešený francúzsky jazyk a ich tvorcovia sa radi nechávali pomenovávať v pofrancúzštenej podobe (napríklad Jindřich z Káanu často vystupoval ako Henri de Káan). Prečo ten intenzívny záujem o francúzštinu? Salónna hudba sa ako hudobný žáner zrodila v Paríži a z neho expandovala do ďalších európskych krajín. Paríž totiž v 30. rokoch 19. storočia ovládol kult klavírnych virtuózov – Liszta, Chopina, Kalkbrennera, Pleyela, Thalberga a ďalších. Následkom toho sa začal tvoriť žáner, ktorý kopíroval určité virtuózne postupy ich hry, ale na veľmi zjednodušenej úrovni. Hovoriť v tejto súvislosti o salónnej hudbe znamená použiť Schumannov výrok „*das Liszthum ins Kinderleichte*“.⁵⁸ Nefrancúzske hudobné nakladateľstvá, najmä nemecké, nakupovali francúzske originály s cieľom obsiahnuť ich vo svojich hudobných

⁵⁷ Peter Gradenwitz: *Literatur und Musik in geselligem Kreise*, Stuttgart 1991, s. 182.

⁵⁸ Ballstaedt, Andreas: *Salonmusik*, in: Friedrich Blume – Ludwig Finscher, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Stuttgart 1998. Sachteil 8, s. 861.

albumoch. Parížske salónne kusy sa stali maketami salónneho kompozičného štýlu mnohých európskych salónnych skladateľov. Paríž sa stal módnym a byť módnym, čiže predávaným, znamenalo aplikovať francúzske názvy do titulov skladieb, ako aj používať franúzsku podobu skladateľovho mena.

Skladatelia salónnej hudby boli dobovou kritikou hanlivo označovaní za jej fabrikantov–výrobcov („*Salonmusikfabrikanten; musikalischen Salon- und Fabrikarbeiter*“).⁵⁹ Zväčša boli autodidaktmi, ktorým k vydávaniu skladieb postačilo osvojenie si určitých kompozičných postupov. Umelecká hodnota bola u nich prevyšovaná rýdzo peňažnými cieľmi. Paralelne zo strany odberateľov enormne vzrastal záujem o tento typ ľahko hrateľnej literatúry a ponuka na trhu sa začala riadiť dopytom. Schumann, Wagner, Berlioz, Heine, Marx a ďalší sa v spojitosti s masovo komponovanou salónnou hudbou verejne pohoršovali a hovorili o komercializácii a nivelizácii hudobného umenia. Hudba vstúpila na pole tržnej ekonomiky viac než kedykoľvek pred tým. Bola zdegradovaná na tovar a jej jediným kritériom bola predajnosť. Najväčším dobovým kritikom stavu, do ktorého sa hudba dostala, bol **Robert Schumann**. Z jeho pera vzišlo v *Neue Zeitschrift für Musik* niekoľko pejoratívnych hodnotení. Niektoré z nich uvádza nasledovný text: „*Mit Süßigkeiten, Back-, und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen*“.⁶⁰ „*Hier hört das Amt der Kritik auf und es beginnt das der musikalischen Polizei*“.⁶¹

Schumann sa v roku 1843 vyjadril o salónnej hudbe ako o žánri, ktorý vzbudzoval umelecké podozrenia. Podľa jeho slov išlo o zmes sentimentality, patetickej vznešenosti, samolúbovosti a virtuózných pasáží. Tvrdil, že ak sa v názve kompozície vyskytol pojem *salón*, znamenalo to, že sa skladateľ zriekol vyššej umeleckej hodnoty („*auf Anerkenntnis höheren Kunstwerters Verzicht*“).⁶² Obdobie týchto Schumannových názorov radíme do počiatkov vzniku dekadencie salónu a salónnej hudby, ktorá sa ešte zintenzívnila v druhej polovici 19. storočia, a rovnako do obdobia počiatkov vzniku triviálnej hudby 19. storočia. Triviálnu hudbu chápeme ako estetickú opozíciu umelecky hodnotnej hudby vyjadriteľnú adjektívami ošúchaný, obyčajný a

⁵⁹ Eva Fürtinger: *Musik in den Salons und in der Geschäftswelt*, Wien 2004, s. 41, 42.

⁶⁰ Tamtiež, s. 39.

⁶¹ Hans Christoph Wobbs: *Salonmusik*. In: Carl Dahlhaus, ed.: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, s. 124.

⁶² Imogen Fellinger: *Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhundert*. In: Carl Dahlhaus, ed.: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, s. 135.

formálne ťažko identifikovateľný, inak aplikovateľnými aj na salónnu hudbu. Jej výstižnú definíciu podáva Eggebrecht v Brockhaus-Riemann Musiklexikon: „*Die Salonmusik ist das deutlichste Zeugnis für das sozialgeschichtlich bedingte Aufkommen der Trivialmusik im 19. Jahrhundert, die in Befriedigung eines Massenbedürfnisses als Ware entsteht und konsumiert wird und die sich in ihrer erfolgreichsten Erfüllung ihrer Ausgabe durch Qualitätslosigkeit und Vergessenwerden auszeichnen vermag, wo nicht auch sie als „verlorene Klänge“ heute wieder entdeckt wird.*“⁶³

Rané Schumannove názory (z tridsiatych rokov 19. storočia) na problematiku salónu a salónnej hudby ani zďaleka neboli také pesimistické. Ved' tak ako jeho hudba, tak aj hudba Chopina, Bartholdyho, Liszta, Meyerbeera či Wagnera žila a vyvíjala sa aj vďaka salónnym kruhom. Vo svojej typológii z roku 1836 rozlišoval tri typy salónnej hudby, pričom prvá bola umelecky vysoko hodnotnou hudbou: **1., „gehobene Salonmusik“**, kam radil práve hudbu Chopina; **2., „virtuose Salonmusik“**, do ktorej spadala hudba Henriho Herza; **3., „romantisierende Salonmusik“**, kde patrilo všetko nasledujúce tzv. romantické tendencie vyjadrené Schumannovým mottom: „*Von allem etwas wo möglich.*“⁶⁴ Zo salónnej hudby sa však stále viac stávali plytké a chuti publika odpovedajúce skladby. Ich životnosť bola závislá od vládnuceho a rýchlo sa meniaceho vkusu doby. Pracovalo sa len s vývojom inštrumentálnej techniky a bravúry. Axiologická hodnota skladby bola nulová. O úpadkovom stave salónnej hudbe v priebehu 19. storočia sa zmienil Hans Christoph Wobbs, ktorý konštatoval, že kým v prvej polovici 19. storočia sa medzi skladateľmi salónnej hudby často nachádzali oslavovaní klaviristi svojej doby, ktorí dosiahli minimálne solídne hudobné vzdelanie, tak v druhej polovici nimi boli prevažne hudobní laici. Salónna hudba sa stala okolo polovice 19. storočia tak zdiskreditovanou, že podľa Wobbsových slov vážení hudobní skladatelia, ktorí z ekonomických dôvodov komponovali aj umelecky menej náročné salónne kusy, boli nútení vystupovať pod pseudonymami.

Kým Schumann ešte pozoroval dva typy salónov – tie, v ktorých hudba plnila primárnu funkciu a bola určená k sústredenému počúvaniu a tie, v ktorých hudba plnila úlohu klišé a mala prispieť všeobecnému naladeniu, tak Eduard Krueger v roku 1878

⁶³ Hans Heinrich Eggebrecht: *Salonmusik*. In: Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, Mainz 1979, s. 86.

⁶⁴ Imogen Fellinger: *Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*. In: Carl Dahlhaus, ed.: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, s. 134.

hovoril už len „o diletantskej zábave v izbách a salónoch“. Veľmi kriticky sa o úpadkovom stave salónu vyjadril v roku 1879 Louis Ehlert: „*Wie unser Salon, örtlich gesprochen, meinst eine der Wohnung künstlich abgerungene Stätte ist, so bleibt er auch moralisch ein Durchgangszimmer ohne Behaben und Selbstbestimmung.*“⁶⁵ Ambivalentná atmosféra, čo do kvalitatívnej úrovne jej hostí, je markantná však už za doby Chopinovej, ktorú priblížil Ballstaedt vo svojom hesle o *Salonmusik* v *Musikgeschichte und Gegenwart*: „*Es überrascht dann nicht, daß selbst ein Musiker wie Chopin, der, die Öffentlichkeit scheuend, in den Pariser Salons heimisch war, sich nach einem Bericht Berlioz' erst zum Spiel bewegen ließ, als die lautstarken und gesprächigen Gäste den Salon verlassen hatten.*“⁶⁶

Salónna hudba mala v 19. storočí svoje príbuzné kategórie, ktorými boli nemeckou muzikológiou razené pojmy ako napríklad *Hausmusik* a *Gebrauchsmusik*. Ich spoločným znakom bolo, že sa zriekali vyšších umeleckých ambícií. Rozširovali sa v meštiackych kruhoch priemerného vzdelania, ktorých potreba spoločenského rozptýlenia bola uspokojovaná umelecky nenáročnou hudbou. Za ich strešnú kategóriu možno považovať triviálnu hudbu. V dejinách dochádzalo aj k synonymickej zámene pojmov, čoho príkladom je štúdia o *Domáci hudbě* uvedená v periodiku *Dalibor*, ktorá sa obsahovo dotýka látky salónnej hudby (viď kapitola 6.5.).

Salón a salónna hudba prešli v 19. storočí veľkou kvalitatívnou premenou. Z pôvodnej myšlienky vedenia vysoko intelektuálnych diškurzov a pestovania vysokého umenia sa postupne stala okázalá, nemorálna, výstredná inštitúcia s extrémnym sklonom k luxusu, v ktorej hudba zažila dovtedy umelecky najväčší kvalitatívny poklesok všetkých čias. Ako povedal Adolf Ruthardt v roku 1905, salónna hudba bola podmienená móde a napriek určitej elegancii vybledla tak rýchlo, ako móda sama. Z toho dôvodu boli kompozície väčšiny salónnych skladateľov už na konci 19. storočia zastaralé. Pejoratívne nazeranie na obe kategórie, ktoré prevládalo od 40. rokov 19. storočia až do začiatkov 20. storočia však so salónom a jeho hudbou z počiatkov 19. storočia nemalo nič spoločné.

⁶⁵ Tamtiež, s. 137.

⁶⁶ Ballstaedt, Andreas: *Salonmusik*. In: Friedrich Blume – Ludwig Finscher, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Stuttgart 1998, Sachteil 8, s. 859.

5.2. Symbióza doby a rozmachu salónnej hudby

Pri rozmachu salónnej hudby 19. storočia zohrávali kľúčovú úlohu externé politicko–hospodársko–sociálne zmeny. Len za ich súčinnosti mohla salónna hudba dosiahnuť „boom“, aký dosiahla. Novo nastúpená meštiacka trieda sa chytila žezla a v období 1830–1848 zažila spoločenský rozkvet. Značkou jej spoločenskej prestíže sa stala organizácia salónov, ktorých neodmysliteľnou súčasťou bol klavír. Klavír sa rovnako stal symbolom blahobytu a vzdelávacích ideálov meštiackej triedy. To sa odrazilo enormným dopytom na trhu, z čoho profitovala nástrojárska výroba. Aj tá zažila v priebehu 19. storočia vďaka industrializácii technický rozmach – bola schopná zvyšovať počty vyrobených kusov, znižovať produkčné náklady a nástroje cenovo z dostupniť svojim odberateľom. Kým v období rokov 1800–1850 vyrobili firmy približne 20 klavírov ročne, tak okolo roku 1910 evidovali už cca 2000 kusov. Zlepšenie dopravnej infraštruktúry (vynález parníka r. 1809 a lokomotívy r. 1814) umožnilo rozšíriť odbytový trh.

Klavírne vzdelanie sa stalo súčasťou nevyhnutného všeobecného vzdelania a pre nezhné pohlavie bolo zároveň vstupenkou do potencionálneho manželského zväzku. Nie nadarmo Otto Gumprecht v roku 1876 povedal, že venom každej dcéry musel byť repertoár klavírnej literatúry. Z pohľadu možných partnerských vzťahov to bola štvorročná hra, ktorá v sebe skrývala nepoznané možnosti, a to v prípade, že dvojicu primo – secondo tvorila žena a muž. Hra totiž umožňovala na verejnom priestranstve radu intímnych dotykov, inak v konzervatívnom 19. storočí nepovolených.

Technická úroveň hráčov však nedosahovala interpretačné majstrovstvo Chopina či Liszta, a preto pre túto cieľovú skupinu musel vznikáť nový typ hudobnej produkcie. Okrem toho sa stal Paríž mekou virtuozity. Chopin, Liszt, Kalkbrenner, Pleyel a ďalší omámili spoločnosť svojou genialitou a brilantnosťou. Z klavíra sa stal vyvolený nástroj a o slovo sa hlásila pianománia. Hrať chcel jednoducho každý. Nakladateľstvá začali rapídne vydávať oné *Edition simplifiées* a úpravy skladieb a lá *sans octaves*. Salónne muzicírovanie 40. rokov 19. storočia približuje karikujúci výrok Heinricha Heineho: „[...] *jenes Pianoforte* [...] *das man in allen Häusern erklingen hört, in jeder Gesellschaft, Tag und Nacht* [...] (*Ach! Meine Wandnachbarinnen ...*

spielen in diesem Augenblick ein brillantes Morceau für zwei linke Hände.)⁶⁷ V oblasti vydávania hudobnín, rovnako ako pri výrobe klavírov, technické inovácie skracovali výrobný čas, zvyšovali počet vyrobených kusov, znižovali produkčné náklady a cenovo zdostupnili tento trh odberateľom. Vynález chromolitografie umožnil prekrásnu farbistú úpravu titulných obálok inak priemerných až podpriemerných salónnych kompozícií, pričom tie najkrajšie z nich zdobili výklady obchodov. Doboví kritici salónnej hudby sa na margo titulných obálok vyjadrovali ako o jedinom pozitíve na celom vydaní (!).

Situácia sa zmenila aj v oblasti závislosti skladateľa na svojom „chleboďarcovi“. Skladatelia boli toho času už slobodní umelci. Kým na prelome 18. a 19. storočia bola ešte drvivá väčšina z nich zamestnaná na šľachtických a kniežacích dvoroch, ktoré sa starali o ich sociálny blahobyt výplatom miezd, rent či v prípade ich úmrtí zabezpečovali najbližších príbuzných, tak skladateľ 19. storočia sa vymanil z týchto okovov, stal sa slobodným a nezávislým umelcom.⁶⁸ Bol však odkázaný na vlastnú šikovnosť a obozretnosť vo vyhľadávaní pracovných možností. Komponovanie salónnej hudby sa ponúklo ako ideálna možnosť zábezpeky živobytia bez prílišnej námahy, čo patrične vystihuje nasledovný výrok: „*Die Kunst schweigt, wenn es um Broterwerb geht*“.⁶⁹ So stúpajúcim záujmom o klavírnu hru stúpol aj dopyt po jej pedagógoch a ukázal sa ako ďalší z možných príjmov. Kvalifikačné predpoklady pedagógov sa však rôznili. Dobový viedenský kritik Wenzl Schwarz kritizoval tento stav slovami: „*Die Wiener Klavierlehrer haben sich, wie es die jetzt bestehenden Verhältnisse auch erlauben, aus allen möglichen und unmögliche, berufenen wie unberufenen Personen zusammenkrutiert. Schuster, Schneider, Tandler, Greisler, Gebildete, Ungebildete, Männer, Frauen, Kinder und Greise, alles gibt, wenn notwendig, Klavierunterricht. Man könnte beinahe sagen: Alles was Odem hat, gibt, wenn es halbwegs die Tasten kennt, Klavierunterricht.*“⁷⁰

⁶⁷ Hans Heinrich Eggebrecht: Salonmusik. In: Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, Mainz 1979, s. 86.

⁶⁸ Príklad Hummelových finančných požiadaviek z obdobia 1816–1818, kedy pôsobil na Württembergskom dvore v Stuttgarte. „*Er [Hummel] stellte hohe Gehaltsforderungen, verlangte zwei Monate Freistellung für seine Konzertreisen, ein Honorar für jede zusätzliche Auftragskomposition, die Leitung der Oper, extra Bezahlung für Kompositions- oder Klavierunterricht, eine Pensionszahlung und die finanzielle Versorgung seiner Familie nach seinem Tod.*“ Ulrike Anton: *Johann Nepomuk Hummel, Emanzipation eines Künstlers von der Wiener Klassik zur Romantik*. In: Gier, Albert – Gruber, Gerold W. – Quentin, Laurine, ed.: *Joseph Haydn und Europa*, Tours 2009, s. 171–181.

⁶⁹ Eva Fürtinger: *Musik in den Salons und in der Geschäftswelt*, Wien 2004, s. 42.

⁷⁰ Tamtiež, s. 53.

19. storočie zaznamenalo aj expandujúci počet vzniku hudobných nakladateľstiev. Iniciátorom tohto stavu sa stala salónna hudba a vysoký dopyt po nej. Nakladateľom vo vysoko konkurenčnom prostredí neostávalo iné, ako intenzívne sledovať potreby odberateľov. To je opäť doklad toho, že salónna hudba bola módnym produktom.: *„Der Handel mit „Modewaren“ brachte schnellen gewinn, aber nur solange, bis sich der Geschmack der Zeit änderte.“*⁷¹ Dobové texty hovoria, že trh bol salónnymi kusmi preplnený a nakladatelia boli tími, ktorí jednak reagovali na potreby odberateľov, ale rovnako masovou produkciou salónnej literatúry (negatívne) určovali a usmerňovali hudobný vkus svojej doby.

Salónna hudba bola v texte niekoľkokrát skloňovaná so substantívom a adjektívom *moda*–*módny*. Kde teda salónna hudba narazila na vztyčný bod, ktorý sa pričínal o zmenu spoločenského vkusu smerujúceho k zániku salónnej hudby? Vynálezy nových prenosových médií ako Edisonovho fonografu z roku 1877, gramofónu z roku 1877 a vznik hudobných automatofónov spôsobili na trhu nový módný „boom“. Klavír tak začal strácať svoje monopolné postavenie „hudobného nosiča“. Vznikali nové formy spoločenskej zábavy a domáce klavírne muzicírovanie začalo odchádzať do ústrania. Spoločenské problémy ústiace vypuknutím prvej svetovej vojny razili nové hudobnomyšlienkové smery a ľahké salónne skladby už neboli tak vítané. Prvé rozhlasové prenosy a americký filmový priemysel od 20. rokov 20. storočia otvorili nové cesty trávenia voľného času. V tomto období možno hovoriť o definitívnom zániku salónnej hudby.

5.3. Pozitívne nazeranie na salónnu hudbu

Salónna hudba iniciovala ekonomický zisk do mnohých priemyselných odvetví a pre svoj komerčný charakter bola dobovou kritikou vysoko kritizovaná. Nie je však možné, aby sa na salónnu hudbu nazeralo len pejoratívnymi očami. Vďaka nej sa v 19. storočí zvýšil celkový záujem o hudbu ako takú a prostredníctvom transkripcií a zjednodušených prepracovaní hudobných diel symfonickej, opernej či komornej literatúry pre dvoj- a štvorročný klavír sa sprístupnila veľká rada hudobného repertoáru. Jeden z pozitívne myslených dobových textov z roku 1855 na margo salónnej hudby

⁷¹ Tamtiež, s. 43.

hovorí nasledovné: „[...] sie [die Salonmusik] erhält sich aber nicht nur, sie breitet sich von Tage zu Tage mehr aus. Es muß also ein frisches, kräftiges Lebenselement in ihr liegen, das allen Zerstörungen widersteht. Und das ist ein Glück, denn diese geschmähte Art der Musik erhält die Liebe zur Musik überhaupt und fördert das Verständnis für gehaltreichere, für wirklich hohe und erhabenen Werke.“⁷²

Salónna hudba je hudbou určitej spoločnosti a je potrebné na ňu nazerať ako na sociálny fenomén, ktorý vznikol a utváral sa za symbiózy mnohých, vyššie uvedených externých vplyvov. Hodnotiť ju len negatívne alebo ju úplne zavrhnúť by znamenalo zavrhnúť jej spoločnosť. Nie každý sa rodí géniom a práve pre tých bola salónna hudba dostupnou kategóriou. Salónna hudba je jednou z oblastí triviálnej hudby odpovedajúcej určitému stupňu sociálnych potrieb. To, že si nakladateľ a skladateľ zo salónnej hudby urobili komerčný tovar, musí ostať predmetom muzikologických polemík, lebo tu sa hudba naozaj zriekla vyšších umeleckých kritérií. Na ich činnosti však treba vyzdvihnúť ich obratnosť a schopnosť reagovať na potreby spoločnosti s cieľom dosiahnutia ekonomického zisku prostredníctvom rôznych rafinovaných a inteligentných stratégií, čo budeme v intenzívnej miere sledovať na postave českého nakladateľa F. A. Urbánka.

⁷² Tamtiež, s. 54.

5.4. Prototyp salónneho kusu: Tekla Badarzewská – *Modlitba panny*

Obzvlášť obľúbeným kusom salónnej literatúry sa stala *Modlitba panny* od poľskej skladateľky Tekly Badarzewskej, ktorá vyšla v 90. rokoch 19. storočia niekoľkokrát aj nákladom Mojmirá Urbánka.



1.

1. Obálka klavírnej skladby *Modlitba panny* od Tekly Badarzewskej, U. 1566, Praha, Mojmir Urbánek, [18??].



2.

2. Obálka klavírnej skladby *Modlitba panny* od Tekly Badarzewskej, (b. d.), Praha, Mojmir Urbánek, [18??]

Badarzewskej dielo v sebe zahŕňa všetky atribúty salónnej skladby. Kľúčovým pre *Salonstück* je poetický názov opretý o vhodne vybranú titulnú obálku skladby, čo veľmi správne pochopil aj Mojmir Urbánek. Salónnej hudbe vôbec vyhovujú tajomné a sentimentálne názvy, kvetnaté názvy symbolizujúce ženskú nehu, názvy disponujúce adjektívom zlatý, strieborný, jagavý, trblietavý (*Parfum des Roses, Goldfischlein in Silberwellen, Goldschmetterling, Alpenglühen, Gondelfahrt, Süsse Träumerei, Auf Schwingen der Liebe, Das Kloster am See, Ein süsser Blick, Mädchenträume*). Ďalšími charakteristikami sú prednesové značky, kde je opäť kladený dôraz na adjektíva ako

andante grazioso, andante tranquillo (Badarzewska si vystačí počas celého priebehu s označením *andante*), pomalé tempá a následné rýchle pasáže plné vzruchu. Často sa objavujú výrazové značky ako *smorzando, con moto, agitato, tranquillo, piacere, con dolore, con anima, dolce, amoroso, rubato, smorzando, ritenuto*. S obľubou sa využívajú *rubatá, ritenutá, smorzandá*. Rovnocenne významnú úlohu zohráva dynamika – neustále *crescendá, decrescendá*, časté striedania *pp s ff, ppp s fff*. Nikde sa s väčšou obľubou nepoužívajú trilkky, arpeggiová hra asociujúca hru na harfe, či na citare. Hippolite Taine vystihol atmosféru salónnej hudby v roku 1875 nasledovne: „*Si l'on veut s'insinuer, apprendre quelques termes techniques; Reprise savante, changement de ton, passage en mineur, ces trilles sont perlés, etc. Le degré supérieur consiste à savoir les noms des principales ouvres des maîtres et à les citer à voix basse avec une sorte d'intimité, comme un initié qui entre dans le temple des mystères.*”⁷³ Všetky prejavy, ktoré v sebe salónna hudba má, sú prejavom psychickej nestálosti, túžby po vzletoch, vzruchoch, odklonu od statickej a všednej reality. Ako píše Worbs: „*Die Flucht von der Realität, die Flucht in einer Welt unerreichbarer Wunschbilder, in ferne Länder und Zeiten, ist ein typisches Symptom der Salonmusik.*“⁷⁴

Badarzewska postavila svoju 53-taktovú skladbu na jednom dvojtaktovom motíve a na troch (!) základných harmonických funkciách (T–S–D7). Formovo je skladba tvorená zo štvortaktovej introdukcie, ktorá je vystavaná zo zostupného Es-durového chodu opretého o prírazy a podporeného o oktávovú hru v oboch rukách na vytvorenie intrádnejšieho charakteru. Štvortaktová introdukcia končí grandiózne vo *fz* na dominantnom septakorde s arpeggiom v pravej ruke a fermatou. Jadro skladby tvorí päť osemtaktových periodických dielov, pričom každý z nich je repetovaný, čo je ďalší typický prvok salónnej hudby. Ako bolo uvedené, všetkých päť dielov je postavených na dvojtaktovom motíve, pričom prvý takt je vzostupný rozložený akord a druhý takt tvoria diatonické klesajúce tóny. V prvom dieli si Badarzewska pomáha zdvojením melódie v oktáve, v druhom a treťom sa melódia odohráva v rozkladoch na drobných rytmických hodnotách a v trilkoch, čím chce navodiť pocit virtuozity. Štvrtý diel využíva striedanie rúk, pričom melódia znie v oblasti malej oktávy a tak vytvára

⁷³ Ballstaedt, Andreas: *Salonmusik*. In: Friedrich Blume – Ludwig Finscher, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Stuttgart 1998, Sachteil 8, s. 861.

⁷⁴ Hans Christoph Worbs: *Salonmusik*. In: Carl Dahlhaus, ed.: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967, s. 127.

zvukovo–melodický kontrast oproti predchádzajúcemu daniu. Piaty diel prináša zvukovo malú zmenu oproti druhému a tretiemu dielu a Coda ako záverečný diel je vystavaná na opakovaných tónoch.

Ostáva dodať, že takto vytvorená skladba vzbudila horúčku dopytu, bola vydávaná v nespočetných nákladoch a stala sa kompozičným inšpiračným zdrojom. Ako cituje Hans Christoph Worbs vo svojej štúdii *Salonmusik* jedného kritika *Neuer Berliner Zeitung*: „**Das müsste mindestens eine Schilderung des Weltschmerzes der Menschheit oder des Weltunterganges sein.** [...] *Schliesslich aber entpuppten sich die mit Vortragsanweisungen übersäten, aufs anspruchsvollste behandelten Salonstücke als höchst simple Kompositionen, als ein aufgeblähtes Nichts.*“⁷⁵

⁷⁵Tamtiež, s. 127.

6. F. A. Urbánek a česká klavírna salónna hudba

6.1. Periodiká s klavírnou literatúrou v 80. a 90. rokoch 19. storočia

Dopyt po salónnej klavírnej literatúre bol enormný aj na českom území a pre jeho veľký záujem začalo vychádzať niekoľko špecializovaných periodík. 1878–1891 bol vydávaný redakciou Emanuela Binka mesačník *Varyto – časopis hudební*. Nachádzame v ňom jednoduché, sériovo produkované skladby s veľmi jednoduchou melodicko–rytmickou štruktúrou. Po kritickom úsudku sa dá usúdiť, že mesačník bol adresovaný žiakom s dvoj- až štvorročnou hráčskou skúsenosťou. Prispievateľmi boli dnes zabudnuté mená ako A. Hnilička, J.J. Pihert, Q. Havlasa, A. Valenta-Mělnický, E. Horný, E. Binko, J. Čapka Drahlavský, J. Paukner, V. Pojman a ďalší. Skladby boli často pomenované poeticky (*Na moři, Pastorální předehra, Píseň beze slov, Smůteční pochod, Děvče jako lusk, Upomínka na družnou Moravu* a podobne).



3. Titulná obálka periodika *Varyto*, Březen 1881, roč. 4, č. 2, s. 1.

Kým *Varyto* bolo podľa Binkových slov cielené pre pokročilejších hráčov, tak pre uspokojenie tých „menej pokročilých“ začal v roku 1884 (do 1891) vydávať jedenkrát mesačne nové periodikum *Hudební květy – Měsíčník pro zábavu a cvičení*

našich mladých pianistů.⁷⁶ Niektoré ročníky v porovnaní s *Varytom* skutočne uvádzajú jednoduchšie skladby (roč. 1/1884, č. 1), ročník 6/1889, č. 1 však prináša skladby so zručnosťou podobnou časopisu *Varyto*. Autorsky do nich prispievali Q. Havlasa, F. Musil, J. Nešvera, E. Binko, F. L. Karas, F. Záhorský a ďalší.



4.

5.

4. Titulná obálka periodika *Hudební květy*, rok 1884, roč. 1, č. 1.
5. Titulná obálka periodika *Hudební květy*, rok 1889, roč. 6, č. 1.

Popri dvoch vyššie uvedených periodikách vychádzali v 80. rokoch 19. storočia nakladateľstvom Josefa R. Vilímka raz mesačne „*Hudební přílohy Humoristických listů*“. V porovnaní s predchádzajúcimi periodikami, vydávali *Hudební přílohy* vždy len jedno autorské dielo. Príklad takto publikovaných skladieb uvádza príloha č. 13.2..

⁷⁶ Pri pozvaní k predplateniu *Hudebních květů* Binko napísal: „Povzbudzen jsa okolností, že můj hudební časopis „*Varyto*“, určený především pro hudebníky více méně pokročilé, došel všude přijetí laskavého – tou měrou, že nyní po šesti letech tiskne se ho značný počet exemplářův, neméně však přihlížeje k četným přáním, zejména v kruzích učitelských projeveným, a posléze chtěje vyhověti skutečné potřebě, odhodlal jsem se vydávati vedle „*Varyta*“ nový měsíčník, pode jménem „*Hudební květy*“, který však výhradne hudbě klavírní jsa věnován, přinášeti bude toliko věci snadné a nad to na příslušných místech prstokladem opatřené, odpovídající vědomostem a zručnostem žáků, jižto 2-4 léta se učí.“ *Hudební květy*, Leden 1884, r. 1, č. 1, s. 2.



6. Titulná obálka *Hudebních příloh Humoristických listů*, roč. 1885, č. 35.

Periodiká *Hudební květy a Varyto* obsahujú jednoduchú klavírnu literatúru skôr inštruktívneho rázu. Materiál bol v danej dobe vhodný pre základné stupne umeleckých škôl a pre rozšírenie klavírneho repertoáru. *Hudební přílohy Humoristických listů* narozdiel od nich vydávali aj diela z tvorby Bendlu, Smetanu, Fibicha, Dvořáka. Všetky tri sú dokladom permanentne vysokého záujmu o výučbu klavírnej hry v 80. a 90. rokoch 19. storočia. Rovnako prinášajú informáciu o existencii dnes zabudnutých klavírnych miniatúr a o jej tvorcoch. Vzhľadom na prílišnú jednoduchosť väčšiny skladieb sa práca o existencii periodík zmiňuje, ale o hlbšiu charakteristiku a analýzu tvorby jednotlivých autorov sa neusiluje.

6.2. F. A. Urbánek – nakladateľ, šéfredaktor a propagátor

Na dnešné pomery najviac marketingový postoj na poli vážnej hudby v Čechách zaujalo nakladateľstvo Františka A. Urbánka, ktoré dokázalo od osemdesiatych rokov 19. storočia prepojiť činnosť vlastného nakladateľstva na vydávanie hudobní s činnosťou odborného hudobného (na tú dobu jediného) periodika *Dalibor – Hudební listy*, ktorý vychádzal v rokoch 1879–1927.

—*—

Nakladatel **FR. A. URBÁNEK**, Verleger,
v PRAZE. PRAG.

Lith. ústav Engelmanns & Mühlbergs v Lipsku.

7. Logo nakladateľskej firmy F. A. Urbánka vyňaté z titulnej obálky *Klavírních skladeb, op. 1, 7, 8*, U. 875 od Oskara Nedbala, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

Marketingový duch spočíval v tom, že *Dalibor* nebol využívaný len k reflexii vtedajšej hudobnej situácie, recenziám hudobných diel a rozmanitým hudobno–estetickým úvahám, ale z veľkej časti slúžil ako inzertné periodikum na propagáciu práve vydaných skladieb Urbánkovho nakladateľstva, čo si môže všimnúť každé kritické oko, ktoré letmo preletí jeho jednotlivé ročníky. Samotnej inzercii ponechal spočiatku jednu–dve stránky (v osemdesiatych rokoch sa niektoré čísla zaobišli bez inzercie úplne). V deväťdesiatych rokoch sa už reklama evidentne rovnala biznisu – pre potreby inzercie ponechávala aj štyri listy, čo v porovnaní k celkovému počtu zhruba šestnástich listov časopisu bol značný počet. Okrem rubriky „*Inzercia*“ sa k reklame rafinovane využívala aj rubrika „*Kritika hudebnin*“, kde boli veľmi často recenzované skladby nakladateľstva. K rovnakému účelu slúžila aj sekcia „*Literatura*“, ktorej účelom bolo informovať o práve vydaných knižných publikáciách a hudobninách rôznych vydavateľstiev, a tým Urbánek opäť upriamoval pozornosť odberateľov na vlastnú nakladateľskú činnosť. Príležitostne sa v *Daliboroch* objavovali state s názvom „*Urbánkova veľká půjčovna hudebnin*“. Jedná sa tu o pomerne podrobný výklad všetkého, čo mohol Urbánek ponúknuť. Z drvivej väčšiny inzeroval prostredníctvom *Dalibora* českú salónnu tvorbu a skladateľov ako Bedřicha Smetanu, Zdeňka Fibicha, Josefa Suka a časť tvorby Antonína Dvořáka. O zahraničných skladateľoch vydávaných Urbánkovým nakladateľstvom sa dozvedáme viac menej len z týchto statí. Z vyššie uvedeného je zrejmé, že Urbánek rád používal ako skrytú, tak otvorenú reklamu a žiadnou z nich nešetril. *Dalibor* mal v danej dobe jednoznačne dve funkcie – serióznou a komerčno–propagačnú. Bez pochyb sa mu muselo podariť ovládnuť trh hudobní a stať sa tak hegemónom v tejto oblasti. Zmienky o iných nakladateľstvách ako

napríklad Josefa R. Vilímka či Bursíka–Kohouta nachádzame v *Daliborovi* len v rubrikách *Kritika hudobní* a *Literatura*, ale pomerne ojedinele.

Pri snahe o charakteristiku Urbánkovho nakladateľstva hudobní sa dá usudzovať nasledovne: Ako podnikavý nakladateľ sa snažil reagovať na dopyt, ktorý ovládol hudobný trh. Vydával len to, čo bolo výnosné. Ako správny obchodník často vedome prehliadal kvalitu – za iných okolností by bolo nemysliteľné stavať vedľa seba ľahkú (neraz primitívnu) klavírnu literatúru spolu so štúdiami o velikánoch európskej hudby. Hitom doby sa stala klavírna salónna literatúra a extrémny dopyt po nej sa dá vyjadriť slovom *pianománia*. Najlepšie o nej vypovedá sama inzercia v jednotlivých číslach *Dalibora*. Jej súčasťou bola masová produkcia ľahšej klavírnej literatúry a desiatok novo vzniknutých „skladateľov“, ktorí sa stali súčasťou efemérnej módnjej vlny. Práve túto hudbu Urbánkovo nakladateľstvo propagovalo. Urbánek plnil preto dve funkcie: na jednej strane reagoval na spomínané potreby a na strane druhej svojim neustálym apelovaním na kúpu určitého hudobného žánru určoval a udával trend hudobnému vkusu.

6.3. Charakter inzercie

Inzercia v *Daliborovi* má dnes nadštandardnú historickú hodnotu, nakoľko predstavuje podrobnú dokumentáciu toho, čo Urbánkovo nakladateľstvo hudobní v danej dobe vydávalo. Umožňuje dnešnému pozorovateľovi porozumieť tomu, ako fungovala reklama v sledovanom období a aké vizuálne stratégie toto konkrétne nakladateľstvo používalo, aby podnietilo odberateľa ku kúpe. Spôsob inzerovania titulov bol rafinovaný. Na upriamenie pozornosti používalo rozmanitú typografiu, rôzne veľkosti písmen, orámovania, secesné motívy, ale aj titulné obrázky hudobní. Každá upútavka svojim spôsobom „bila do očí“. Odberateľov mali lákať reklamné slogany ako *Hudební dárky vánoční a vůbec sváteční, Skvostné dárky váneční a vůbec sváteční našim pianistům a pianistkám, Nejkrásnější dárek krásne naší pleti!, Překrásne upravené hudební dárky ve skvostných vazbách, Laciné české sbírky klavírních skladeb jako i jiná pěkná díla domácích skladatelův, Něžné dárky mladým pianistům* a podobne. Najväčší dôraz bol kladený na inzerciu v adventnom období, kedy nakladateľstvo apelovalo na rodičov ku kúpe „vhodných dárkov hudobních“ a v období pred letnými prázdninami, počas ktorých *Dalibor* nevychádzal, ale potreboval si zaistiť, že sa

čitateľovi dostane pred dlhou letnou pauzou do rúk resumé všetkého toho, čo mu stálo k dispozícii.

Sešit I. až 14. od 14. květ. 1892 po 50 kr.

Theoreticko-praktická škola pro housle,
Spis Jana Malá, 1. díl, 1. část, obsah.
Cena 33 sešitů, 14. 11. 00.
Dílů 10, 10 Kr., dílů po 10 Kr.

Ministerstvem osvícení a vysoce učeným soudem
1. 14. od 15. sešitu i celou rozloženou část.
1. 11. exekutorů die škol poskytl i pro učitelů
střední školy.
Osmoobdobně obilbě krásné foto učebnice svědčí
nejlépe poznávací obrázky její. Vydání sešitů její
1. v X. M. vydání, 2. v XV. 3. v XII. 4. v X. 10.
11. v IX. 7. v VI. 8. v V. 9. v IV. 10.
11. v III. 12. a 13. v II. vydání.
K tomu doplněním za pomoci sešitů
Malátova Duetta. Poslední sešitů po 50 kr.
Malátův Operní repertoár učebnic pro
dvoje housle Obsahuje opery: 1. Hubičku, 2.
Don Juan, 3. Svatojánské proučky, 4. Caro-
relce, 5. Puritány, 6. Dabibora, 7. Koro-
nelova dílna, 8. Fajomaty. Sešitů po 60 kr.
Malátův 104 České národní písní pro dvoje
housle České vydání. Cena 4 zl. 200 kr.
Malátova Duetta. České vydání. Ministerstvem
osvícení a vysoce učeným soudem.
Malátův České národní písní pro dvoje housle.
České vydání Ministerstvem pro ústní
učení po 4 zl.
Katalog hudebnin českých mistrů rozoyá du
na posledního vydání. Každá
sebe nepatrnější zakázka vyřizuje se u mno-
holeté jen rovnou let. Vždy hned.

**Nakladatel FR. A. URBÁNEK, český knihkupec
v Praze, vedle Národního divadla.**

Nové, valné rozmnožené vydání!

**MALÁTŮV
HUDEBNÍ SLOVNIK.**

Cena 2 zl. váz. 2 zl. 50 kr.

Jedno autorovo je zárukou, že najde každý
v tomto díle každý zdatý houslista, a odhodlaný i každý
bambus zdatý houslista velmi zájímavými stránkami, ku
pří o českých národních, o národních a uměleckých
v vývoji sonátové formy, o taktu a taktování a j. v.,
a každý student housle a nemalým intersem, a jakou
proměti a výstavu tvoří Malátův nové hudební slovní-
kovi české, vynikající svou přirozeností k rozličná-
losti a Hložukem
Malátova naxvosloví, rozšířené v statistických
výstavách díl jeho, hlavně vstoupil jeho škol, zfo-
undaci u nás, byt jeno — hudebníky ne mnozí z ma-
ších spisovatelů — užívají zmatralé terminologie.
J. Malát, známý svým školami na klavír,
housle, harmonium a na flétnu, jaké i prýso vy-
druje „Hudební slovník“, hodkává v tomto díle
všechny hudebníky práce, a malou za to, že jho
obohatili literaturu naší rodu uměním, neboť vyžrá
z nové knihy jeho, diktační sdobrná znátost věci,
mravení píle a přisán světomloř.

Něžné dárky mladým pianistům!

Pro klavír na 2 ruce:
(Všem jen skladby snadné)

České zvuky. 29 písní pro klavír od Jana Malá, 5 se-
šitů po 1 zl. 50 kr.

Z českého světa. 12 instrukt. skladbiček v rozloze 5—8
šestů od J. Malá, 2 zl. 2 zl.

Zimní vsk. Hudební drobnosti. 3 sešity za 1 zl. 50 kr.,
1 zl. 50 kr. a 1 zl.

Bílá chvíle. Nár. písně od J. Malá, 2 zl.

Zlatá paklání. Českých písní a zpěvů od Jana
Malá, II. a III. vydání, 10 sešitů po 1 zl. nebo
písní váz. 1 zl.

Trojlístek drobných skladbiček v objemu 61 tónů. Složil
J. Malá, 1 zl. 50 kr.

Mladí pianisté. Skladby od českých skladatelů 6 sešitů
v přílohy od V. Březny, Ad. Čecha, J. Malá, (2),
J. Wánusa a J. E. Zelinky, po 60 kr. až 80 kr.

**Nakladatel FR. A. URBÁNEK, český knihkupec
v Praze, vedle Národního divadla.**

Něžné dárky mladým pianistům!

Pro klavír na 2 ruce:
(Všem jen skladby snadné)

Nové dítě vlastní. Písně národní od J. Malá, 2 zl.
200 kr. vydání. Cena 2 zl. skvělá váz. 3 zl.
Uplný text všech písní (II. vydání) váz. 80 kr.

Perly českého zpěvu národního. Písně
národní od Jana Malá, I. a II. vydání, I. a II.
dohrom. IV. vydání. Cena 2 zl. 50 kr., váz. 3 zl.
50 kr. skvělá váz. 4 zl. — Uplný text všech váz.
60 kr.

Vlastním. Písně národní od Jos. Lówa, 10
sešitů po 60 kr. v celku za 6 zl. váz. za 6 zl.

Mladý český pianista. Sbírka skladob od
převých mistrů skladatelů 28 dílů po 50—60 kr.

Dědek české mládeži. 5 drobností od kap.
M. Angera, 1 zl. 50 kr.

**Nakladatel FR. A. URBÁNEK, český knihkupec
v Praze, vedle Národního divadla.**

8. Příklad inzercie v periodiku *Dalibor*, 17. 5. 1890, roč. 12, č. 24, s. 192.

NAKLADATEL FR. A. URBÁNEK, ČESKÝ KNIHKUPEC
v Praze, vedle Národního divadla.

Nejkrásnější dárek krásné naší pleti!

Prof. H. de Kaan,
op. 30.

Blumensprache.

Květomluva.

Langage des fleurs.

8 skladeb
pro klavír na 2 ruce.

Se skvoznými barvotiskovými obrázky květů od akad. malíře
Karla Štáffera.

Cena 5 zl., v pův. překrásné vazbě 6 zl. 50 kr.

9. Příklad inzercie v periodiku *Dalibor*, 27.1.1894, roč. 16, č. 11, s. 84.

6.4. Titulné obálky hudobnín

Kapitola 6.2. o Františkovi A Urbánkovi naznačila, že doménou nakladateľstva sa stali popri kľúčových skladateľoch (Smetana, Fibich, Suk, čiastočne Dvořák) skladatelia ľahšej klavírnej literatúry, ktorí sú dnes prakticky v úplnom zabudnutí. Boli nimi Josef Nešvera, Jindřich Káan z Albestu, Josef Vrbata, Karel Weis, Richard Kaska, Rudolf Nováček, Bohuslav Jeremiáš, Karel Kovařovic, František Picka, Alois Jiránek, Josefína Brdlíková, Josefína Eiseltová, František Hartl a rada ďalších malých mien, ktorých skladby boli uverejňované v jednotlivých hudobných albumoch. Príloha č. 13.1. prináša prekrásne zdobené titulné obálky vybraných hudobných skladieb týchto skladateľov.

Čo sa týka samotného vydávania hudobnín, kládol sa hlavný dôraz na grafické stvárnenie titulnej obálky. Prečo? Obdobnej literatúry bolo veľa, jej kompozičná stránka bola často veľmi povážlivá a nenápaditá a jediným spôsobom ako mohla skladba vyniknúť, bolo skvostné spracovanie titulnej obálky. Urbánek pri komunikácii s potenciálnym kupcom preto často zdôrazňoval prekrásne balenie hudobnín. To je dôkazom toho, že esteticko–vizuálna stránka bola pre vtedajšieho zákazníka dôležitá, a že ho zaujímala popri samotnej skladbe práve táto pridaná hodnota skladby. Už u Tekly Badarzewskej sme mali možnosť vidieť, aký veľký dôraz sa kládol na jej spracovanie. Rovnako aj v českom salónnom prostredí sa s obľubou používali obrazné motívy. Dominovali secesné postavy a kvetnaté motívy, motívy spanilých žien, anjelske figúry držiace v rukách harfy, obrazy zámockých sídel a všetky obrazné motívy boli bohato farbené. Po typografickej stránke sa hojne využívalo zdobené písmo a kurzíva. Názvy skladieb v českom salónnom prostredí podobne ako v európskom, radi používali okrem všedných aj mystické a fantazijné pomenovania ako *Vzpomínka na výstavu*, *Vltavské vlny*, *Květomluva*, *Vzpomínka na Prahu*, *Polní kvítí z českého pohoří*, *Toužba* a podobne.



10.

10. Obálka klavírneho cyklu *Květomluva*, op. 30. U. 628 od Jinřicha z Káanu, Praha, F. A. Urbánek, [188?].



11.

11. Úrývok klavírnej skladby č. VII. z klavírneho cyklu *Květomluva*, op. 30. U. 628 od Jinřicha z Káanu, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

U Urbánka sme často svedkami extrémnych myšlienkových pochodov, kde medzi samotnou skladbou, názvom diela a ilustrovanou zložkou nenachádzame logickú súvislosť. Obdobný rozpor možno badať u Jaroslava Buřeka v zořite s názvom *Radosti z mládi*, op. 7. Tvorí ho niekoľko dvojriadkových skladbičiek pre päť prstov v C dur. Ako titulku k nim použil Mojmir Urbánek zložitú secesne stvárnenú postavu (viď obrázok č. 12.) Rovnako konfrontačne vo vzťahu k hudobnému obsahu pôsobí aj secesná obálka k Weisovej fantázii *Nový Čechův sen* pre jednoduché štvorročné piano (viď príloha č. 13.1.7.).



12.

12. Obálka klavírneho albumu *Radosti z mládí*, op. 7. M. U. 426 od Jaroslava Buška, Praha, Mojmir Urbánek, pretlač z roku 1933. Inak univerzálne používaná obálka Mojmíra Urbáka v prípade, že nenechal vyrobiť špeciálny návrh.



13.

13. Klavírne skladby č. 1, 2, 3 z klavírneho albumu *Radosti z mládí*, op. 7. M. U. 426 od Jaroslava Buška, Praha, Mojmir Urbánek, pretlač z roku 1933.

6.5. Reflexia českého salónu v periodiku *Dalibor* v rokoch 1879–1900

Priestor, ktorý Urbánkovo nakladateľstvo spotrebovalo na inzerciu salónnej literatúry v rokoch 1879–1900 bol nemalý, a preto sa ponúka otázka, do akej miery reflektovalo jej inzerčné periodikum situáciu o českom salóne. Stáli tieto dve oblasti vedľa seba v symbióze alebo naopak fungovala inzercia úplne nezávisle od obsahu periodika?

Skutočnosť je taká, že v sledovanom období vyšli len tri štúdie, ktoré si všímali tento fenomén, a to *Český salon hudební* (*Dalibor*, 26.3.1892, roč. 14, č. 15, 16 a 17, s. 114–117), *Domáci hudba* (štúdia bola rozobraná v niekoľkých číslach *Dalibora*⁷⁷) a štúdia *Umění a dilentanti*, ktorá sa ale touto spoločenskou oblasťou zaoberá veľmi okrajovo. Rovnako aj ona bola na pokračovanie rozpracovaná v niekoľkých číslach

⁷⁷ *Dalibor*, 13.10.1888, roč. 10, č. 37, s. 289–290.
Dalibor, 27.10.1888, roč. 10, č. 39, s. 306, 307.
Dalibor, 10.11.1888, roč. 10, č. 41, s. 322–324.

Dalibora⁷⁸. Popri tom sa dozvedáme o salónnej hudbe z článkov z *Urbánkovej veľké půjčovny hudebnin* a z recenzií k niektorým skladbám českých salónnych skladateľov.

Na informácie o českom salóne je najbohatšia štúdia o *Domáci hudbě* (autor Hynek Palla) z roku 1883, čo je v tomto konkrétnom prípade synonymické pomenovanie salónnej hudby. V štúdiu vyzdvihuje priestor pre rozhovor a poučenie o interpretovaných skladbách, ktorý sa naskytuje práve v intímnom domácom prostredí na rozdiel od veľkých koncertných sál. Text je zároveň historickou sondou, podáva stručnú informáciu o stave domácej hudby pred príchodom tzv. klavírneho moru, ako ho nazýva sám autor. Domácu hudbu toho času tvorila hudba komorná (hlavne kvartetová a kvintetová) a v jej kruhoch sa nachádzala rada kvalitných hráčov. Doba pianománie so sebou priniesla povrchnosť, ktorá zavládla v učení sa hre na „fortepiano“, vyhýbala sa hlbšiemu poznaniu skladieb a zanedbávala sa tvorba „krásneho a ušľachtilého tónu“. Na poli interpretácie sa vytvárajú dve skupiny hráčov – kvalitní a povrchní, ktorých autor textu prirovnáva k „dobrému vínu“ a „punčovine“. Do druhej skupiny pritom radí práve skupinu virtuózov – diletantov“.

Štúdia sa intenzívnejšie zaoberá oblasťou štvorročnej klavírnej hry, ktorá bola ako jediná schopná v intímnom domácom salónnom prostredí nahradiť plný zvuk orchestra, a preto sa stala veľmi obľúbenou. Práve pre štvorročné piano bola vytvorená rada transkripcií a parafráz z oper, ouvertúr, oratórií, symfónií, serenád, rapsódií, koncertov a komorných skladieb rozmanitých nástrojových zoskupení. Hudba všetkého možného druhu bola tak vďaka klavíru zrazu dostupná.

Štúdia o *Domáci hudbě* sa dotýka aj umeleckej úrovne samotných „domácich randevú“ a poukazuje nie na umelecké pohnútky (ako by si mnohí mohli myslieť), ktoré viedli pozvaných k účasti na nich, ale na spoločenské a módne stimuly, pre ktoré boli

⁷⁸ Dalibor, 14.3.1883, roč. 5, č. 10, s. 93, 94.
Dalibor, 28.3.1883, roč. 5, č. 12, s. 113–115.
Dalibor, 14.4.1883, roč. 5, č. 14, s. 133–135 .
Dalibor, 21.4.1883, roč. 5, č. 15, s. 145, 146.
Dalibor, 28.4.1883, roč. 5, č. 16, s. 153, 154.
Dalibor, 21.5.1883, roč. 5, č. 19 a 20, s. 187, 188.
Dalibor, 7.6.1883, roč. 5, č. 21 a 22, s. 207, 208.
Dalibor, 7.7.1883, roč. 5, č. 25 a 26, s. 246–248.
Dalibor, 21.7.1883, roč. 5, č. 27 a 28, s. 269–271.

takéto soireé navštevované. Atmosféru v salónoch vystihuje nasledovný text: „Rozličné „soireé“, k nimž sejdou se pozvaní lidé, aby bůhví k vůli jakému jinému prosaickému prožitku, nebo také beze všeho jiného než z módy podrobili se krkolonné klavírní produkci [...], různé „caffé“ a „thé dansant“, k nimž rovněž z módy zve se některý hudební umělec, aniž potkal se u posluchačů s umeleckou vnímavostí.“⁷⁹

Záver štúdie spomenul aj českých salónnych skladateľov Kovařovica, Káana, Málata, ktorí aktívne zahájili činnosť v tejto oblasti a pri tejto príležitosti bola z inzerčných dôvodov pripomenutá aj nakladateľská firma Františka A. Urbánka, ktorá tento typ literatúry ponúkala.

Štúdia o *Českom salone hudebním* (autor -f-) podala situáciu o stave pražského malomeštiackeho salónu 90. rokov 19. storočia a pri jeho hodnotení autor nešetril kritikou. Pohoršoval sa nad jeho umeleckou, ako aj morálnou úrovňou a jeho dobovú atmosféru ironizoval slovami: „Rodina pana A. sezve si společnost a improvizuje rozkošný dýchánek. Deklamují se pěkné verše, hrají se Griegovy bagatelly, zpívají sola a duetta [...] Uplnyne týden a před nastávajícím úterkem máte na svém stolku pozváníčko k témuž dnu. Jiný program, třeba zase melodram od Fibicha, klavírní piecy od Schumanna, písně od Bendla. [...] Jour-fix je ustálen. [...] Ale když vidíte roztomilou tvář paní B. při jourfixu, neřekli byste nikdy, že v této ctihodné dámě už dávno kypí žluč proto, že mají dcery paní C. mnohem vkusnější šaty než její vlastní dcery, nebo že byla slečna D. už dvakrát vyzvána, aby něco deklamovala, kdežto její slečně dceři nestala se ta čest ani jednou. [...] Dokud se společnost naše – i ta nejlepší – nevybaví z maloměšťaství, které Prahu každou pídí charakterizuje, nebude lépe.“⁸⁰

Štúdia zmieňuje ako prot'ajšok k vyššie popísanému prostrediu salonierku Růženu Jelínkovú-Doubkovú, ktorá ako jedna z mála organizátoriek vynikala popredným odborným vzdelaním. Do salónneho repertoára zaradzovala vážené ukážky českej hudobnej produkcie a sama sa ako speváčka aktívne zúčastňovala svojich domácich soireé.

⁷⁹Dalibor, 20.11.1888, roč. 10, č. 41, s. 324

⁸⁰Dalibor, 26.3.1892, roč. 14, č.15, 16 a 17, s. 114, 115.

Autor sa ďalej v texte pohoršoval nad prevládajúcou vlnou klavírnych diletantov a samotný klavír prirovnal k „pekelným prístrojom“. „*V našich domácnostech se hraje dnes tolik, že klavír náleží k pekelným prístrojům, chrožujícím osobní bezpečnost. [...] Nesmírná tato reprodukce, sousedstvu hlavne proto nesnesitelná, že odehrávají se po celý rok jedny a tyže bezcenné kousky, nemá původ svůj než v nedostatku spůsobilých, hudebné pedagogických sil [...] a v chabém vzdělání a bídném vkusu hráčů.*“⁸¹

Na jednej strane je dobré, že si vtedajší hudobní kritici uvedomovali negatívne prvky, ktoré zasiahli český salón, pohoršovali sa nad nivelizáciou samotnej klavírnej úrovne, nedostatkami na strane pedagogickej spôsobilosti, povrchnosti v hre na klavír a je správne, že vznikali štúdiá, ktoré sa na to snažili poukázať. Na strane druhej F. A. Urbánek, ako budeme mať možnosť vidieť neskôr, svojou inzerciou salónnej literatúry, ktorú tak hojne propagoval v *Daliborovi*, nijako neprispieval k zmene tohto stavu. Svojím apelovaním na kúpu určitého hudobného žánru formoval a razil hudobný vkus danej spoločnosti, ktorý bol touto štúdiou kritizovaný.

Posledná štúdiá *Umění a diletanti* (autor neznámy) si všíma atmosféru českého salónu veľmi okrajovo. Na klaviristov – diletantov nazerá pejoratívne, považuje ich za škodcov českého hudobného života a dáva ich do súvisu so salónnou hudbou. Z informačného hľadiska vo vzťahu k skúmanej látke pre nás táto štúdiá inú výpovednú hodnotu nemá.

Viac odborných článkov špecializovaných na oblasť českého salónu v jednotlivých ročníkoch *Dalibora* nenachádzame. Informačná hodnota textov je malá na to, aby bolo možné dešifrovať intenzitu vzťahu medzi masovo inzerovanými salónnymi skladbami v rubrike inzercia a samotným salónnym prostredím. Na základe štúdiá o *Českom salóne hudebním* sa však dá predpokladať, že repertoárom, ktorý tu bol tak prudko kritizovaný, boli aj salónne skladby inzerované *Daliborom*.

⁸¹ Dalibor, 26.3.1892, roč. 14, č. 15, 16 a 17, s. 116, 117.

6.6. Urbánkova veľká pŕjčovna hudebnin

„Urbánkova veľká pŕjčovna hudebnin“ (ďalej len „UVPH“) má vo vzťahu k českej salónnej literatúre nesmiernu výpovednú hodnotu. Už v roku 1888 vykazovala podľa údajov v *Daliborovi* (7.11.1888, roč. 10, č. 40, s. 314) 25.000 klavírnych skladieb, z čoho veľká väčšina bola tvorená európskou a českou salónnou produkciou. O činnosti UVPH sa dozvedáme prostredníctvom statí Karla Schneidera uverejnených na pokračovanie v niekoľkých číslach *Daliborov* z rokov 1888 a 1889.⁸²

UVPH bola založená v roku 1888 rodinnou firmou F. A. Urbánka, čím opäť Urbánek reagoval na jeden z deficitov na českom hudobnom trhu. Podľa Schneiderových slov totiž dovtedy existujúce požičovne hudobných ústavov boli výrazne nemeckého razenia, alebo boli také, ktoré sa sústredili len na „nejotřepanější straussovskou odrhovačku“.⁸³ Naproti tomu UVPH zaradila do svojho zoznamu okrem inej aj tvorbu slovanskú, avšak s absolútnym dôrazom na tvorbu českú.

Z *Dalibora* (8.12.1888, roč. 10, č. 45, s. 353, 354) vyplýva, že súčasťou fondu bola popri tvorbe Smetanu, Dvořáka a Fibicha, ktorej nadšeným propagátorom Urbánek bol, bohato zastúpená tvorba Jindřicha z Káanu, Josefa Nešveru, Karla Kovařovica, Jana Maláta, Aloisa Jiráka, Karla Nápravníka a ďalších. Zaradujeme ich medzi českých salónnych skladateľov, ktorým je venovaná kapitola č. 6. Text poskytol stručné charakteristiky ich tvorby a zoznam skladieb, ktoré boli súčasťou Urbánkovho katalógu. Jeho výpovedná hodnota je značná, nakoľko je to jeden z dobových prameňov, ktorý sa dotýka nami skúmanej problematiky.

Aj v UVPH sa potvrdilo, že Urbánek zaradoval do inventára len to, čo bolo predmetom dopytu. Prirodzene dominovala literatúra klavírna. Boli to najmä klavírne skladby pedagogicko–inštruktívneho rázu (Clementi, Cramer, Czerny), české hudobné školy, skladby starších európskych majstrov (Bach, Händel, Haydn, Mozart,

⁸²Dalibor, 3.11.1888, roč.10, č. 40, s. 314, 315.

Dalibor, 18.11.1888, roč. 10, č. 42, s. 329, 330.

Dalibor, 8.12.1888, roč. 10, č. 45, s. 353, 354.

Dalibor, 19.1.1889, roč. 11, č. 3, s. 17, 18.

Dalibor, 12.10.1889, roč. 11, č. 38, s. 297, 298.

Dalibor, 2.11.1889, roč. 11, č. 41, s. 321, 322.

⁸³ Dalibor, 3.11.1888, roč. 10, č. 40, s. 314.

Beethoven). Urbánek sa veľmi zaujímal o dianie na vtedajšej európskej klavírnej scéne. V katalógu bola dostupná rozmanitá tvorba Chopinova, Lisztova, Schubertova, Schumannova, Mendelssohnova, Čajkovského, Brahmsova, Weberova, Rubinštejnova, Griegova, ako aj tvorba salónnych virtuózov Herza, Thalberga, Kalkbrennera, Fielda, Moschelesa, Schulhoffa, Dreyschoka, Clementiho, Czerneho, Cramera, Kóhlera, Hummela a mnohých ďalších. S obľubou boli toho času vydávané klavírne transkripcie a parafrázy všetkého možného druhu.

Tvár, akú dal F. A. Urbánek „*Velké půjčovně hudebnin*“, bola opäť len zrkadlom svojej doby – fenomenálnym dokladom záujmu o klavírnu hru. Rok 1888 ako rok vzniku UVPH ideálne zapadá do našej problematiky o stave českej klavírnej salónnej produkcie a umožňuje nazerať na situáciu v kontexte s európskou salónnou hudbou a európskou hudbou od čias J. S. Bacha vôbec. UVPH pomáha dokladať mnohé informácie a jej význam pre celkovú sledovanú oblasť je nevyvrátiteľný.

7. Česká klavírná salónna hudba v rokoch 1879–1900

7.1. Vybrané salónne skladby z rokov 1879–1900

Najinformatívnejším prameňom českej salónnej literatúry je Urbánkovo periodikum *Dalibor* a najväčším zásobovateľom tohto žánru je nakladateľstvo F. A. Urbánka. Informácie uvedené v dobových kritikách, inzerciách a ďalších rubrikách periodika oživilí skladateľskú činnosť dnes takmer úplne zabudnutých skladateľov, ktorých značná časť tvorby je dostupná v archívoch *Hudebního oddělení Národní knihovny České republiky*.

Predchádzajúci text poukázal na fakt, že doba so sebou priniesla nespočetnú radu salónnych skladateľov (Josef Nešvera, Jindřich Káan z Albestu, Hanuš Trneček, Jan Malát, Bohumil Vendler, Josef Vrbata, Karel Weis, Richard Kaska, Rudolf Nováček, Bohuslav Jeremiáš, Karel Kovařovic, František Picka, Alois Jiránek, Josefína Brdlíková, Josefína Eiseltová, František Hartl atď.). Cieľom tejto časti je charakterizovať na skladbách **vybraných** salónnych skladateľov (Hartl, Picka, Vendler, Trneček, Nešvera, Káan, Kaska, Malát, Blobner) rôzne úrovne českej salónnej hudby tretej tretiny 19. storočia, poukázať na niektoré salónne kompozičné bizarnosti a zistiť, či aj na poli českej salónnej hudby sa vyskytuje prototyp, ktorý komunikuje obdobnými prostriedkami, ako Badarzewskej dielo *Modlitba panny*.

7.1.1. František Hartl – *Humoreska pro piano*

Salónnym dielom, v ktorom nachádzame mnoho prvkov z Badarzewskej skladby, je *Humoreska* od Františka Hartla (1856–1900), ktorá vyšla v nakladateľstve Česká hudba v Kutné Hoře. Skladba bola dedikovaná jeho dcére.



14. Obálka ku klavírnej skladbe *Humoreska pro piano*, A. Š. H. K. 161 od Františka Hartla, Kutná Hora, A. Švarc, [18??].

Skladba má 129 taktov. Z formového hľadiska ju možno označiť za veľkú trojdielnu formu A^1-B-A^2 s krátkou šesťtaktovou introdukciou a štvortaktovou Codou. Celý *diel* A^1 prebieha v tempo *vivace*. Už samotná *introdukcia* je jednoduchými salónnymi prvkami priam preplnená (viď obr. č. 15). Začína v hlbokoj basovej polohe, v dvojhlasnom (!) unisone opretá o melodicky výrazný striedavý tón na prvej dobe 1. taktu. Melódia je vo *f* a má vzostupný charakter. Tretí takt prináša typický salónny prvok – dynamický kontrast – humoreskový motív druhého taktu v *p* položený o oktávu nižšie. Po ňom nasleduje klesajúci sled triol v unisone, čím je nadobudnutý umelý pocit virtuozity. Po dosiahnutí spodného vrcholu v piatom takte na dominantom septakorde smeruje melódia v *accelerande* smerom nahor a zakrátko na to smerom nadol rozšírená o *crescendo* a opretá o trilky a fermatu. Časté zmeny smeru melódie sú rovnako typickým prvkom salónnej hudby – pôsobia dojmom nestálosti a neustálych vzručov. *Introdukcia* vrcholí vo *ff* fermatou na dominantom septakorde v šiestom takte.

Hlavná téma (*diel a*) prebieha na tonike v D dur, je periodická a vnútorne sa člení na predvedie (8 taktov) a závetie (8 taktov), obe pritom končia na tonike (viď obr. č. 16). Jej celkový charakter je na rozdiel od vážne poňatej introdukcie v štýle scherzando. Melódia začína po predchádzajúcom *ff* kontrastne v *p* na klesajúcom rozloženom tonicom 5–akorde v staccate. Pocit hravosti jej dodávajú prírazy. Prvé štyri takty predvetia a závetia sú si v pravej ruke identické. Ľavá ruka v závetí na tretej dobe využíva výrazný akordický rytmický humoreskový motív. Predvetie má ďalej hravý charakter, je v *p* a melódia plynie v staccate v dvoch hlasoch. Závetie je naopak v kontrastom *ff*. Melódia sa vinie najskôr v oktávach, potom je rozložená striedavo do jednotlivých hlasov.

Harmonický priebeh pozostáva len zo základných a vedľajších harmonických funkcií s výnimkou akordu na zníženom VI. stupni v takte č. 19.

Diel b je vzletný diel prebiehajúci v dominantnej tónine A dur (viď obr. č. 17). Aj tu skladateľ doslova čaruje s obľúbenými salónnymi prvkami, akými sú trilky a časté zostupné a vzostupné melodické postupy. Na 16–taktoch prima volty a secunda volty sa vystriedajú *p*, *pp*, *mf*, *f*, *ff*, a časté *crescendá* a z agogických značiek *dolce*, *risoluto*, *piu lento*, *accelerando*, *ritenuto*. Je to typický salónny úsek, kde sa deje veľa vecí, ale po odstránení všetkých prednesových, dynamických a agogických značiek platí opäť ono Worbsovo „*ein aufgeblähtes Nichts*“. Harmonicky je v porovnaní s dielom *a* „obohatený“ o mimotonálne dominanty. 16-taktový úsek prima volty aj secunda volty možno rozčleniť na štyri 4–taktové periodické vety. Prvé štyri vyrastajú z jedného melodického motívu, záverečná perióda je v prvých troch taktoch prima volty aj secunda volty takmer zhodná – základ tvorí virtuózne klesajúci šestnástinový beh v oktávach. Zmena je v poslednom takte, v prima volte ide o spojovací úsek postavený na tonicom stupnicovom behu doplneného o chromatiku, v secunda volte je to potvrdenie toniky.

Tretí diel je naprosto identický s prvým dielom. Princíp návratov je rovnako alfou a omegou salónnej hudby.

Diel B so sebou prináša kontrastné tempo *meno mosso*, ako aj kontrastnú subdominantnú tóninu G dur. Zásadný rozdiel je v práci s melodickou linkou, ktorá sa

vyskytuje striedavo vo vrchných a spodných hlasoch. Nastolí sa tak charakter určitého „hravého“ dialógu. 8-taktový melodický úsek znie najskôr v G dur. Ako kontrast je táto sprvu hravá téma po druhýkrát uvedená v a moll a celá atmosféra nadobudne razom vážny charakter. V takte č. 71 príde návrat témy v G dur, ktorá v takte č. 75 nastúpi prekvapivo v rovnomennom g moll. Na tomto vrchole začína modulačné pásmo vrcholiace v takte č. 90 chromatickou kadenciou na D⁷. Aj *diel B* bohato využíva prednesové označenia – *ritenuto*, *a tempo*, *brillante*, *smorzando* a *accelerando*. Harmonickú zložku rozširuje o spoj S⁺²-T a zmenšený akord. V gradačnom pásme v taktoch č. 87, 88 využíva k vytvoreniu vnútorného napätia prodlevu na dominante.

Diel A², ako ukázala samotná schéma, je až do druhého uvedenia malého *dielu a* naprosto identický s *dielom A¹*. Ten je skrátenejší na štvortaktové predvetie, po ktorom nasleduje krátka štvortaktová *Coda*. Melodicky vychádza z predvetia, melódia prvého taktu je však umiestnená v oktávach s prírazmi v base. Záverečné tri takty tvorí akordická kadencia opretá o melodické tóny vo *ff*.

Formová schéma:

DIELY	A						B		A				
	Introdukcia	a1	a2	b1	b2	a1	a2	c1	c2	a1	a2	b2	Coda
Počet taktov	7	8	8	16	16	8	8	16	26	8	8	16	8

Fr. Hartl.

15. Vivace.

15. Introdukcia k Hartlovej *Humoreske pro piano*. A. Š. H. K. 161, Kutná Hora, A. Švarc, [18??].



16. Úryvok hlavnej témy. Tamtiež.



17. Úryvok z myšlienky dielu b (od taktu č. 24). Tamtiež.



18. Úryvok z myšlienky DIELU B Meno mosso. Tamtiež.

7.1.2. František Pícka – *Intermezzo appassionato, op. 9, č. 5*

Druhou vybranou skladbou je *Intermezzo appassionato, op. 9, č. 5*, z klavírnej zbierky *Pele-Mele* od Františka Pícku (1873–1918), ktoré vyšlo v nakladateľstve F. A. Urbánka. Cieľom analýzy je opäť poukázať na špecifiká salónnej hudby.



19. Obálka klavírných skladieb *Pele – Mele, op. 9*. U. 913 od Františka Pícku, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

Samotná skladba je venovaná žene–slečne, tak ako to v salónnych opusoch často nachádzame. Aj tento *Salonstück* ponúka mnohé z jeho typických prvkov. Názov skladby sa opiera o adjektívum *appassionato* – *búrlivý, vášnivý*. Tempo skladby *Quasi andante e rubato* naznačuje jeho častú premenlivosť v rámci skladby. Hlavná tónina skladby je *e moll* – i pre menej sčítaného klaviristu veľmi dobre hrateľná tónina. Skladba pozostáva z dvoch kontrastných dielov. *Prvý diel* je po harmonickej stránke stabilný, nevybočuje z hlavnej tóniny s výnimkou užitia dvoch mimotonálnych akordov. Od samého počiatku zo skladby vyviera napätie. To sa deje jednak opakovaním vrcholového melodického tónu motívu (2. doba, 2. takt), pričom samotný motív tvoria prvé dva takty a jednak rozloženými klesajúcimi akordmi ľavej ruky (viď obr. č. 20). Skladateľ pracuje s rytmickou asymetriou 2:3, čo atmosfére nepokoja pomáha. Dvojtaktový motív je základným tektonickým prvkom prvého dielu. Pre ďalší vývoj motívu je kľúčová meniaci sa dynamika a tempové zmeny. Z harmonickeho

hl'adiska vyrastá diel zo základných harmonických funkcií, septakordu druhého stupňa, klamného spoja a užitia dvoch mimotonálnych akordov.

Druhý diel je kontrastný v štýle *energico* a má evolučný priebeh. Skladateľ ho vystaval zo sledov mimotonálnych akordov a tóninových skokov. Motivicky vychádza z motívu prvého dielu s pozmeneným rytmickým priebehom. Dvojtaktový motív má svoj vrchol na druhej dobe druhého taktu – ide vždy o dvojdobý súzvuak a jeho intenzita je znásobená akcentom (vid' obr. č. 21). Sprievod ľavej ruky pracuje s veľkými tóninovými skokmi a klesajúcimi sledmi rozložených akordov. Celkový vrchol je dosahovaný postupnou gradáciou. V taktach č. 24, 26, 27 je gradácia postavená na biharmonickosti – prvá doba v base je prodleva na neúplnom D^5 , čím je anticipovaný návrat toniky a zvyšok taktu ľavej ruky a súzvuaky pravej ruky sú postavené na septakorde II. stupňa (takt č. 24), VI. stupňa (takt č. 26) a na mimotonálnom zmenšenom septakorde (takt č. 27). Vrchol sa zastaví na D^7 , po ktorom sa spustí jednoduchý kadenčný tónový sled obohatený o chromatické prvky a funguje ako spojka medzi 2. a 3. dielom.

Tretí diel je síce návratom prvého dielu, ktorý so sebou prinesie upokojenie (*pp con sordino*), od taktu č. 36 je však tonálne nestabilný, evolučný, dochádza v ňom postupnou gradáciou k dvom vrcholom, medzi ktorými dôjde k opätovnému návratu hlavného motívu v e moll. V prvom prípade je gradácia dosahovaná motivickou prácou – opakovaním motívu v oktávach na harmonicky zadrživanej dominante, pričom si skladateľ pomáha súzvuakmi v arpeggiach. V druhom prípade sú to motivické opakovanie, tóninové vybočenia (mimotonálna dominantna, mimotonálny zmenšený akord) a hlavne práca s akordickými súzvuakmi v oboch rukách a presun hlavného prízvuku na ľahkú dobu, čo po zvukovej stránke pôsobí „veľkolepým dojmom“ (zaujímavým prvkom je superpozícia tercií na dominantne v arpeggiach v takte č. 24). Druhý vrchol uzatvára klesajúci tónový sled v oktávach na D^7 (vid' obr. 22). *Malá Coda* – *Poco piú lento* uvádza tému jednohlasne v base končiac tonickým súzvuakom rovnako v basovej polohe. To dodáva celkovému záveru skladby pocit hlbavosti a vážnosti. Aj tretí diel výrazne používa prednesové, výrazové značky ako *a tempo*, *ritenuto molto*, *accelerando*, *largamente*, *poco ritardando*, *poco piú lento*, *con sordino*, *senza sordino*. Zo škály dynamických odtieňov obsiahol všetko počnúc *pp con sordino*, *pp senza sordino*, *crescendo*, *decrescendo*, *sempre piú crescendo*, *f*, *ff*, *sfz*.

Formová schéma:

DIELY	a1	a2	b	a3	spoj.úsek	a4	Coda
Počet taktov	10	8	12	8	10	14	6

T.1 Quasi andante e rubato.

20. Motív hlavnej témy (diel a) skladby *Intermezzo appassionato*, op. 9, č. 5 z klavírneho cyklu *Pele – Mele*, op. 9. U. 913 od Františka Picku, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

T.19 a tempo, energico

21. Motív z gradačného dielu b. Tamtiež.

T.55 largamente

sempre più cresc.

ff

fff

T.60 a tempo

poco ritard.

ff

rit.

22. Gradačné pásmo skladby. Tamtiež.

7.1.3. Bohumil Vendler – *Zklamání, op. 2*

Zklamání, op. 2 od Bohumila Vendlera (1865–1948) bolo zaradené do *Hudebního albumu, roč.II. – Sborníku skladeb skladatelů československých*, ktorý usporiadal Zdeněk Fibich. Albumy vychádzali v 90. rokoch 19. storočia v nakladateľstve F. A. Urbánka.



23. Obálka klavírných skladieb *Hudebního alba II. Sborníku klavírních skladeb skladatelů československých*, roč. II. U. 950. Praha, F. A. Urbánek, [188?].

V úvode je potrebné zmieniť, že skladba bola medzi analýzy vybratá, nakoľko sa jedná o skutočnú kompozičnú raritu a je ukážkou zlého, ale častého salónneho komponovania. Skladba je po formovej stránke ťažko identifikovateľná. Evidentne obsahuje krátku dvojtaktovú introdukciu *Lento* a 16-taktový prvý diel *Con fuoco*, pričom prvých 8-taktov chápeme ako predvetie (končí otvoreným záverom) a druhých osem taktov ako závetie. Základ tvorí dvojtaktový motív, ktorý odznie v prvom takte v pravej a v druhom takte v ľavej ruke a s ním ďalej pracuje (skladateľ stihol už v piatom takte premodulovať do paralelnej tóniny). Skladba z hľadiska snahy o hľadanie typických salónnych prvkov pre nás až do konca prvého dielu zaujímavá nie je – neobsahuje nič výnimočné. Záverečný takt je tvorený nerozvedenou mimotónálnou dominantou k Es dur.

Po prvom diele nasleduje ďalších 42 taktov skladby, ktoré sú vyslovenou prehliadkou šiestich kontrastných myšlienok, piatich zásadných tempových zmien,

niekoľkých absurdných harmonických postupov či ukážkou talianskej hudobnej terminológie (viď obr. 24). Od taktu č. 19 (po takt č. 28) začína druhý diel – vystriedajú sa v ňom tri rôzne nálady, čo vidíme jednak spôsobom stvárnenia melódie a jednak rozmanitosťou harmonického sprievodu. Zvukovo zle pôsobí prepojenie 22. a 23. taktu – ľavej ruke doposiaľ dominoval šesťnástinový pohyb a osminový pohyb vo vnútorných hlasoch (takt č. 20), čo posúvalo diel vpred. V takte č. 23 sa pohyb na jeden takt razom zastaví osminovými akordickými súzvuky a zmenou tempa (*Poco lento*). Celý diel má modulačný charakter – prechádza tóninami c mol, Es dur, As dur, B mol. Prepojenie medzi druhým a tretím dielom je sprostredkované dominantou k hlavnej tónine c moll. Tretí diel (takty č. 29–34) prináša skrátenej návrat hlavnej témy. Tá ale po evolučnom druhom diele pôsobí veľmi staticky a jej umiestnenie tu nie je najšťastnejšie. V takte č. 35 sa tóninovým skokom do D dur presunieme do štvrtého dielu (po takt č. 39) označený *traquillo*. Ten je rovnako ako druhý diel veľmi evolučný a modulačný. V závere dielu sa po slede **(D)**–**(S⁺)**–**(S)** očakáva návrat do D dur, skladateľ však nezmyselne skáče do c moll (takt č. 40), rovnako nezmyselne tu mení tempo na *Largo* a prináša nový dvojtaktový myšlienkový obsah (končí nerozvedenou mimotónálnou dominantou). V takte č. 42 sa opäť tóninovým skokom vraciame do skrátenej druhého dielu. Už po šiestich taktoch nastúpi myšlienka prvého dielu avšak po prvýkrát namiesto c moll vo „víťaznom“ C dur. Je to zároveň záverečná myšlienka (takty č. 48–59). Skladateľ tu stihne premodulovať z C dur do F dur, f moll, Es dur až napokon skončí v c moll. Záver skladby zvukovo graduje do *ff*. Posledné dva takty prinášajú poslednú zmenu tempa, kde pri dynamike *subito pp* skladateľ ešte využíva záverečné dva takty na poslednú zmenu tempa (*Adagio*). Tam je pri dynamike *subito pp* uvedený hlavný motív v c moll.

Vendlerovo *Zklamáni, op. 2* je negatívnym kompozičným príkladom. Pre salónnu hudbu je to ale bežný spôsob kompozície. Nezaujímajú ju kvalita, ale efekt. V tomto *Salonstücku* nachádzame plno efektných „prílivov, odlivov, vzletov, pádov, návratov, kontrastov“. Pravdou je ale opäť ona Worbsova výpoveď, že v konečnej podstate ide v salónnej kompozícii o *ein aufgeblähtes Nichts*.

Formová schéma:

DIELY	Introdukcia	a1	a2	b	a3	c	d	b	a4	Coda
Počet taktov	2	8	8	10	6	5	2	6	10	2

24. Znárodnenie druhého dielu (takty č.19–59) Vendlerovej skladby *Zklamání, op. 2* z *Hudebního alba II. Sborníku klavírních skladeb skladatelů českoslovanských, roč. II. U. 950. Praha, F. A. Urbánek, [188?]*. Červeno označené plochy zobrazujú nástupy šiestich kontrastných myšlienok druhého dielu. Úseky medzi taktami č. 29–34 a č. 48–59 sú pásmami hlavnej myšlienky skladby.

The image displays a page of a musical score for Vendler's *Zklamání, op. 2*. The score is written for piano and features six sections marked with red text: T.19, T.29, T.35, T.40, T.42, and T.58. The score includes various tempo markings such as *p a tempo*, *Poco lento*, *p accel.*, *rit.*, *f a tempo*, *rit.*, *tranquillo*, *Largo*, *meno mosso*, *Tempo I.*, *Meno mosso.*, *p dolce*, *pp rit.*, *mf rit.*, *pesante*, *ff*, *rit molto*, and *Adagio*. The score also includes dynamic markings like *p*, *f*, *pp*, and *ppp*. The page number 950 is visible at the bottom.

7.1.4. Hanuš Trneček – *Loučení, op. 24, č. 1*

Skladbu *Loučení, op.24, č.1* (1858–1914) od Hanuša Trnečka radíme do kategórie umelecky hodnotnejších salónnych kusov. Je súčasťou I. vydania albumu skladieb pre dve ruky „*Pianoforte album I.*“, ktorý usporiadali profesori pražského konzervatória Jaroslav Jiránek, Jinřich z Káanu a samotný Hanuš Trneček. Album bol vydaný v 90. rokoch 19. storočia nakladateľstvom F. A. Urbánka a jeho synov. Súčasťou tejto zbierky sú aj diela od B. Smetanu, A. Dvořáka, Z. Fibicha, J. z Káanu a ďalších.



25. Obálka ku klavírnej zbierke *Pianoforte album I.*, U. 220 usporiadanej J. Jiráňkom, J. z Káanu a H. Trnečkom, Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].

Skladba je napísaná v tempe *Larghetto* v tónine es moll, v ktorej plynie od začiatku do konca. Samotná tónina es moll nebola v salónnych kompozíciách obľúbená, nakoľko je náročnejšia na čítanie a vyžaduje určitú hráčsku skúsenosť. Aj to je znak toho, že sa táto skladba bude vymykať zo škály priemerných a podpriemerných salónnych kusov.

Loučení, op. 24, č. 1 je malý lyrický kus, ktorý po celý čas pracuje s jednou osem taktovou hudobnou myšlienkou, ktorá je uvedená dohromady päťkrát (viď úryvok, obr. č. 26). Tonálne zotrúva po celú dobu v es moll. Z harmonického hľadiska dominuje práca s hlavnými a vedľajšími harmonickými funkciami (obzvlášť častý je spoj II^{6/5}–D a klamný spoj) a mimotonálnymi dominantami. Iné alterované akordy alebo tóninové skoky v skladbe nenachádzame. Formovo možno skladbu rozčleniť na päť

osem taktových periodických viet, štvortaktovú spojku a malú šesťtaktovú Codu (a^1-a^2 –spojka– $b^1-b^2-a^3$ –Coda). Malé *a* pritom uvádza hlavnú myšlienku v sopráne a malé *b* pracuje s hlavnou myšlienkou striedavo v tenore a v sopráne.

V skladbe nachádzame niektoré typicky lisztovsko-chopinovské postupy, ako napríklad prenášanie hlavného prízvuku na ľahkú dobu (v melódii aj v harmonickom sprievode). Ambitus melódie presahuje rozsah oktávy. V harmonickom sprievode nachádzame veľké intervalové skoky, pričom kľúčový je basový tón na prvej dobe a zvyšok taktu tvorí súzvuk alebo rozložený akord vo vyššej polohe. Zvukovo najefektnejšie a najmarkantnejšie je to v gradačných úsekoch (takty č. 21–35). V lyrických častiach naopak táto práca so sprievodom pôsobí farebne. Trneček s obľubou používa priťažné akordy. Rozložené akordy rád rozširuje o alterované tóny, prírazy, efektným je šesťnástinový klesajúci chromatický sled vo vnútornom hlase v takte č. 29. Jedným zo základných tektonických prvkov je používanie arytmie 2:3 vo vzťahu melódia vs. sprievod.

Nálada *a* dielu je po celý čas pokojná, v dynamickej škále *ppp–mf*. Melódia si tu pri svojich jednotlivých uvedeniach zachováva svoj melodický pôdorys a nijak zvlášť nie je variovaná. To, čo robí diel aktívnym je práca s harmonickým sprievodom – pri prvom uvedení sa sprievod deje prevažne len na ťažkých dobách, pri druhom a treťom uvedení dominujú triolové akordické rozklady obohatené o neakordické tóny v kontraste so súzvukmi na ťažkých dobách a veľké intervalové skoky.

Atmosféra *b* dielu (*molto espressivo*) má grandiózny charakter dosahovaný širokými akordickými rozpätiami, pričom je zvukovo rovnocenne pokrytá basová aj diskantová zvuková škála klaviatúry (viď obr. č. 27). V piano úsekoch sa naopak celkový ambitus zužuje a je sústredený najmä v strednej polohe. Práve v *b* dieli dosahuje dokopy 49–taktová skladba svoj vrchol. Po zvukovej stránke dominuje *f, ff*, rovnako významné sú subito kontrasty *f–p–ppp–ff*.

Codu tvorí šesť taktov, myšlienkovo vyrastá z presného opakovania dvojtaktového motívu. Atmosférou a farbou je blízka dielu *a*.

Trneček je v porovnaní s ostatnými salónnymi skladateľmi oveľa striedmejší v používaní prednesových značiek. Skladbu necháva prirodzene plynúť a rásť od samého počiatku. Nakoľko skladateľ ovláda aj iné kompozičné formotvorné prvky, nepotrebuje sa obmedzovať len na používanie typických salónnych manier.

Formová schéma:

DIELY	a1	a2	spojka	a3	a4	a5	Coda
Počet taktov	8	8	4	8	8	8	6



26. Fragment hlavnej témy skladby *Loučení, op. 24, č. 1* od Hanuša Trnečka, ktorá je súčasťou klavírnej zbierky *Pianoforte album I.*, U. 220 usporiadanej J. Jiráňkom, J. z Káanu a H. Trnečkom, Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].

27. Práca s hlavnou témou – 1.nástup v takte č. 21, 2. nástup v takte č. 29 (úryvok). Tamtiež.

Skladby Josefa Nešvera (1842–1914) zaraďujeme medzi drobné lyrické kusy. V jeho klavírnych „drobotinách“ nachádzame mnoho chopinizmov a skladateľ je často označovaný za Chopinovho epigóna. Nešverovou, najmenej formotvornou zložkou skladby, je zložka harmonická. V nej ani zďaleka nedosahuje chopinovskú farebnosť a harmonickú rozmanitosť. Vyhyba sa odvážnym postupom, často nerozvádza mimotonálne akordy, situácie radšej rieši agresívnymi tóninovými skokmi, ktorými potom brzdí celkový vývoj kompozície.

V 80. a 90. rokoch 19. storočia bol jedným z najobľúbenejších a najvydávanějších salónnych skladateľov a mnohé jeho skladby vychádzali v zjednodušených úpravách pre rôzne nástrojové zoskupenia a štvorročný klavír. V jeho autorskom zozname nachádzame salónnu „všehochuť“ – od jednoduchých salónnych kusov po náročnejšie klavírne kompozície, akou je napríklad aj *Ukolébavka, op.68, č.13*.

Skladba je napísaná v tónine Es dur v tempe *Andantino*. Spôsobom vedenia ľavej ruky je reminiscenciou na Chopinovu etudu op.10, č. 9, kde v akordických rozkladoch necháva preznievať vrchné melodické tóny akordu (viď obr. č. 28, 29) Zvukovú farebnosť vytvára aj basovou tonickou prodlevou. Po harmonickej stránke pracuje s hlavnými a vedľajším harmonickým funkciami, mimotonálnymi akordmi, tóninovými skokmi a rád používa klamný spoj. Do náročnejšieho harmonického vývoja sa ale nepúšťa. V kontrastnej myšlienke sú harmonické funkcie často rozširované o neakordické tóny, čo spôsobuje funkčnú nejasnosť.

Jadrom skladby je štvortaktová hlavná myšlienka, ktorá znie po celý čas v Es dur a skladateľ ju uvádza dohromady päťkrát (viď obr. č. 28). Pri jej druhom uvedení (takty č. 5–11) s ňou pracuje na princípe rozšírenia, počas ktorého dosahuje prvý gradačný vrchol a moduluje do dominantnej tóniny. Tretie uvedenie (takty č. 20–23) využíva princíp presného opakovania. Harmonický priebeh je totožný s prvým uvedením s výnimkou toho, že tento úsek prebieha na dominantnej prodleve, čo dodáva skladbe veľké vnútorné napätie. Štvrté a najkrajšie uvedenie témy (takty č. 24–29) pracuje so chopinovským prvkom – melódiu necháva znietť vo vnútornom hlase a vo

vrchnom hlase ju dopĺňa o akordické a neakordické tóny v drobných šesnástinových a dvaatracatinových hodnotách, pričom s obľubou zaraďuje trioly (viď obr. č. 29). Tým skladateľ docielil dojem chopinovskej ľahkosti a brilantnosti. Harmonický priebeh je totožný s prvým uvedením, basová prodleva sa vrátila na toniku. Počas tohto uvedenia dosahuje skladba svoj absolútne vrchol – z melodického hľadiska k tomu využíva opäť princíp motivického rozširovania a z harmonického hľadiska subdominantný akord na dominantej prodleve, čím oddaľuje jej príchod. Posledné uvedenie (takty č. 30–34) má kódový charakter – téma je v ňom skrátaná. V takte č. 31 ako reminiscenciu na tému uvádza Nešvera ešte dvakrát jej motivický prvok. V závere skladba v *pp* zaniká na tonickom akorde.

Opakom hlavnej myšlienky je osemtaktový kontrastný úsek v dominantnej tónine B dur (takty č. 12–19). Tvorí ho štvortaktová myšlienka, tá sa vo variovannej podobe objaví ešte jeden krát. Po harmonickej stránke je to úsek modulačný, jeho značná časť prebieha na tonickej prodleve. Skladateľ tu hojne zaraďuje neakordické a alterované tóny, čo úseku dodáva harmonickú ambivalentnosť. Úsek v závere končí nerozvedenou mimotonálnou dominantou. Po ňom skladateľ skáče tóninovým skokom do uvedenia hlavnej myšlienky v Es dur.

Rovnako ako Trneček, tak aj Nešvera je striedmy v používaní výrazových značiek. *Ukolébavka, op.68, č.13* ma svoju vopred danú atmosféru, pohyb, v ktorom plynie a jej priebeh nie je nutné narúšať agresívnymi zmenami tempa, ako je to v jednoduchších salónnych kompozíciách zvykom.

Formová schéma:

DIELY	Introdukcia	a1	a2	b1	b2	a1+	a3	Coda
Počet taktov	1	4	6	4	4	4	6	5

T.1 Andantino. M. M. ♩ = 72. *cantabile*

Piano. *una corda* *mf* *p*

T.6 *poco sost.* *a tempo*

28. Prvý nástup hlavnej témy s jednotaktovou introdukciou (taky č. 1–5), úryvok druhého nástupu hlavnej témy (od taktu č. 6) Nešverovej *Ukolébavky, op. 68, č. 13*. P. C. A. 5071. Praha, Grosman & Svoboda, [188?].

poco sost. **T.24** *a tempo*

a) *ben pronunc*

29. Uvedenie hlavnej témy vo vnútornom hlase (viď takt č. 24). Tamtiež.

7.1.6. Jindřich z Káanu – *Vášeň, op. 34, č. 2*

Jindřicha z Káanu (1852–1926) zaraďujeme medzi najvirtuóznejších českých salónnych skladateľov. Pre svoju technicky veľmi vyspelú a brilantnú hru ho možno považovať za českého Liszta. Jeho tvorba vyrastá z hudby Chopinovej a Lisztovej a nachádzame v nej málo vlastných originálnych prvkov. Vo svojej dobe bol nesmierne propagovaný Urbánkovým nakladateľstvom. Bol profesorom klavírnej hry na pražskom konzervatóriu. Preslávil sa vkusne spracovanými virtuóznymi transkripciami a parafrázami, hlavne Smetanových symfonických básní, čím približoval jeho symfonickú tvorbu technicky vyspelým klavírnym interpretom. Popri výsostne brilantných skladbách u neho nájdeme aj jednoduché salónne kusy komponované v štýle Richarda Kasku.



30. Obálka ku klavírnym skladbám *Études caractéristiques, op. 34*. U. 1115 od Jindřicha z Káanu, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

Predmetom analýzy je charakteristická etuda *Vášeň, č. 2, op.34*. Je to virtuózna skladba, ktorá pripomína Chopinovu *Revolučnú etudu č.12, op.10*. Napriek tomu, že ani zďaleka nedosahuje jej kompozičnú úroveň, rovnako aj tu je kľúčovým formotvorným prvkom charakteristický bodkovaný rytmus a práca s veľkými rozloženými akordmi ľavej ruky. Tempo skladby *Molto appassionato* a celková atmosféra skladby odpovedajú názvu – je vášnivá, búrlivá, revolučná. Jej špecifikom je neustály vnútorný pohyb vytvorený polyrytmiou pravej a ľavej ruky (2:3), vedením melódie

a harmonického sprievodu v triolách, kvintolách, septolách, zaradovaním veľkých intervalových krokov, častými zmenami smeru melódie, zdvojovaním melódie v oktávach, dôsledne zdôrazňovanou akcentáciou. Sú to všetko kompozičné prvky, na ktorých postavili svoju hudobnú reč klavírni virtuózi Fryderic Chopin a Franz Liszt.

Celku skladby dominuje jeden myšlienkový nápad – ťažko ho označiť za hlavnú myšlienku, pretože odznie iba raz, na začiatku skladby. Jej formotvornými prvkami sú sekundový pohyb a charakteristický bodkovaný rytmus (viď obr. č. 31). S nimi ďalej v skladbe motivicky pracuje na stále sa meniacich tonálnych základoch.

Z formového hľadiska nie je skladbu jednoduché určiť. Je to dané niekoľkými skutočnosťami: 1. Skladba nepracuje s princípom myšlienkového návratu (k tomu využíva len motivické prvky). 2. Skladba je tonálne nestabilná. Tým sa vytvára škála ambivalentných úsekov. Napriek tomu možno z harmonického hľadiska rozdeliť 63-taktový úsek na tri diely – *A*, *B*, *C*. Diel *A* prebieha v hlavnej tónine a moll. Štvortaktovú myšlienku uvádza na tonike (po takt č. 5), čo dodáva nástupu skladby tajomnosť. V ďalšom vedení melódie však stále ostáva na tonickej prodleve a to zoslabuje celkový vývoj úseku. Tóninovým skokom do *c* moll v takte č. 10 vzniká nový zvukový kontrast. Nástupom dominanty v takte č. 12 sa vracia do pôvodnej tóniny. Basovú líniu v tomto úseku vedie chromaticky, zvukovo však pôsobí chaoticky a prázdno. Taktom č. 26 začína spojovací úsek na mimotonálnej dominante. Vystavia ho na efekte priet'ahu malej sekundy, ktorému predchádza charakteristický bodkovaný rytmus. Diel *B* nastupuje v takte č. 19, ktorý je až po takt č. 28 rýdzo modulačným úsekom. Tóninovým skokom do *cis* moll v takte č. 28 sa dianie tonálne ukludní. Zvukovo tu skladba graduje za pomoci chromatického vedenia melodických tónov. Vrchol skladby začína taktom č. 38 tóninovým skokom do *a* moll. V týchto miestach začína ambivalentný diel *C*. Zvukovo zvláštne znejúcim je snaha o vytvorenie polytonality v taktach č. 45–48 (viď obr. č. 32). V takte č. 50 sa ale skladba nástupom dominanty dostáva definitívne do *a* moll, v ktorom zotrúva do konca. Záver skladby je reminiscenciou na úvodnú atmosféru.

Napriek harmonickým zvláštnostiam, ktoré sa tu objavujú, dokázal Káan vytvoriť efektný kus, a to práve aplikáciou už vyššie uvedených veľmi efektných grifov a prácou s veľkým a ťažkým zvukom.

Formová schéma:

1. varianta							
DIELY		A		B		C	
	a1	a2	spojka	b	c	d	Coda
Počet taktov	9	6	3	9	16	8	12

2. varianta								
DIELY		A		B		C		
	a1	a2	spojka	b	c	d	e	Coda
Počet taktov	9	6	3	9	10	6	8	12

T.1 Molto appassionato.

31. Úryvok úvodnej myšlienky Káanovej characteristickej etudy *Vášeň*, č. 2, op.34, ktorá je súčasťou rovnomenného albumu *Etudes caractéristiques*, op. 34. U. 1115 od Jindřicha z Káanu, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

T.45

32. Bitonálna plocha (takty č. 45–48) s tonálnym ukotvením v takte č. 50 (začiatok Cody). Tamtiež.

7.1.7. Bizarné salónne kompozície

Nasledujúca časť si vedome vyberá štyri ukážky, aby mohla demonštrovať, aký typ kompozícií sa sériovo produkoval a masovo vydával v 80. a 90. rokoch 19. storočia. Žiadna z nich sa nevyznačuje originálnou hudobnou rečou. Po priložení skladieb rôzneho autorstva jednu vedľa druhej v nich môžeme pozorovať identické črty. Vyznačujú sa prostým rytmicko–harmonickým sprievodom melódie. Ďalším jednotiacim prvkom je, že tri z nich založili svoju introdukciu na princípe tremola. V mnohých autorských dielach tohto typu je to jediný náznak „virtuozity“ alebo schopnosti rýchleho striedania prstov, ktorého boli títo autori schopní. Všetky sú nakladateľským činom firmy Urbánkových. Štvrtá ukážka vystavala introdukciu na princípe unisono hry, prostredníctvom ktorej dokáže navodiť grandiózny vstup skladby. Tieto kompozičné bizarnosti a salónne maniere sa stali maketami, z ktorých vychádzali ďalšie autorstvá.

Tremolo princíp si všímame na dvoch skladbách **Richarda Kasku** (1859–1917): 1. na introdukcii k valčíkovému albumu *Vltavské vlny*, 2. na introdukcii k valčíkovému cyklu, ktorý bol súčasťou Kaskovho *Tanečného alba I. pro piano na dvě ruce*. Tretia tremolo ukážka pochádza z tvorby **Jana Maláta** (1843–1915). Je to introdukcia k jeho druhej zbierke 40 najobľúbenejších národných piesní, ktorá vyšla pod názvom *Vzpomínka na Prahu II.*

Paradoxom všetkých troch úryvkov je prílišná jednoduchosť hudobného materiálu, ktorý nasleduje po skončení „virtuózneho“ tremolo úseku. V prípadoch Richarda Kasku sú to veľmi jednoduché harmonizácie valčíkových melódií. Kaskovou kompozičnou doménou bola prakticky len tanečná hudba. Urbánkovým nakladateľstvom vyšlo niekoľko albumov tohto žánru (*Kaskův salon, Pražské taneční album, Valčíkové album, Hanácky humor, Vltavské vlny, Moravská beseda*).



33. Introdukcia ku klavírnym skladbám *Vltavské vlny. Valčíky, op. 25*. U. 829 od Richarda Kasku, Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].



21.



22.

34. Obálka ku klavírnej zbierke *Taneční album, zv. 1*. U. 746 od Richarda Kasku, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

35. Obálka ku klavírnej zbierke *Vltavské vlny. Valčíky, op. 25*. U. 829 od Richarda Kasku, Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].

Předehra.
Andante con moto.

Tempo di Valse.

36. Introdukcia k cyklu *Valčíkov*, ktoré sú súčasťou *Tanečného alba*, zv. 1. U. 746 od Richarda Kasku, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

Malát bol v porovnaní s Kaskom evidentne technicky vyspelejší klavirista a jeho tvorba ani zďaleka nie je taká statická ako tvorba Kaskova. V *Vzpomínkach na Prahu*, op. 25 nachádzame po tremolovej introdukcii (viď obrázok č. 25) niekoľko ďalších bizarných momentov. Malát napríklad jednoduchým sprievodom harmonizuje ľudové piesne, do ktorých zaraďuje virtuózne kadenčné behy (prevažne umiestnené na bielych klávesoch), ktoré aj označuje výrazom *Cadenza*.(!) Ďalším príkladom je opäť veľmi jednoduchá harmonizácia ľudovej piesne, ktorá má 30 taktov. Skladateľ pritom stihne na tomto úseku zaznamenať nasledovné tempové zmeny – *molto accelerando*, *ritenuto*, *piú mosso*, *meno mosso*, *vivace*. Často u neho dochádza k nevkusnému zaobchádzaniu s ľudovou piesňou.



24.

25.

37. Obálka ku klavírnym skladbám *Vzpomínka na Prahu II. 40 nejoblíbenějších písní slovanských pro klavír na dvě ruce*. U. 660 od Jana Maláta, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

38. Introdukcia ku klavírnym skladbám *Vzpomínka na Prahu II. 40 nejoblíbenějších písní slovanských pro klavír na dvě ruce*. U. 660 od Jana Maláta, Praha, F. A. Urbánek, [188?].

Štvrtou ukázkou je krátká introdukcia k valčíkovej piesni *Vesničko má pod Šumavou, op.100* od **Johanna B. Blobnera** (nevidovaný ani v *Československom hudebním slovníku osob a institucí*). Skladba bola vydaná s krásnou titulnou obálkou nakladateľstvom Mojmirá Urbánka. Aj tu sa potvrdzuje, že čím je kompozícia jednoduchšia, tým je námet obálky pôsobivejší. Blobner v introdukcii pracuje s princípom unisono hry začínajúc jednoduchým dvojhlasom a končiac arpeggióvymi súzvukmi. Tým je moment jeho salónnej virtuozy zažehnaný. Po ňom nasleduje samotná pieseň s jednoduchým harmonickým sprievodom.

Joh. B. Blobner, op. 100.

Piano.

Zvolna. *f* *f* *p* *ff*

Tempo valčíku.

Zvolna. *f* *f* *p* Volné tempo valčíkové.

39. Introdukcia ku klavírnej skladbe *Vesničko má pod Šumavou. Valčíková píseň*, op. 100. M. U. 1574 od Josefa B. Blobnera, Praha, Mojmir Urbánek, [18??].



40. Obálka ku klavírnej skladbe *Vesničko má pod Šumavou. Valčíková píseň*, op. 100. M. U. 1574 od Josefa B. Blobnera, Praha, Mojmir Urbánek, [18??].

7.2. Hodnotenie stavu českej salónnej hudby v období 1879–1900

Na vybraných salonných ukážkach môžeme pozorovať, že český salónny svet komunikoval na rôznych úrovniach a tie sa dajú typologicky začleniť do štyroch skupín: 1. *Jednoduchý salónny kus*. 2. *Rýdži salónny kus*. 3. *Lyrický salónny kus*. 4. *Virtuózný salónny kus*.

1. *Jednoduchý salónny kus* je charakteristický prostou hudobnou rečou, v ktorej je melodická linka doprevádzaná jednoduchým harmonicko–rytmickým sprievodom. Tejto triede dominujú tanečné skladby a harmonizácie ľudových piesní. V kategórii analýz bola táto skupina reprezentovaná Janom Malátom, Richardom Kaskom a Josefom B. Blobnerom. Popri nich sem však patrí rada ďalších skladateľov (Binko, Brtník, Brdlíková, Eiseltová, Jiránek, Nováček, Vrbata, Weis a iní), ktorých tvorba bola podrobená rozboru, ale pre prílišnú statickosť a jednoduchosť kompozície sa nestala súčasťou užšieho výberu analyzovaných skladieb. Menovite sa jedna o tvorbu uvedenú v kapitole č. 12.7. (*Zoznam použitej literatúry*).

2. *Rýdzo salónnych kompozícií*, ktoré v sebe nesú charakteristické prvky Badarzewskej *Salonstücku*, nachádzame v českej salónnej literatúre v pomere k prvej kategórii ojedinele. Český salónny prototyp reprezentuje *Humoreska* Františka Picku, vystavaná veľmi podobnými technikami ako Badarzewskej *Modlitba panny*. Kategória salónneho gýča je zastúpená Bohdanom Vendlerom a jeho skladbou *Zklamáni, op. 2*.

3. Tretiu skupiny tvoria drobné *lyrické kusy*, v ktorých často nachádzame kompozičné postupy Chopina a Liszta a je evidentné, že sa ich tvorcovia nechávali nimi inšpirovať. Nesú v sebe minimum vlastných originálnych prvkov, ale napriek tomu je ich kvalitatívna a kompozičná úroveň vyššia, než v prvých dvoch skupinách a vyžadujú určitú hráčsku skúsenosť. Zaráďujeme sem skladby Františka Picku, Josefa Nešveru, Hanuša Trnečka a niektoré jednoduchšie kusy Jindřicha z Káanu.

4. *Virtuózný kus* je reprezentovaný jediným skladateľom, a to Jindřichom z Káanu. Do svojej tvorby pravidelne zaráďuje virtuózne postupy, aké u jeho rovesníkov nenachádzame. Ako znalec klavírnej literatúry často parafrázoval skladby rôznych majstrov, a tak rôzne kompozičné postupy (Chopin, Liszt) aplikoval vo svojich

vlastných skladbách. Káan je klavírnym epigónom a jeho hudobná reč postráda vlastnú originalitu. Z interpretačného hľadiska je kategóriou technicky najnáročnejšou.

8. Závěr

Diplomová práce *Česká salónná klavírná hudba v letech 1879–1900 a předpoklady jejího vzniku* skúmala výskyt žánru salónní hudby na českém území v sledovaném období v kategorii tzv. zapomenutých skladatelův. Přišla k závěru, že její výskyt na českém území byl poměrně vysoký, což dokládá velikost fondu salónního klavírního materiálu z období 1879–1900 archivovaného v *Národní knihovně České republiky*.

Autorka práce dospěla po analýze salónní tvorby a časového období, v kterém vznikala, k následnému hodnocení. Salónní hudbu evropskou, jako i českou obopínají dva kruhy. Vnitřní kruh je tvořený z interních (stavebních) prvků salónní kompozice, kterými je výběr specifických hudebních prostředků (lehko hrací tóniny, extrémně dynamické efekty, proměnlivé nálady, primitivní výběr harmonických funkcí, snaha o koncentraci co největšího množství hudebních prvků na malé ploše, obliba v tremolách, arpeggiích, repetičích, kadenčních sledoch zvláště na bílých klávesách, přehnaná pedalizace a podobně), volba patetických názvů skladeb, důraz na vizuální efekt titulních obálok (s převahou obrazových motivů, chromolitografických efektů, překrásnou elegantnou typografií). Poslední zmíněná složka byla nejdůležitějším komunikačním jazykem salónní hudby. Hudobniny sice „pořádného“ obsahu, za to překrásně vázané, byly pastvou pro oči odběratelův. Nic se nešířilo dříve, jako takto koncipovaná salónní hudba.

Externí kruh je tvořený z sociálně-ekonomicko-politických faktorů, které hrály v prospěch rozmachu salónní hudby. Salónní hudba byla cílená hlavně pro měšťáckou třídu hudebních diletantův a jejich dcer toužících po dosažení stejného životního standardu, připomínajícího život šlechtických tříd. Následkem industrializace se jako tisk hudebnin, tak cena hudebnin a výroba klavírův snižovala a cenově z dostupnější. Vlastnit klavír se stalo znakem měšťáckého blahobytu a ovládat klavír naopak znakem společenské prestiže a součástí všeobecného vzdělání. Zlepšená dopravní infrastruktúra umožňovala globalizaci trhu s salónním žánrem a zvyšovala konkurenci nakladatelských firem. Došlo k transformaci z feudální na buržoáznou vrstvu, což se přičinilo o stratu mecenášství na straně

šľachticov a zo skladateľov a umelcov spravilo nezávislých tvorcov. Tí často svoje úsilie investovali do kategórie salónnej kompozície prinášajúcej rýchle zárobky a efemérnu slávu. Púhy záujem o klavír sa na strane odberateľov zmenil na pianomániu. Počty novovzniknutých skladateľov dosahovali astronomické čísla. Zo salónnej hudby neprofitovali len autodidaktici, ale aj osobnosti dejín hudby, ktoré si vďaka zisku z nej dotovali svoju serióznou umeleckú produkciu.⁸⁴ Nakladatelia požadovali od zvučných mien typu Dvořák, Fibich, Smetana aj tvorbu salónnej hudby, ktorá sa pod ich menami ľahko predávala (viď napríklad prílohy 13.3., 13.4. odkazujúce na spopularizované skladby Dvořáka a Fibicha). Pre ukážku stavu vyberám dve kontrastné citácie: v prvej reaguje Dvořák na svojho nakladateľa Fritza Simrocka v neprospech salónnej hudby nasledovne: „*Když všechno, co jste mi v posledním dopise naznačil, se zdravým rozumem vezmeme a uvážíme, dojdeme k jednoduchému výsledku: nepsati symfonie a velká díla vokální a instrumentální a vydati jen tu a tam několik písni, klavírních skladeb nebo tanců a nevím, co všechno: to jako umělec, jenž chce něco znamenat, nedovedu.*“⁸⁵ Naopak Fibich v liste z roku 1896 F. A. Urbánkovi v prospech salónnej hudby napísal, že pre Urbánka kolektuje materiál na klavírne miniatúry, „[...] z nichž jistě budete mít radost.“⁸⁶

Jadrom diplomovej práce bola analýza vybranej českej salónnej produkcie dnes takmer zabudnetého autorstva. Skladby boli koncipované tak, aby poukázali na rôzne kompozičné stupne salónnej hudby. Salónny klavírny fond obdobia 1879–1900 obsahuje však stovky ďalších skladieb, s ktorými bola autorka práce oboznámená v štádiu výskumu a bádania, ale pre jeho kvantitu a kompozičnú poľidernosť sa nestali súčasťou analyzovaného výberu. Práca sa vo svojom jadre ďalej koncentrovala na aktivity nakladateľa F. A. Urbánka, ktorý dokázal za symbiózy vizuálnych a propagačných stratégií zásadne ovplyvniť rozmach salónneho žánru na českom území v období 1879–1900.

⁸⁴ Richard Wagner a jeho polemika nad salónnou a nesalónnou produkciou: „[...] *zvíťžila má touha spatřiti Beethovena; skládal jsem kvapiky a potpourri; v té době však jsem hanbou nemohl pohlédnutí na Beethovena; obával jsem se, že ho znesvětím. K svému neštěstí nedostal jsem však za tyto první oběti své nevinny ani zaplacený; můj nakladatel prohlásil, že musím dříve míti jméno.*“ Richard Wagner: *Pout' za Beethovenem*, Praha 1929, s. 14–15.

⁸⁵ Jiří Kopecký: *Urbánkové vydávají, prodávají a organizují. Komponují?* In: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, ed.: *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století*. Praha 2007, s. 164.

⁸⁶ Tamtiež, s. 166.

Autorka diplomovej práce intenzívne skúmala stav európskeho (parížsky, nemecký, viedenský) a českého salónu, ako iniciátorov vzniku salónnej hudby. Napriek tomu, že každá skupina sa ďalej typologicky člení a je plná vzájomných odlišností daných rôznym geografickým členením (viď parížsky a nemecký salón, viď pražský meštiacky vs. pražský šľachtický salón a podobne), tak pri generalizujúcom hodnotení je český salón od európskeho salónu zásadne odlišný. Táto disproporcia tkvela v rozličných sociálno-hospodársko-politických východiskách. Českej definícii salónu vôbec nevyhovuje jeho európska definícia ako miesta pravidelných stretnutí vysokého životného štandardu, organizovaných dámou v neviazanom spoločenskom kruhu. Opäť sa možno odvolať na Jana Nerudu, ktorý napísal, že rozmach českého salónu absentoval aj preto, lebo česká spoločnosť okrem iného nedisponovala vysokým životným štandardom, ktorý bol alfou a omegou rozmachu salónu v jeho pravom zmysle slova.

Napriek týmto rozdielom sa ale česká salónna hudba, hoci s určitým oneskorením, rozmohla v domácom prostredí rovnako intenzívne, ako v prostredí európskom. Syntetizujúcim prvkom oboch oblastí bolo, že sa pričínila o celkový úpadok kompozičnej úrovne. Spopularizovaním skladieb náročného symfonického, komorného, operného či klavírneho repertoáru vydávaného a lá *Edition simplifiés* však ako špecifické médium sprístupňovala hudbu hudobne menej vzdelaným vrstvám obyvateľstva a významne participovala na rozvoji hudobnej recepcie vôbec. Autorka tejto diplomovej práce dospela k názoru, že salónna hudba je sociálno-ekonomicko-muzikologickým fenoménom 19. storočia a ako taká by mala byť napriek svojej nízkej umeleckej hodnote rešpektovanou súčasťou dejín hudby.

9. Resumé

Diplomová práca nesúca názov *Česká salónna klavírna hudba v rokoch 1879–1900 a predpoklady jej vzniku* sa vo svojom jadre zaoberá fenoménom masovo produkovaného a vydávaného žánru salónnej klavírnej hudby v českom kontexte. Výrazne sleduje aktivity nakladateľskej firmy Františka A. Urbánka – frontmana v oblasti nakladateľskej produkcie a propagácie salónnej hudby v Čechách – vo vzťahu k skúmanému javu. Druhým hlavným výstupom diplomovej práce sú analýzy vybraných salónnych klavírnych skladieb českej proveniencie, zväčša pochádzajúce z nakladateľstva F. A. Urbánka. Výber skladieb bol koncipovaný tak, aby poukázal na rôzne úrovne salónnej klavírnej kompozície v sledovanom období 1879–1900. Jadru práce predchádzajú všeobecné kapitoly o európskom a českom salóne a európskej salónnej hudbe.

10. Summary

The master thesis with a title *The Czech Salon Piano Music Between 1879–1900 and the Premises of Its Uprise* is bearing in its core with a phenomenon of mass-produced and emitted saloon piano music within the Czech context. The thesis is concentrating on the activities of publisher František A. Urbánek – the leader in publishing and promoting the salon piano music – in the connection to the examined area. The analysis of the chosen Czech saloon piano works mostly coming from the Urbánek's publishing house forms the second main output of the master thesis. The choice of the compositions was conceived to emphasize the different levels of existing saloon piano compositions during the period 1879–1900. The core of the master thesis is anticipated by general chapters about the European and Czech Saloon and European saloon piano music.

11. Zusammenfassung

Der Hauptteil der Diplomarbeit mit dem Titel *Tschechische Salonklaviermusik im Jahren zwischen 1879–1900 und die Voraussetzungen ihres Entstehens* befasst sich mit dem Phänomen der massenhaft produzierten und herausgegebenen Gattung der Salonklaviermusik im tschechischen Kontext. Im Bezug auf das erforschte Phänomen konzentriert sich die Diplomarbeit auf die Aktivitäten des Herausgebers František A. Urbánek, der eine Führungsposition im Gebiet der Herausgabe und der Propagierung der Salonmusik in Tschechien besitzt. Der zweite Output der Diplomarbeit sind die Analysen von ausgewählten Salonklavierstücken in der tschechischen Umgebung, die insbesondere von F. A. Urbánek herausgegeben wurden. Die Wahl der Stücke war derart konzipiert, damit verschiedene Niveaus der Salonklavierkomposition zwischen 1879–1900 gezeigt wurden. Der Hauptteil der Diplomarbeit ist von den allgemeinen Kapiteln antizipiert, die sich mit dem europäischen und dem tschechischen Salon und der europäischen Salonmusik befassen.

12. Zoznam použitých zdrojov

12.1. Literatúra

- Ballstaedt, Andreas – Widmair, Tobias: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Stuttgart 1989.
- Beci, Veronika: *Musikalische Salons – Blütezeit einer Frauenkultur*. Düsseldorf, Zürich 2000.
- Bessler, Heinrich – Werner, Bachmann: *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren in gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*. In: *Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig 1969.
- Csáky, Moritz – Pass, Walter, ed.: *Europa im Zeitalter Mozarts*. Wien, Köln, Weimar 1995.
- Černušák, Gracian – Štědroň Bohumír – Nováček, Zdenko, ed.: *Československý slovník osob a institucí*. Sv. 2 (A–L), Praha 1963.
- Černušák, Gracian – Štědroň Bohumír – Nováček, Zdenko, ed.: *Československý slovník osob a institucí*. Sv. 2 (M–Ž), Praha 1965.
- Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988.
- Dahlhaus, Carl, ed.: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg 1967.
- Eisler, Benita: *Chopin's Funeral*, New York 2004.
- Fürtinger, Eva: *Musik in den Salons und der Geschäftswelt*. Wien 2004.
- Gradenwitz, Peter: *Literatur und Musik in geselligem Kreise*. Stuttgart 1991.
- Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána, ed.: *Biedermeier v českých zemích*. Praha 2004.
- Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána, ed.: *Salony v české kultuře 19. století*. Praha 1999.
- Schieferer, Beatrix: *Salon- und Hausmusik einst und heute*. Wien 2000.
- Radaňová-Šárecká, Maryša: *Salony. S dobovými podobizňami*. Praha 1920.

12.2. Štúdie

- Anton, Ulrike: *Johann Nepomuk Hummel, Emanzipation eines Künstlers von der Wiener Klassik zur Romantik*. In: Gier, Albert – Gruber, Gerold W. – Quentin, Laurine, ed.: *Joseph Haydn und Europa*. Tours 2009, s. 171-181.
- Buchmayr, Friedrich: *Almas Salon*. In: Buchmayr, Friedrich: *Der Priester in Almas Salon*. Bibliothek der Provinz 2003, s. 68–85.
- Budde, Elmar: *Musik im Berliner Biedermeier und Salon – eine historische Skizze*. In: Brüggge, Joachim & Kol., ed.: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte*. Tutzing 2004, s.657–662.
- Fukač, Jiří: *Medzi revolucí a biedermeierem*. In: *Hudební věda*, r. 27, R. 1990, č.2.
- Kemp, Friedhelm: *Mendelssohns Berliner Umwelt*. In: Dahlhaus, Carl, ed.: *Das Problem Mendelssohn*. Regensburg 1974, s. 140–151.
- Hanning, Barbara Russano: *The Iconography of a Salon Concert. A Reappraisal*. In: Cowart, Georgia, ed.: *French Musical Thought 1600–1800*, London 1989, s. 129–148.
- Kabisch, Thomas: *Musik im Salon. Konvention und Nuance*. In: *Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft*, r. 23., č. 1, 2008, s. 110–140.
- Kapusta, Jan: *Der Musiksalon und die Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Miscellanea Musicologica* č. 38, Univerzita Karlova, Praha 2006, s. 107–165.
- Kapusta, Jan: *K historicko-spoločenským podmínkám vzniku a rozvoje nonartificiální hudby v Čechách*. In: *Hudební věda*, r. 27, R. 1990, č. 2, s. 160–171.
- Kopecký, Jiří: *Fibichova hudba pro oči*. In: *Opus Musicum*. *Hudební revue*. r. 38/2006, č.6, s. 59–63.
- Kopecký, Jiří: *Urbánkové vydávají, prodávají a organizují. Komponují?* In: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, ed.: *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století*. Praha 2007, s. 155–167.
- Kotek, Josef: *Populárně poslechová (salónní) hudba před rokem 1918 a způsoby jejího uplatňování*. In: *Hudební věda*, ročník 28, 1991, č.4, s.195–206.

- Niemöller, Klaus Wolfgang: *Meyerbeer und die Berliner Salons*. In: Döhring Sieghart – Schläder Jürgen, ed.: *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung*. München 1995, s. 173–179.
- Tarantová, Marie: *Altpräger musikalische Salons im Vormärz*. In: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, 1973, r. 22, č. 8, s. 145–159.
- Vít, Petr: *Doba národního probuzení (1810–1860)*. In: Jaromír Černý, Jan Kouba, Vladimír Lébl, Jitka Ludvová, Zdeňka Pilková, Jiří Sehnal, Petr Vít: *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. Praha 1983, s. 294, 297, 300, 305, 306, 319, 325.

12.3. Slovníkové heslá

- Ballstaedt, Andreas: *Unterhaltungsmusik*. In: Blume, Friedrich – Finscher, Ludwig, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Stuttgart 1998, Sachteil 9, s. 1186–1199.
- Ballstaedt, Andreas: *Salonmusik*. In: Blume, Friedrich – Finscher, Ludwig, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Stuttgart 1998, Sachteil 9, s. 854–867.
- Fukač, Jiří: *Salon*. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří, ed.: *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 806–807.
- Fukač, Jiří: *Salonní hudba*. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří, ed.: *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 806–807.
- Slavický, Tomáš: *Nešvera Josef*. In: Friedrich Blume – Ludwig Finscher, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Stuttgart 1998, Sachteil 9, s. 1003.
- Widmaier, Tobias: *Salonmusik*. In: Hans Heinrich Eggebrecht, ed.: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Bd. 5, Stuttgart 1972, s. 1–16.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Salonmusik*. In: Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich, ed.: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 4, Mainz 1979, s. 86.

- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Unterhaltungsmusik*. In: Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich, ed: Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, Mainz 1979, s. 282.

12.4. Periodiká

- *Dalibor. Hudební listy*, r. 1879–1900, ročníky 1.–23. ed. F. A. Urbánek, Praha.
- *Hudební květy. Měsíčník pro zábavu a cvičení našich mladých pianistův*,
 - roč. 1, č. 1, 1884, ed. Emanuel Binko, Trešň.
 - roč. 1, č. 6, 1889, ed. Emanuel Binko, Brtnice.
- *Hudební květy. Měsíčník věnovaný hudbě klavírní*,
 - roč. 1, č. 1 (b.r.), redaktor Karel Weiss, Praha, J. R. Vilímek. J. R. V. 149.
 - roč. 1, č. 1 (b.r.), redaktor Karel Weiss, Praha, J. R. Vilímek. J. R. V. 187.
- *Hudební přílohy Humoristických listů*, roč. 1885, č. 35. s. 6. J. R. V. 35, Praha, J. R. Vilímek, 1885.
- *Varyto*, Leden–Prosinec, r. 1881, roč. 6, č. 1–12, ed. Emanuel Binko.

12.5. Licencované online databázy

- Répertoire International de Littérature Musicale (RILM)
<http://han.nkp.cz/han/RILM/web.ebscohost.com/> (dátum poslednej návštevy 4. 4. 2010)
- Répertoire International de la Presse Musicale (RIPM)
<http://han.nkp.cz/han/EBSCO/web.ebscohost.com/ehost/search?vid=6&hid=5&sid=ed09fc31-a5c0-402e-ab03-0fb3a50d95a9%40sessionmgr13> (dátum poslednej návštevy 4. 4. 2010)

12.6. Elektronické zdroje

- Katalog Národní knihovny České republiky: www.nkp.cz (datum poslednej návštevy 15. 3. 2010)
- Online-Katalog der Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: <http://www.mdw.ac.at/bib/> (datum poslednej návštevy 25. 3. 2010)
- Český hudební slovník osob a institucí:
<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/> (datum poslednej návštevy 25. 3. 2010)

12.7. Hudobniny

- Badarzewska Tekla – *Modlitba panny*. U. 1566. Praha, Mojmir Urbánek, [18??].
- Badarzewska Tekla – *Modlitba panny*. In: První salonní album. F. Ch. 600. Praha, F. Chadim, 1931.
- Blobner J. B. – *Vesničko má pod Šumavou*. Valčíková píseň, op. 100. M. U. 1574. Praha, Mojmir Urbánek, [18??].
- Bušek Jaroslav – *Radosti z mládeži*, op. 7. M. U. 426. Praha, Mojmir Urbánek, [18??].
- Brdliková Josefina – *Polní kvítí z českého pohorí. Kytice veselých skladeb klavírních*. U. 758. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Brtník Ant. st. – *Výstavní pochod*, op. 158. In: České album taneční. U. 800. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Dvořák Antonín – *Humoreska*, op. 101, č. 7. 1095. Berlín, N. Simrock, 1894.
- Eiseltová Josefina – *Vzpomínka na výstavu. Valčíky pro piano na 2 ruce*. U. 662. , F. A. Urbánek, [188?].
- Fibich Zdeněk – *Hudební album. Sborník skladeb skladatelů československých*. Rok 1893/94, č. 1, 2. U. 790. Praha, F. A. Urbánek, 1893/94.
- Fibich Zdeněk – *Hudební album. Sborník klavírních skladeb skladatelů československých. r. II*. U. 950. Praha, F. A. Urbánek, [188?].

- Fibich Zdeněk – *Lístky do památníku, op. 2*. U. 1233. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Fibich Zdeněk – *Nálady, dojmy, úpomínky, op. 41*. U. 1794. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Fibich Zdeněk – *Poem, op. 41*. U. 1764. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Hartl Emanuel – *Humoreska pro piano*. A. Š. H. K. 161. Kutná Hora, A. Švarc, [18??].
- Jeremiáš Bohuslav – *Čtyři české polky pro piano*. U. 558. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Jiránek Jaroslav / Káan Jindřich / Trneček Hanuš, ed. – *Pianoforte album I*. U. 220. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Jiránek Jaroslav / Káan Jindřich / Trneček Hanuš, ed. – *Pianoforte album II*. U. 221. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Jiránek Alois – *Salonní polka pro piano*, In: Hudební přílohy Humoristických listů, roč. 1885, č. 35. J. R. V. 35. Praha, J. R. Vilímek, 1885.
- Jiránek Alois – *Transkripce na motivy z opery „Kníže Igor“ A. P. Borodina*. U. 1061. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Káan Jindřich – *Beseda. Valčík*. J. R. V. 198. Praha, Josef R. Vilímek, [188?].
- Káan Jindřich – *Etudes caractéristiques, op. 34*. U. 1115. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Káan Jindřich – *Dětský román, op. 18*. In: Mladý český pianista č. 23. U. 401. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Káan Jindřich – *Květomluva, op. 30*. U. 628. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Káan Jindřich – *Mefisto Scherzo nach Gounod's Faust*. 13424. Berlín, Ed. Bote & G. Bock, [188?]
- Káan Jindřich – *Transkripce a fantazie č. 1 na motivy písně Zdeňka Fibicha „Má dívenka“, op. 8, č. 1*. U. 520. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Káan Jindřich – *Šárka. Symfonická básen. Úprava ke koncertnímu přednesu pro piano na 2 ruce*. U. 1017. , F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Káan Jindřich – *Velká fantazie na motivy Smetanova cyklu symfonických básní „Má vlast“*. U. 428. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].

- Káan Jindřich – B. Smetana: *Smyčcový kvartet Z mého života. Úprava ke koncertnímu přednesu pro piano na 2 ruce.* U. 516. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Káan Jindřich – B. Smetana: *Vltava. Symfonická báseň. Úprava ke koncertnímu přednesu pro piano na 2 ruce.* U. 67. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Kaska Richard – *Hanácký humor. Čtverylka moravských národních tanců pro klavír na 2 ruce.* U. 775. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Kaska Richard – *Kaskův salon. Sbíрка tanečních skladeb pro klavír.* U. 1102. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Kaska Richard – *Pole – Mle, op. 62.* In: *České album taneční č. 69.* U. 843. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Kaska Richard – *Pražská polka, op. 80.* U. 974. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Kaska Richard – *Pražské taneční album, op. 90 – 97. 1.* Praha, Rudolf Ryšavý, [188?].
- Kaska Richard – *Taneční album, zv. 1.* U. 746. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Kaska Richard – *Taneční album, zv. 2.* U. 900. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Kaska Richard – *Valčíkové album, op. 56 – 60.* U. 836. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Kaska Richard – *Vltavské vlny. Valčíky, op. 25.* U. 829. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Kovařovic Karel – *Ukolébavka, Intermezzo, Valčík.* In: *Mladý český pianista č. 27.* U. 321. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Kovařovic Karel – *Národní tance pro klavír na dvě ruce.* U. 621. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Malát Ján – *Vzpomínka na Prahu I. 40 nejoblíbenějších písní slovanských pro klavír na dvě ruce.* U. 656. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Malát Ján – *Vzpomínka na Prahu II. 40 nejoblíbenějších písní slovanských pro klavír na dvě ruce.* U. 660. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Nedbal Oskar – *Klavírní skladby, op. 1, 7, 8.* U. 875. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Nešvera Josef – *Hudební obrázky, op. 8.* U. 55 a. Praha, F. A. Urbánek, [188?].

- Nešvera Josef – *Koncertní valčík, op. 19*. U. 95. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Nešvera Josef – *Sehnsucht, op. 8, Nr. 20*. In Perles Musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon, Nr. 111. 17499. Leipzig, Breitkopf & Härtel [188?]
- Nešvera Josef – *Ukolébavka, op. 25 (pre husle a klavír)*. U. 96. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Nešvera Josef – *Ukolébavka, op. 25 (pre štvorročný klavír)*. U. 1174. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Nešvera Josef – *Ukolébavka, op. 68, č. 13*. P. C. A. 5071. Praha, Grosman & Svoboda, [188?].
- Nešvera Josef – *Wiegenlied, op. 8, Nr. 7*. In Perles Musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon, Nr. 108. 17496. Leipzig, Breitkopf & Härtel [188?]
- Nováček Rudolf – *Anna polka*. U. 619. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Oesten Theodor – *Böhmische Weisen. 3 Fantasiestücke für das Pianoforte, op. 119, Nr. 1-3*. 2124-2126. Leipzig, C. F. W. Siegel, [18??].
- Ondříček Karel – *Beton. Salonní polka*. In: *České album taneční*. U. 765. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Pícka František – *Píle – Míle, op. 9*. U. 913. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Smetana Bedřich – *České tance pro piano. Polka, č. 3*. U. 222 a. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Smetana Bedřich – *Lístky do památníku, op. 2, zošit I*. In: *Sbírka cenných hudebnin tvorby cizí i původní. Číslo 32*. K. J. B. 153. Praha, Karel. J. Barvitijs, [18??].
- Smetana Bedřich – *Lístky do památníku, op. 2, zošit II*. In: *Sbírka cenných hudebnin tvorby cizí i původní. Číslo 33*. K. J. B. 154. Praha, Karel. J. Barvitijs, [18??].
- Smetana Bedřich – *Prodaná nevěsta. Směs pro klavír na 2 ruce v snadném slohu upravil Jan Malát*. U. 1175. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Suk Josef – *Klavírní skladby, op. 7*. U. 853. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Suk Josef – *Píseň lásky, op. 7., I.*, U. 1247. (pro klavír) Praha, F. A. Urbánek, [188?].

- Vrbata Josef – *Miniaturní valčíky a mazurky, op. 1.* U. 766, Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Vrbata Josef – *Miniaturní valčíky a mazurky, op. 2.* U. 793, Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Weis Karel – *Cotillion, op. 7.* U. 942. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].
- Weis Karel – *Divadelní ples. Tance pro klavír.* U. 774. Praha, F. A. Urbánek, [188?].
- Weis Karel – *Nový Čechův sen, Fanstasie na písně československé a jiné. Pro klavír na 4 ruce upravil B. Štětka.* U. 866. Praha, F. A. Urbánek, [188?].

13. Přílohy

13.1. Ukázky titulných obálok hudobnín

13.1.1. Brdliková Josefína – *Polní kvítí z českého pohorí. Kytice veselých skladeb klavírních.* U. 758. Praha, F. A. Urbánek, [188?].



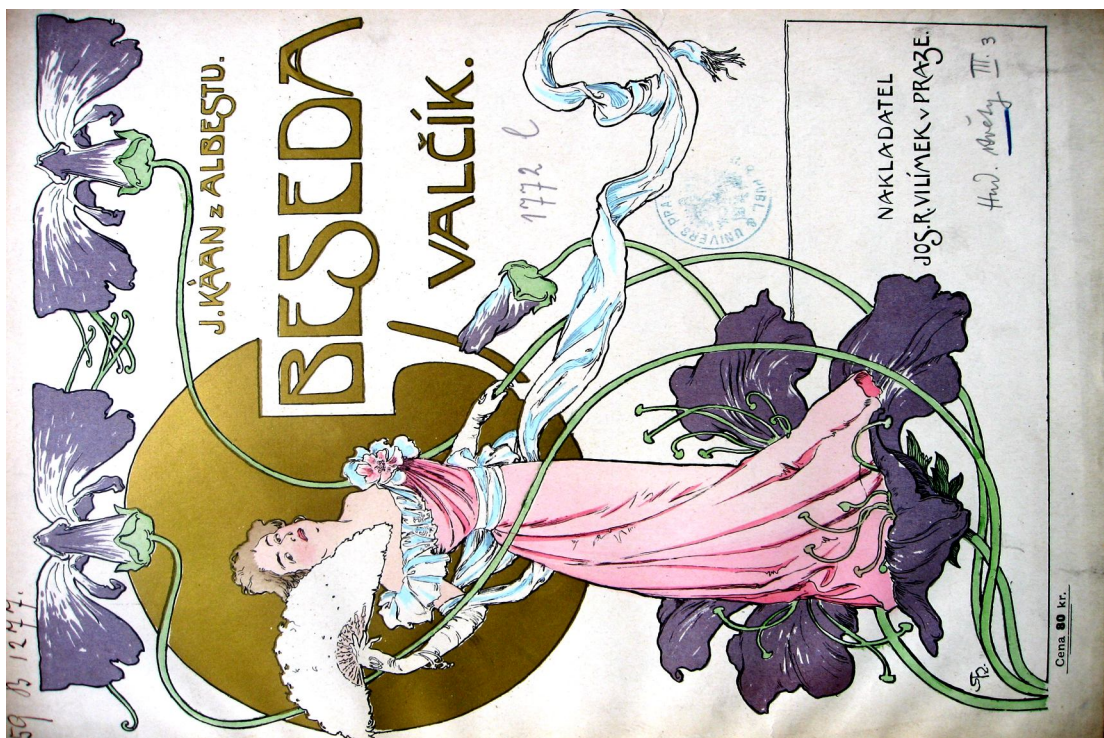
13.1.2. Smetana Bedřich – *Prodaná nevěsta. Směs pro klavír na 2 ruce v snadném slohu upravil Jan Malát.* U. 1175. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].



13.1.3. Vrbata Josef – *Miniaturní valčíky a mazurky, op. 1.* U. 766, Praha, F. A. Urbánek, [188?].



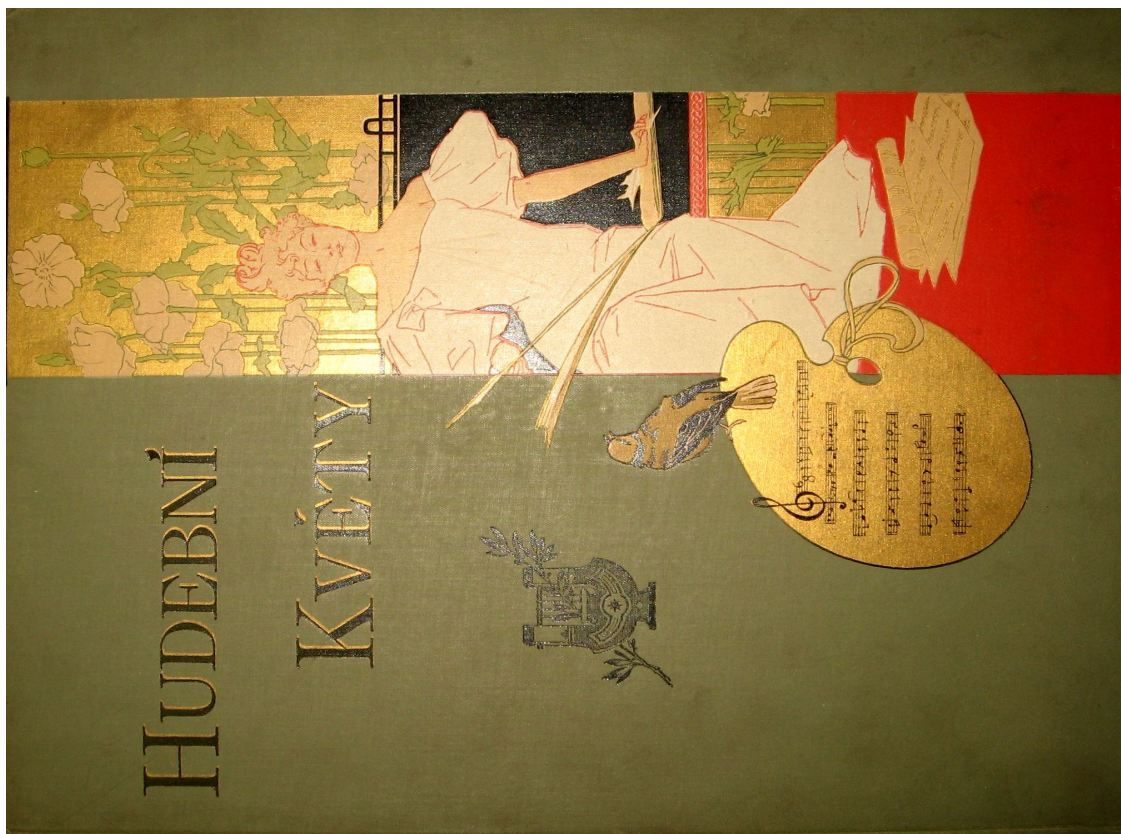
13.1.4. Káan Jindřich – *Beseda. Valčík.* J. R. V. 198. Praha, J. R. Vilímek, [188?]



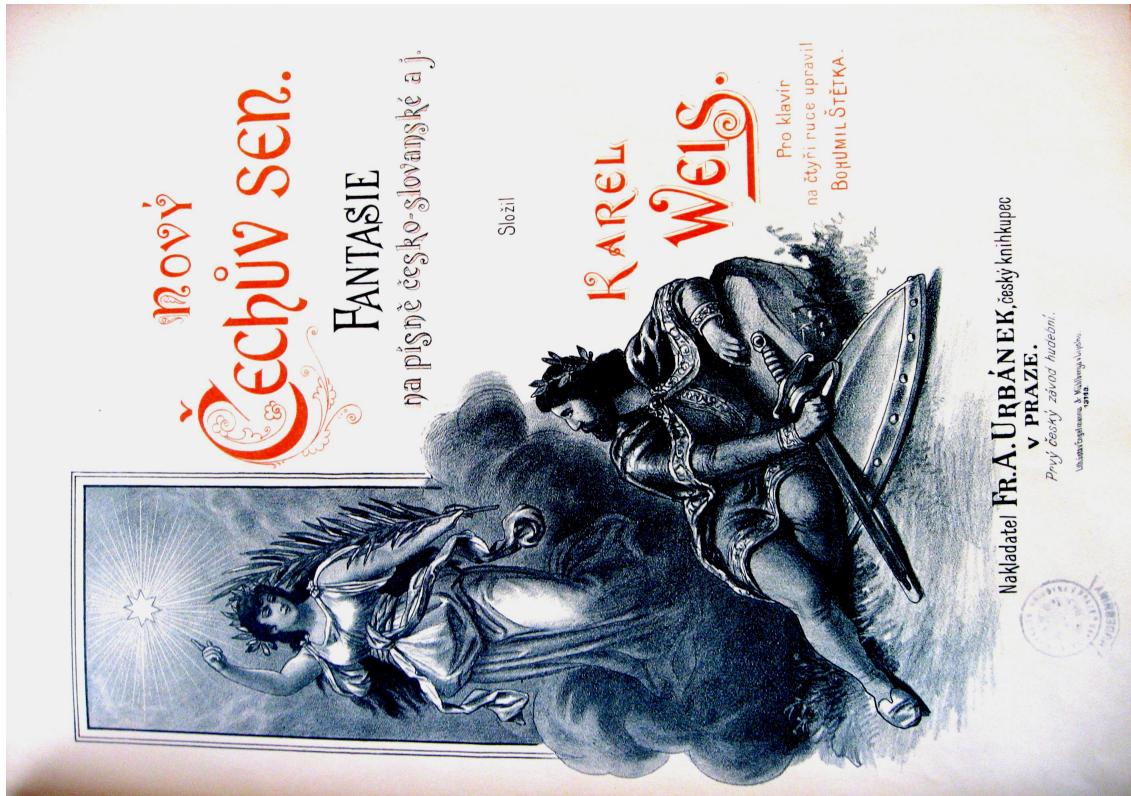
13.1.5. Eiseltová Josefína – *Vzpomínka na výstavu. Valčíky pro piano na 2 ruce.* U. 662. , F. A. Urbánek, [188?].



13.1.6. *Hudební květy.* Měsíčník věnovaný hudbě klavírní, r. 1, č. 1. (b.r.)
Redaktor Karel Weiss. Praha, J. R. Vilímek.



13.1.7. Weis Karel – *Nový Čechův sen, Fantasie na písně československé a jiné. Pro klavír na 4 ruce upravil B. Štětka.* U. 866. Praha, F. A. Urbánek, [188?].



13.2. Zadná stránka. Jiránek Alois – *Salonní polka pro piano*, In: Hudební přílohy Humoristických listů, roč. 1885, č. 35. s. 6. J. R. V. 35. Praha, J. R. Vilímek, 1885.

HUDEBNÍ PŘÍLOHY „HUMORISTICKÝCH LISTŮ“, redigované **KARLEM BENDLEM**,

vycházejí jednou měsíčně a přináší strážné vádné i rozmanité skladby předních skladatelů československých. Krámská cena jednotlivých příloh 60 kr., pro předplatitele „Humoristických Listů“ při odebrání tří za sebou jdoucích čísel místo 1 zl. 80 kr. pouze 1 zl., tedy skoro o polovinu levější než je cena krámská.

Hudební přílohy vycházejí nyní v pěkných obálkách, na nichž pokrývá se ve všech oněch skladbách, jež na posavadní 4 strany pro omezenost místa nebylo lze umístiti a které jediné proto dosud byly záměny, adobily vynikaly svým obsahem.

Obdržet tož nyní každý předplatitel skladbu ve vkusné obálce s obsahem o čtvrtinu, ano i o celou polovinu rozšířeným než doposud.

Ve vydáních dříve 34 číslech vyšly následující výtečné skladby:

1. *Dvořák Antonín. Improv. Klavírní skladba pro 2 ruce.*
2. *Bendl Karel. Co krávy večer hovří. Dvojpěv s průvodem piana. Slova od J. Kucháče.*
3. *Forster J. Graduale in festo Annuntiationis B. Mariae Virginis. — Pange lingua. 2 koncertní skladby pro 2 hlasy s průvodem varhan neb harmonia.*
4. *Nevný F. F. Důnka pro housle s průvodem piana.*
5. *Procházka Lud. Dr. Písni lidu. 2 české a 2 slovenské. S průvodem piana.*
6. *Smolana Radl. Lesní ety a dojný. Nocturno na piano pro 2 ruce.*
7. *Anger M. Hausník s jedy. Kosturní žert s průvodem piana na slova Em. Zingla.*
8. *Fibich Zl. Křehlovna Ema. Melodram na básni J. Vrchlického s průvodem piana.*
9. *Krasa František. Improv. Valse. Pro piano na 2 ruce.*
10. *Bendl K. Romace. Pro violoncello s průvodem piana.*
11. *Křehlovský F. Záhledy hory. Moravská národní píseň s průvodem piana.*
12. *Levy Josef. O samotě. Lyrický obrázek. Pro piano na 2 ruce.*
13. *Haly Jos. Předulum a Mazurka. Pro housle s prav. piana.*
14. *Šubertický. Zpěvy svatého týdnu. Na zelený čtvrtek, Velký pátek, Hod boží veikončení. Pro harmonium a varhany.*
15. *Frída z Kanai. Zastavení. Soušedská. Ukolebavka. Klavírní skladba.*
16. *Průša Frant. Matičko. Zpěvy lásky. 2 písně pro střední hlas s průvodem piana.*
17. *Kovářovic K. Duettno kanonické. Pro klarinet s hornem s průvodem piana.*
18. *Zavřtal L. Píseň arabská. Pro piano.*
19. *Klička Josef. Dobrou noc. Dvojpěv s průvodem piana. Slova E. Krásmohorské.*
20. *Nečveta J. Krájanek. Melodram s průvodem piana. Slova od Ladislava Quise.*
21. *Kozlovský J. K. Voiné listy. Pro piano na 2 ruce.*
22. *Avite Eng. Mir. Dvě večerní písně. S průvodem piana na slova Vit. Hála.*
23. *Madr J. V. V dobrém rozmaru. Valse improv. Pro piano na 2 ruce.*
24. *Bendl Karel. Dárek z ponti. Píseň s průvodem piana.*
25. *Mávrovi F. Dvě du. pro housle a fortepiano.*
26. *Syčina Jos. Cyr. Offertorium in festo Assumptionis B. Mariae Virginis. Graduale a Offertorium na den sv. Cyrilla a Methoda.*
27. *Chvála Em. Sedmero sousedských nápatů. Pro piano na dvě ruce.*
28. *Smutnána Bedř. Dvě písně pro jeden hlas s průvod. piana.*
29. *Levy Josef. Dvě skladby pro harmonium.*
30. *Leub Václ. Valse Improv. pro piano.*
31. *Procházka Ladislav. Vaje větro, vaje. Dvojpěv na slova úrodné písně slovenské.*
32. *Forster Josef ml. Nocturno pro piano na 4 ruce.*
33. *Urbánek Vojtěch. Adagio pro housle a violoncello s průvodem piana.*
34. *Bendl K. Dvě písně pro vyšší hlas s prav. piana.*

Hudební přílohy může jako posud za levenou jich cenu odbírat každý předplatitel „Humorist. Listů“ buď pro sebe neb na své jméno pro kohokoliv jiného. Zakázky vztáží obratem pošty.

Vydavatelství „Humoristických Listů“ v Praze, Spálená ulice č. 4.

- 13.3. Titulná obálka ku klavírnej skladbe Zdeňka Fibicha *Poem*, op. 41. U. 1764. Praha, F. A. Urbánek a synové, [188?].



- 13.4. Titulná obálka ku klavírnej skladbe Antonína Dvořáka *Humoreska*, op. 101, č. 7. 1095. Berlín, N. Simrock, 1894.



13.5. Káan Jindřich – *Květomluva, op. 30. U. 628. Praha, F. A. Urbánek,*

[188?].

Úryvky skladiieb: II. Květ modřínový, Viola noční, s. 7, Prvosienka, s. 9, III. Hvozdík, s. 14, VI. Kamelie, s. 24.

Květ modřínový.
(Osvažka bás.)
Květy má jasně
Již se okví svůj sládký ros,
Již buňkovič, v kterých bás,
píseň a dává tyžské bás.

Viola noční.
(V saské lili ověně na okně.)
Ze sna, v noci si své tvář pít,
vychází jsem se v noci zlána,
než se mi líví stál
a vstá, pravěi, vnohoběna.

Julienne.
(Trois verses à sa sœur)
Quand ton image disparait,
Quand c'est le rite charmer,
Dis-moi quel est ton charme,
Dis-moi quel est ton charme.

Mélis.
(Trois verses à sa sœur)
Si de la terre parvénir,
S'échapper en ton esprit,
Je le crois, ma bonne fin,
Et j'espère sans crainte.

Lärchenlied.
(Eine Lied vom Erlöse.)
Laut dem Himmel Lied mich lachen,
Das von einem Lärche fließt,
Laut mich Kinn mit dir lachen,
Mit ein Lied im Binn spielen.

Nachtviole.
(Eine Lied vom Erlöse.)
Die ich aus dem Traum erwacht,
Die mir verschleiert die Wälder,
Schleier du Lärm ein Stück
Das die Welt mit ein Wälder.

II.

Lento, molto cantabile

pp *pp* *pp*

Ped. *Ped.* *Ped.*

pp *pp*

Ped. *Ped.*

U. 628.

Prvosienka.
(Trois vers à sa sœur)
Mij želej včelky vada
a bás, máj želej,
a vada máj želej,
když v dáno jist.

Primed.
(Trois vers à sa sœur)
Fais ce que tu peux
Ne parais toute fleur,
Quand près de moi s'en
N'est plus celle que j'aime.

Primerose.
(Trois vers à sa sœur)
Die Welt ist mir verkehrt,
Nächtliche Blau und Stern,
Mein Herz ist mir erstochen,
Wann du mir fährst.

I.

Con moto.

f *espress.*

f *pp*

Ped.

U. 628.

Hvozdík.
(Trois vers à sa sœur)
Die mit Blut, Blut, Blut,
wird er sich selbst,
mit-1) wundert große lili
rechtig, mit lere steg.

Oeillet.
(Trois vers à sa sœur)
Et dans, plus au cœur,
Et dans, plus au cœur,
Et dans, plus au cœur,
Et dans, plus au cœur.

Faernehke.
(Du bist so schön, es macht mich krank)
Kinn, kinn mich, Galle,
Kinn, kinn mich, Galle,
Ehe meine Blutes Wagen
Flammend ihre Feinde spragen.

III.

Molto vivace con fuoco.

pp *f* *pp*

Ped.

U. 628.

Kamelie.
(Trois vers à sa sœur)
Me n'importe pas, ma chère,
à quelle on s'en,
à quelle on s'en,
juste à lobe.

Camellia.
(Trois vers à sa sœur)
Sonne de jour, l'été,
Sonne de jour, l'été,
Sonne de jour, l'été,
Sonne de jour, l'été.

Camelia.
(Du bist so schön, es macht mich krank)
Als wie in Tränen schwamm
Tränen die Sonne mir,
Alle meine lichten,
Stah nur hat dir.

VI.

Moderato con molto sentimento.

mf cantando

pp *ppp*

sempre portamento con Pedal.

p *ppp*

U. 628.

13.6. Kritika Eduarda Hanslicka nad rozmachom salónnej hudby

„Allerdings ist es betrübend, dass sich jetzt in der musikalischen Literatur ein übergroßes Zentrum von kläglichem Mittelgut breit macht, und man oft einen gewaltigen Stoss von Pianostücken durchlesen kann, ohne auf ein einziges wahrhaft befriedigendes Kunstwerk zu treffen. Man soll jedoch nicht übersehen, dass der ungemessene musikalische Bedarf unserer Zeit notwendig einen ebenso große Produktivität hervorrufen muss, deren nächstes Ziel das fertigmachen, deren höchster Salon- Applaus ist. Das B r a v o u r s t ü c k - nicht mehr wie einst Monopol der Konzertgeber – ist in reißendem Anwachs in die Masse gerungen; diese kann nur ausnahmsweise Tondichtungen ernster höherer Gattung verlangen, der regelmäßige, tägliche Bedarf muss nach leichter Kost gerichtet sein, und wird durch solche gedeckt. Wenn man bedenkt, wie dieser „quantitativ“ so große Bedarf überdies qualitativ von der Art ist, dass auch sehr geringe Talente ihm mit Erfolg begegnen können, so erscheint uns die so beklagte Überschwemmung mit seichten Kompositionen als ein ganz natürliches, ja notwendiges Ergebnis.“⁸⁷

⁸⁷Beatrix Schieferer: *Salon- und Hausmusik einst und heute*, Wien 2000, s. 37.