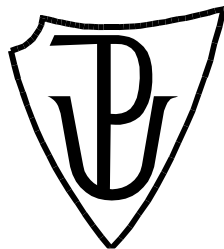


**Univerzita Palackého v Olomouci**

**Filozofická fakulta**

**Katedra Muzikologie**



**Hans Hampel**

***Zapomenutý klavírista a skladatel  
devatenáctého století***

**Bakalářská práce**

Olomouc 2010

Filip Chobot

Vedoucí práce PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem práci zhovotil samostatně a  
na základě citovaných pramenů a literatury.

Olomouc 30. 4. 2010

Upřímně děkuji svému vedoucímu práce PhDr..  
Jiřímu Kopeckému, Ph. D., který mě svým  
příkladem a entuziasmem dovedl ke  
spistředěnému studiu, svým rodičům a své sestře  
za jejich neustálou podporu a mé přítelkyni  
Maryle.

# Obsah

## Obsah

Obsah.....	1
Úvod.....	4
Pramenná základna.....	5
Skladatelovo prostředí.....	7
Romantismus a jeho nepřítel.....	7
Praha.....	8
Hudební prostředí.....	9
Koncertní provoz.....	9
Salonní hudba, přerod od „dvorního“ prostředí k „existenčnímu“.....	10
Skryté společnosti jako nástroj vývoje.....	12
Skladatel kontra Genius.....	13
Umění.....	13
Časopis Ost und West.....	14
Stav hudebního vzdělání v 19. století.....	15
Hudební teorie.....	16
Studenti Václava Tomáška.....	16
Jan Václav Tomášek a jeho institut.....	17
Eduard Hanslick.....	17
Jan Hugo Václav Voříšek.....	18
Alexander Dreyschock.....	18
Julius Schullhof.....	19
Ignátz Tedesco.....	19
Jakob Emil Hock.....	19
Davidovo spiknutí.....	20
Předchůdce v Robertu Schumannovi.....	20
Reakce na Davidovo bratrstvo.....	20
Členové Davidova spiknutí.....	21
August Wilhelm Ambros.....	21

Friedrich Bach.....	21
Měnící se tvář hudby.....	22
Hudební produkce Lipska.....	23
Revoluční rok 1848 jako předěl epoch.....	24
Druhá polovina století jako éra národní hudby.....	25
Stav německého hudebního prostředí.....	27
Člověk brodící se v chaosu národních stereotypů.....	28
Hans Hampel.....	30
Biografie.....	30
Hampelův odkaz.....	32
Rozbor skladeb.....	33
Lieb Ahnchen.....	33
I. Liebeslied und Lebeswohl.....	33
II. Schwermuth.....	34
III. Trauermarsch.....	34
IV. Am Kirchhof.....	35
Ave Maria.....	36
An Laura.....	37
Humoreska.....	38
Praeludium und Fuge Op. 21.....	42
Preludium.....	42
Fuga.....	42
Trauermarsch.....	44
Pět lístků do památníku.....	45
Mazurky.....	47
Op. 31 a 41.....	47
Invitation allá Polka op. 17.....	48
Variace pro levou ruku op. 26.....	49
Troisiéne Valse Brillante op. 18.....	51
Flüchtige Gedanken.....	52
Číslo 10.....	52
Číslo 11.....	53
Číslo 12.....	53
Vzletné myšlenky op. 44.....	54

Číslo 13.....	54
Číslo 14.....	54
Číslo 15.....	55
Cyklus Idyly I. – III. op 30 .....	56
I. Andantino.....	56
II. Andante .....	56
III. Am Luzerner See.....	57
Fünf Lieder ohne Worte op. 19.....	59
Cadence ke klavírnímu koncertu Ludvíka van Beethovena číslo III. c moll, op. 37.....	61
Spiegelbilder.....	63
Spiegelbild Nr. 5.....	64
Díl B.....	64
Druhý A – negativum .....	64
Sphynx.....	65
Pieces Enigmatiques.....	67
I. Feuilled d'Album, [Lístek do památníku]. Věnováno Lili Strik, .....	67
II. Valse, věnován Antonu Rubinsteinovi, .....	68
Závěr.....	70
Zusammenfassung.....	72
Klíčová slova.....	73
Seznam pramenů a literatury.....	74
Seznam zkratk.....	78
Anotace.....	79
Seznam vyobrazení.....	80

# Úvod

Devatenácté století je svým dějinným a uměleckým zázemím jedno z nejpřitažlivějších období lidských dějin. Jakoby se zde střetávala ona tendenční 'historická minulost', jako boj za svobodu na pouličních barikádách, nebo veškeré '-ismy' romantismem počínaje, a zároveň ta živá, dodnes patrná 'historická přítomnost', paralela mezi minulostí a současností, jako je zákon nabídky a poptávky, urbanizace měst, vztah Němců a Čechů jakožto svébytných národů, či prvky medializace, liberalizace a politizace společnosti.

Tato kulturní spřízněnost tak vytváří možný pramen poznání, jak ideologizování a demagogizaci mas, tak i popularizaci kulturních idolů a zastíňování těch 'slabších'.

V mé práci se budu snažit odhalit tu 'slabší' stránku věci, autora, jenž ve své době zapadl, a tím i poukázat na možné příčiny a následky chodu této konkrétní doby, ve které autor žil.

Při studiu dobových pramenů a literatury vyvstal problém, zda existují nějaké věrohodné zdroje informací právě o Hansi Hampelovi. Úplný výčet všech dostupných pramenů a literatury shrnuji v kapitole Pramenná základna.

Pro pochopení doby a vžití se do konkrétní skladatelské situace bylo důležité popsat, analyzovat, provést sondu do stavu bádání hudebního života Prahy v devatenáctém století. Jaké společenské třídy kralovaly tehdejší majoritní kultuře, jak se projevovaly, jaký měly program, ideovou základnu, reálnou odezvu příjemců nebo zprostředkovatelů (mediálního síta informací) a dopad na historický vývoj. Tomu odpovídá kapitola Prostředí skladatelovo.

Hampelova tvorba ještě nikde nebyla zpracována. Bylo proto zapotřebí konfrontace Hampelova díla s dobovou tvorbou předních skladatelů, jejich stylu, osobnosti a vlivu, stejně tak jako byla nutná hlubší analýza jeho stylových prostředků. Ty shrnuji v závěru své práce, stejně tak jako zde zmiňuji výsledek svého pátrání po Hampelově minulosti.

# Pramenná základna

Neexistuje jediná ucelená biografická studie, která by mapovala jak život skladatelův, tak i jeho uměleckou činnost, a to jak komplexně, tedy kvantifikaci celého autorova díla, tak i srovnání, tedy analýzu konkrétních děl komparací se soudobou produkcí. Nejrozsáhlejším zpracováním uměleckého autorova zjevu je studie o současnicích Davidova bratrstva,<sup>1</sup> jež je výchozím materiálem v mé práci. Osobnosti, skutečnosti a jevy v ní zmíněné nejuceleněji popisují tu část společnosti v Praze v polovině devatenáctého století, kterou se budu zabývat a která byla oním světem, ve kterém se Hans Hampel pohyboval.

Dále existují hesla v hudebně-vědeckých slovnících, které mi pomohly při hledání dalších pramenů či literatury o autorovi. Ve slovníku *Musik in Geschichte und Gegenwart* je popis skladatele a jeho díla nejvíce rozepsán, takřka shrnuje několikastránkovou práci kolektivu autorů publikace *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*. Takto koncipované heslo však pochází ze staršího vydání.<sup>2</sup> V druhém rozšířeném vydání uvádí autorka část resume monografie *An der Suche nach der poetischen Zeit* a rozšiřuje o novou literaturu.<sup>3</sup> Heslo v *Grove Dictionary of Music and Musicians* není tak rozsáhlé, Jiří Vysloužil se soustředil pouze na uvedení primárních pramenů a soupisu Hampelových děl,<sup>4</sup> v *Riemannově slovníku* je zmíněn jen název autora, jeho pole působnosti (klavír a Praha) a soupis jeho nejvýznamnějších děl<sup>5</sup> (zminil zde díla *Lieb Ahnchen op. 10*, *drei Rhapsodien op. 16*, *Variationen für die linke Hand allein op. 26* a nakonec *Konzertwalzer*, u nichž si již s opusovými čísly hlavu nedělal), a ve slovníku *Lexikon zu deutschen Musikkultur*<sup>6</sup> zpracovává autorka heslo v podobně malém rozsahu.<sup>7</sup> V českých lexikografických publikacích je uveden pouze odkaz na seznam děl,<sup>8</sup> a to v Pazdírkově hudebním slovníku naučném<sup>9</sup> (v Československém slovníku osob a institucí se heslo Hampel nevyskytuje,<sup>10</sup> v internetovém projektu,

<sup>1</sup> LOMNÄS, B. (ed.): *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*. Saarbrücken 1998. 2 svazky. ISBN 3- 89727-083-8. Dále jen LOMNÄS, (ed.), 1998.

<sup>2</sup> QUOIKÁ, Rudolf: Hampel Hans (Johann, Jean). In: BLUM, Fridrich (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. První vydání. Svazek 5. Kassel : Bärenreiter, 1956. s. 1438-1439.

<sup>3</sup> KIBICOVÁ, Tereza.: *Hans Hampel*. In: BLUME, Fridrich (ed.), FISCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 8*. Druhé upravené vydání. Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : Metzler, 2002. s. 498-499.

<sup>4</sup> VYSLOUŽIL, Jiří: Hampel, Hans [Jean, Giovanni, Jan]. In: MACY, L. (ed.): *Grove dictionary of Music*. [online] (cit. 15-04-2010). Dostupný v rámci systému OXFORD MUSIC ONLINE z WWW: www.grovemusic.com

<sup>5</sup> Kolektiv autorů: *Hugo Riemanns Musiklexikon*. 11. vydání. Berlin : Vydavatelství Max Hesses 1929. S 702.

<sup>6</sup> URBANCOVÁ, D.: Hampel, Hans. In: sudetendeutsches musikinstitut: *Lexikon zu deutschen Musikkultur. Böhmen Mähren Sudetenschlesien*. Mnichov : Langen Müller, 2000. Svazek 1. str. 887. ISBN 3-7844-2799-5

<sup>7</sup> KOPECKÝ, Jiří: Fibichova hudba pro oči. *Opus musicum* 38, 2006, č. 6, s. 59–63.

<sup>8</sup> *Dalibor*. Ročník XII, 7. 6. 1890. Praha : nakladatelství Mojmir Urbánek. 1879-1927. s. 27.

<sup>9</sup> PAZDÍREK, Oldřich: *Pazdírkův hudební slovník naučný. II. Část osobní. I A-K*. Černušák, Gracian (ed.); Helfert, Vladimír. (ed.). Brno : Oldřich Pazdírek, 1937.

<sup>10</sup> ČERNUŠÁK, Gracian; ŠTĚDRŮŇ, Miloš; NOVÁČEK, Zdenko: *Československý slovník osob a institucí*. Praha 1964.



vycházejícím z téhož materiálu, však heslo Hans Hampel je, není však dokončeno a tedy zpřístupněno<sup>11</sup>).

Co se týče ostatních slovníků, není Hampel zmíněn v Ottově slovníku naučném,<sup>12</sup> ani v Riegrově slovníku naučném<sup>13</sup> či encyklopedii Universum<sup>14</sup>. Nakonec jsem prostudoval v cizojazyčných všeobecných encyklopedických slovnících heslo Hans Hampel, ale žádné záznamy jsem však v těchto publikacích nenašel. Jedná se o The New Encyklopaedia Britannica<sup>15</sup>, Dictionaire de la Musique<sup>16</sup>, Encyklopaedia Universalis<sup>17</sup>, Brockhaus<sup>18</sup>, Conversations-Lexikon<sup>19</sup> a Meyers Grotes Konversations-Lexikon<sup>20</sup>. Zvláštním faktem je, že jméno Hans Hampel zmiňuje bez další informací i neznámý autor článku v encyklopedii Wikipedie, a to jak v anglické verzi<sup>21</sup>, tak i v německé<sup>22</sup>. Jinými slovy zájem o hudební Prahu v polovině devatenáctého století začíná být patrný i v populárně naučné oblasti

---

<sup>11</sup> MACEK, Petr: Český hudební slovník osob a institucí. Brno : Centrum hudební lexikografie. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2008. Dostupný z WWW: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>. (21. 4. 2010).

<sup>12</sup> Kolektiv autorů.: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Desátý díl. Gens–Hedwiga*. I. vydání. Praha : J. Otto, 1896.

<sup>13</sup> RIEGER, F. L. (ed.): Slovník naučný. Díl 3. F-Chyžice. Praha : I. L. Kober, 1863.

<sup>14</sup> *Universum. Všeobecná encyklopedie*. Díl 3. F-H. Praha : Odeon, 2002. IBSN 8024202883.

<sup>15</sup> GWINN, Robert P.: The New Encyklopaedia Britannica. Vol 5. Micromedie. 15. edice. University of Chicago 1991. IBSN 0-85229-529-4.

<sup>16</sup> MELCHIOR-BONNET, Alain: Dictionaire de la Musique. Paris : Librairie Larousse 1987. IBSN 2-03-511306-1.

<sup>17</sup> Kolektiv Autorů: *Encyklopaedia Universalis. Corpus II*. Paris 1990 IBSN 2-85229-287-4.

<sup>18</sup> *Brockhaus Enckyklopädie*. In Vierrundzwanzig Bänden. Nové revidované vydání. Got-Herp. Mannheim : F. A. Brockhaus, 1989. IBSN svazku 9: 3-7653-1200-2; IBSN celé edice: 3-7653-1100-2.

<sup>19</sup> MACKLOT, A. F.: *Conversations-lexikon; oder, Encyclopädisches handwörterbuch für gebildete Stände*. [online]. Virte Band. G bis Histerie. Neue vollständigere Augabe. Stuttgart : Nakladatelství Macklot, 1816. Dostupný také z www: [http://books.google.com/books?id=y6c0AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs\\_v2\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=y6c0AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (20. 04. 2010).

<sup>20</sup> Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. (20. 04. 2010) [online] Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Svazek 8, Glashütte bis Hautflügler. Neuer Abdruck. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1907. Dostupný také z WWW: <http://images.zeno.org/Meyers-1905/K/big/meyers-1905-008-0709.png>.

<sup>21</sup> List of czech composers. (22. 04. 2010). [online] In *Wikipedia, the free encyclopedia*. Wikipedia foundation. Poslední úpravy 16. 04. 2010. Dostupný z www: [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Czech\\_composers](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Czech_composers).

<sup>22</sup> Hampel. (22. 04. 2010). [online] In *Wikipedia, die freie Encyklopädie*. Wikipedia foundation. Poslední úpravy 17. 03. 2010. Dostupný také z www: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hampel>.

## Skladatelovo prostředí

Mluvit o životě jednoho skladatele je velmi namáhavé, pokud se badatel více nezahledí do tajů jeho okolí, se kterým se dostával do kontaktu. I v našem případě Hanse Hampela se potvrdilo, že jak doba, tak i prostředí existovaly v určité závislosti, fungovaly určitým způsobem, který se vyznačoval společenskými zákony, v nichž se tento skladatel vyznal a mezi nimiž se pohyboval. Ovšem doba se mění, což se také stalo na počátku druhé poloviny 19. století, kdy se postupně vyhranila společnost na „jedné barikádě“ česká, a na druhé německá. Co se vlastně ve společnosti dělo, co se zde odehrávalo? Jak se společnost vyvíjela? A jakým způsobem a s jakým úspěchem v ní proplouval Hans Hampel? Na tuto otázku se budu nyní snažit odpovědět.

## Romantismus a jeho nepřítel

Roku 1814 vydal Ernst Theodor Amadeus Hoffmann knihu *Kreislerian*, v níž vystihuje kulturní status quo tehdejšího měšťanstva. Popisuje, jak: „*K dosažení tohoto účelu žádné umění nepřispívá jako hudba. [...] A ironický Hoffmannův kapelník rozvine chválu hudby, jež se nyní drží v náležitých mezích, [...] nadobro vyprazdňuje člověka z myšlenek, nebo alespoň nedovolí vážnějším myšlenkám, aby se vybavily, a naopak dává pěkně zvesela procházeti se mnohým, jen zhola lehounkým, u nichž si ani neuvědomujeme, co v nich vlastně jest.*“<sup>23</sup>

Německý *Biedermeier*, se pohému divákovi dějin jeví jako styl, jež svým polem působnosti doháněl ke krajní nechuti mnohé umělce, a to od spisovatelů až po hudebníky. Důvod, proč se vyvinul zrovna v době 19. století, je nasnadě. Konec velké éry osvoboditele Napoleona, nastolil reakci, Rakousko uvedlo v starý pořádek soupis všech panství, hrabství, diecézí, panskou vrchnost jako nositele hospodářského pořádku. Ovšem co již bylo jednou okupací Francouzů načato (obecní správa, vlastní školství), nešlo smazat. „Odumřelá minulost Svaté říše římské národa německého“, jak ji nazval Heinrich Heine, je pouze slepenec těch výše zmíněných šlechtických statků, které defensivně bránily stará práva a výsady, které ale samy čím dál více nebyly s to udržet. Tak se i stalo, jak tvrdí Heine, na počátku 30. let, kdy onu vládu říše římské označil za ukončenou. To byla ovšem výhra teprve jedné z velkých bitev. Měšťané sice sami určili svůj kulturní svět, do kterého jim nemohl nikdo jiný zasahovat, svět okolo však ještě neuzrál na svobodomyšlnější projevy občanství, z pohledu umělce přinejmenším přesunu cenzury ze státního aparátu na veřejné mínění. Ostrołęka v Polsku a Pařížské povstání jsou toho jasným dokladem.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> VOJTĚCH, Ivan (ed.): Schumann. O hudbě a hudebnících. Praha 1960. s. 7. Dále jen VOJTĚCH, ed. 1960

<sup>24</sup> VOJTĚCH, (ed.), 1960. s. 9

Biedermeierovský člověk je, slovy Hoffmannovy, "[...] šosák, vyčerpávající svůj duchovní obzor v zatuchle příjemné lenosti, vypěstoval k svému obrazu také kulturu, jež [...] jej [udržovala] v žádané povrchnosti a její hlučný zevnějšek přešuměl, aniž se německé bídy vůbec dotkl."<sup>25</sup> Toto je tedy nepřítel, proti kterému "[...] [umělec] chce vytrhnout člověka ze šosácké strnulosti, prázdného filistrovství, udržujícího život, myšlení a také umění v ‚náležitých mezích‘." Jako v mnoha obdobných případech, přijali Němci první romantické podněty z Francie, kde se tento styl rozvinul jako projev estetického „hledačství“, výrazu pro nový život, individualisticky revoluční, kdy umělec – buřič, se staví do opozice vůči normě, společnosti, která chce mlčet a spíše potichu snášet rány ze shora, přitom si držet svou pozici, ať nesejde níž.<sup>26</sup> Výzbroj romantiků však nebyly nabroušené zbraně na papíře, či údery kotlů v symfoniích, namířené přímo proti nepříteli. Jak taky? Chtít zničit to prostředí, které stojí nově jako protiváha vůči státní reakci? Tak dochází k romantické póze, překlenutí mezi touhou změnit skutečnost a faktem její nevyvratitelnosti. A kde jinde hledat cíl své pouti, když reálný svět nestačí? Romantik se plně oddává subjektivně prožívanému okamžiku objektivní reality, „[...] a i když i sebenádhernější subjekt musí tušit, že neobjevil poezii skutečnou a skrytou, nýbrž že pozlacuje ze svého nitra vlastní poezii svět, který je sám o sobě nepoetický, stejně přitom mohou vznikat iluze, že je tato subjektivita posledním ontologickým jádrem vesmíru a že tato subjektivní, s magickými motivy si zahrávající tvořivost se mohla změnit ve skutečnou magii, jako zrušením kouzla nad začarovaným světem“<sup>27</sup> Zde unikají romantici při řešení sporu s bezútěšným světem. Vyhledávají odkazy minulosti, vzhlížejí k temným zákoutím středověkých hradů a klášterů, kde se již vytrácí společensky aktuální otázky a postoje. A tato linie je dobře patrná. Vždy se navrací, jen s pozměněnou formou, v impresionismu, subjektivismu i expresionismu.

## Praha

Místo, kde se střetávaly dva národní proudy, český a německý<sup>28</sup>. Místo, mající význam jako jedno z významných center Rakouské monarchie, obdařené nepopíratelně významnou úlohou při vzniku, provedení a recepci hlavního hudebního dění devatenáctého věku.<sup>29</sup>

A jak je možné, že klavírista, skladatel, vyznavač Schumannovy tvorby, zůstal zapomenut v propadlišti dějin a neexistuje žádná objemnější studie, týkající se jeho kompozičního umu? Důvod

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 11

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Lukács, György: *Náčr dějin novější německé literatury*. Berlín, 1955.

<sup>28</sup> K tomu nutno dodat i třetí, opomíjený židovský, vyvíjející se svým směrem, jehož 'produkty' byli Franz Kafka, Max Brod, Egon Erwin Kisch. In. MAHLER, Zdeněk: *Ano, Masaryk*. 2. vydání. Praha : Slávka, 2007. ISBN 978-80-86631-60-8.

<sup>29</sup> Dost podrobně je hudební dění pospáno v knize Kolektiv autorů: *Hudba v českých dějinách* 1. vydání. Praha 1983. Neexistuje však jediná publikace, věnující se městu jak kvantitativně – analyticky, tak i kvalitativně – synteticky, při srovnávání nejnovějších závěrů z vědeckých symposií. Jedná se hlavně o problematiku Čechů a Němců, komparaci dvou kulturních oblastí, které v jednom městě koexistovaly svým vlastním životem.

bude třeba hledat v době, ve které žil, v jemu domácím prostředí, a jemu vlastnímu myšlení. Praha na přelomu století znamenala v tehdejší době místo střetu dvou kultur, či spíše dvou kulturních hnutí. Těmi nemám na mysli české a německé, ale na počátku devatenáctého století rakouské a nové, moderně smýšlející, liberální, sortu intelektuálů, zasažené francouzskou revolucí, utrpením způsobeným Napoleonovým tažením, ovlivněné jeho osvícenským zřízením veřejné správy (viz níže), a následnou reakci absolutistických monarchií Ruska, Pruska a Rakouska. Tedy zemsky patriotické, byrokratické, 'šosácké', jak zmiňuje Schumann, a vůči ní na barikádách divadelního či koncertního jeviště stojící kulturně–jazykově–osvícensky orientované společnosti lidí, jejichž etablování probíhalo v tajných uzavřených společnostech před okem státu a byrokracie (viz podkapitola skryté společnosti). Zároveň však venkovský život a život provinčních měst byl brán jako pole pro utvrzování kulturních tendencí rodících se v Praze.<sup>30</sup>

Vliv na mladou generaci měl především Spolek Davidovců, jehož ideje byly rozšiřovány výtisky *Neue Zeitschrift für Musik* i v Praze. Zde je nutno hledat tenké nitky, provázané napříč celou střední Evropou. Například Okruh autorů kolem časopisu *Ost und West*<sup>31</sup>, propagující umírněnost a smírná řešení sporů mezi českým a německým posluchačem, studenti pražské univerzity, konzervatoře nebo gymnázií, či soukromých škol, ti všichni byli oním pravým jádrem, skrz něž mohl Berlioz provést svou fantastickou symfonii, Wagner *Tänhausera* roku 1854, *Bludného Holanděana* 1856 a *Rienzi* 1859. Důležitým faktem také je, že Praha byla vůdčím nakladatelstvím, mající vliv na celé české země. Byla tedy vzorem, učitelem a soudcem v kulturních záležitostech a její rozsudky platily jako norma při konfrontaci s domácí tvorbou mimopražskou i cizinou, vstupní bránou umělců. Ovšem tam se právě kvůli provinčnímu charakteru obchodní vydavatelské sítě dostal málokdo (viz níže kapitola Hudební prostředí, podkapitola Koncertní provoz).

*Že by tedy osvícensky-intelektuální sorta zvítězila? Výsledek byl však úplně jiný.*

## **Hudební prostředí**

### **Koncertní provoz**

V první polovině 19. století převažoval komorní, sólový styl kompozice a interpretace (například Lisztovo koncertní vystoupení, při nichž tento virtuóz uvedl poslední novinky ze světa hudby v podobě „ochutnávek“ svých transpozic<sup>32</sup>). Svět velkých orchestrálních děl byl pražskému

<sup>30</sup> VÍT, Petr: Doba národního probuzení (1810-1840). In: Kolektiv autorů: *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 1. vydání. Praha: Editio Supraphon, 1983. Oddíl 5, s. 285-329. Dále jen *Hudba v českých dějinách*.

<sup>31</sup> Eduard Hanslik se tu seznámil s lidmi, kteří přímo propagovali romantistické hnutí, ředitelem časopisu byl Rudolf Glaser. LUDVOVÁ, Jitka: Dokonalý antiwagnerián. Eduard Hanslik. Praha 1992. Dále jen LUDVOVÁ, 1992.

<sup>32</sup> PLEVKA, Bohumil: *Liszt a Praha*. Praha 1986.

prostředí málo znám. Nebylo jednoduše kde hrát a zájem byl malý.<sup>33</sup> Existovaly sice víceúčelové sály v Platýzu, Konviktu, od třicátých let na Žofině, v Lázních na Malé straně. Společnosti, které se podílely na koncertním životě, však byly obecně limitovány poloamatérskými výkony členů, kdy hráči mnohdy neměli valné hudební vzdělání.

Již od prvního spolku Jednoty umělců, založené roku 1803, kterou následovala konzervatoř roku 1811, Cecilská jednota 1840 a Žofinská akademie 1841, se postupně zhušťovala koncertní produkce během roku (hlavními měsíci byl prosinec a leden). Ovšem tělesa drželo pohromadě spíš odhodlání a nadšení pro novou věc, touha zkusit nastudovat orchestrální skladbu, aniž by člověk byl členem operního orchestru (stavovského divadla, viz níže).<sup>34</sup>

Od roku 1815 začal vystupovat orchestr pražské konzervatoře, který uváděl hlavně Mozartova díla, dále Beethovenovy symfonie a Rossiniho overturey a operní přede hry, z autorů z českých zemí se provedl například Kalivoda, Spohr, Winter. Kvalita tělesa byla kolísavá. To záleželo na výpomoci, kdy jádro orchestru nebyli profesionální hráči, ale jen studenti.<sup>35</sup>

Dalším významným tělesem pro pražské hudební dění byl orchestr Stavovského divadla. Pod vedením J. A. Stögera v letech 1834-1846 a 1852-1858 znalo město poslední novinky operní tvorby. Autoři jako Meyerbeer, Donizetti, Auber a Spontini kralovali na programu kapelníků C. M. Von Webera, J. Triebenseeho a Františka Škroupa. Nejvýznamnější však bylo uvedení Wagnerových oper (například *Tannhäuser*, kterou nastudoval František Škroup roku 1854 a měla následující rok 15 repríz; v roce 1856 *Lohengrin*, která měla jen 9 repríz a *Rienzi* 1859 6 repríz).<sup>36</sup> J. B. Kittl jakožto ředitel divadla zasáhl do nejrůznějších sfér hudební tvorby. Zařadil se vedle Berlioze a Wagnera mezi stoupence německého hudebního romantismu.<sup>37</sup> Dobová hudební publicistika v zahraničí ho řadila k našim nejpřednějším skladatelům.<sup>38</sup> Jiný obraz podává Joseph Heller, člen Davidova spiknutí. V roce 1851 uveřejnil v časopise *Prager Zeitung* článek nazvaný *Die musikalischen Zustände Prags*. Kritizuje zde absenci systematického repertoáru divadla, nedostatek vzdělanosti výkonného umělce, nezabezpečení divadla před požárem apod.<sup>39</sup>

### Salonní hudba, přerod od „dvorního“ prostředí k „existenčnímu“

Novost a trochu i neotřelost, skromnost, vizionářství a zanícení hudbou, tak by se dal obecně charakterizovat muzikant první poloviny 19. století. Důvod byl společenský. Končila éra

<sup>33</sup> Hudba v českých dějinách. s. 290.

<sup>34</sup> Tamtéž. s. 305.

<sup>35</sup> Tamtéž. s. 308.

<sup>36</sup> Tamtéž. s. 332

<sup>37</sup> Jeho dílo *Bianca und Giuseppe oder Franzosen vor Nizza* je složeno na text Wagnerův. Loveckou symfonii s úspěchem provedl v Lipsku a Paříži. *LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.. Sv. 1 s. 33.*

<sup>38</sup> *Hudba v českých dějinách*. s. 323.

<sup>39</sup> „Když jeden intonuje vysoko, druhý nízko takřka pravidelně, třetí po třech letech pořad neumí recitativ“. *LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.. Sv. 2. s. 250.*

vydržovaných kapel vrchností, muzikant musel své skladby prodat, tak i lavírovat mezi svými hudebními ideály, její nezaprodanosti a čistoty před přetvářkou a klamem mamonu, a denní realitou, kde se k tomuto musel „snížit“, jak píše Petr Vít v kapitole Skladatel a společnost. Období první poloviny 19. století bylo dobou přechodu od představy profesionálního hudebníka, majícího zajištěnou stálou rentu jako učitel hudby v rodinách, či dvorní kapelník, skladatel, k představě profesionálního hudebníka, pohybujícího se na tenkém ledě soukromého podnikání. Starost o materiální zajištění, ve víru budícího se obchodního, průmyslového města, pokrytí výdajů na provedení, pronájem sálu, orchestru, vydání díla v tisku ... To vše musel autor zajistit, obstarat. Pomalu uzrávaly samostatné instituce, stavící se mezi skladatele a posluchače, medium, zprostředkovávající autorovu tvorbu jak senzuačně – vlastní provedení, tak i racionálně (tedy významově) – hudební kritika. Doba však byla taková, že se překrývaly již doznívající „dvory“ šlechticů v jejich salónech, kde vše bylo finančně kryto (tedy zmírněné ohledy na obecnou líbivost a soustředění se na vyšší cíle), a tím pádem vše mělo „kvalitu“ (tedy nepotřeba profesionální kritiky), zároveň však postupně zrály nové možnosti koncertního vystupování, které zaštiťoval sám ředitel dané instituce, člověk, řídicí se zákonem nabídky a poptávky. Tato druhá možnost svého uplatnění byla nová, neozkoušená, a tím pádem i lákavá. Příkladem poslouží obrovský výčet jmen autorů prosazujících se v první polovině 19. století.<sup>40</sup> Ale v mnoha oblastech tohoto typu hudební produkce panoval poloamatérský ruch. Běžně se vyskytovali lidé v hudbě zblhlí s jiným zaměstnáním.<sup>41</sup>

Šlechtickým prostředím tedy nebyly velké síně dvorů, kde se prováděla večerní matiné, dýchánky, serenády a divertimenta při hostině, nebo kde se společnost bavila a hudba dělala doprovod. Tím hlavním prostředím byly salony, kde se setkávala určitá vrstva lidí, mající více méně společně vzdělání, stejný nadhled a i stejný názor na současné dění. Například salon Jana Nostice (1838), J. F. Buquoye (1806), Kristiana Clam-Gallase (od 1838), Františka Šternberka (1814-1816), Františka Kinského, Josefa Nostice (1832-1840), hraběnky Elišky Šlikové (třicátá a čtyřicátá léta). Toto prostředí, z jedné strany šlechtické, z druhé měšťácké, se demokratizovalo směrem ke svému středu. Aristokracie otevírala dveře novým hudebním osobnostem, lidem z nižší třídy, ale patřící do určitého okruhu intelektuálů, měšťané zas napodobovali onen intimní styl šlechtických rodin ve svých domovech, kdy si mohli dovolit klavír a nechat vyučovat děti ve hře.<sup>42</sup> To vše dotvářelo tvář tajnosti a strohosti tohoto období, jak píše Otakar Hostinský ve své práci O nynějším stavu a směru české hudby (Praha 1885). V dobové produkci má pravdu, ovšem v širší souvislosti se jedná o výměnu rolí: jedna strana svou úlohu ztratila, druhá ještě nebyla připravena ji plně zajistit a hlavně akceptovat.

<sup>40</sup> *Hudba v českých dějinách*. s. 317.

<sup>41</sup> Například J. B. Kittl, V. J. Veit, A. Jelen, všichni právníci a státní úředníci. Tamtéž. s. 315.

<sup>42</sup> Tamtéž s. 301.

## Skryté společnosti jako nástroj vývoje

Jako protiklad šlechtickému prostředí salónů se etablovaly spolky, na konci 18. století v duchu tehdy populárního svobodného zednářství, ale i další (viz níže). Členové společenství zakládali lóže po celé monarchii. Po vzoru Vídně (lóže Zum wahren Eintracht) založili členové řádu v Praze lóži Zum dreigeokrönten Sterne (iniciátorem Ignátz Edler z Brna), existovaly zde i další lóže, mezi kterými vznikaly rozepře vůči zemské lóži ve Vídni.<sup>43</sup> Zde možná byl prosazen vzor Mozarta jako velkého umělce, tradovaný v Habsburské monarchii celou první polovinu 19. století.<sup>44</sup> Zato literární spolky našly již konkrétního nepřítele, vůči němuž se vymezovaly. Například Seraphionsbrüder, vedený E. T. Hoffmanem, revolučním autorem 19. století, kvůli svému mystickému obecnému pojetí díla, v němž vytvořil základnu romantických výrazových prostředků v literatuře, hudbě, a vůbec ve fantazijním, takřka schizofrenním pojetí reality a snu. V onom duchu „humoristického“ paradoxu hrála Praha speciální roli, z její atmosféry těžil nakonec Franz Kafka<sup>45</sup>. Další, méně závaznou formou společenského styku byly také kavárny<sup>46</sup>, nebo literární společnosti – například ze zahraničí Ludlshöhle<sup>47</sup>, berlínský „Tunnel“<sup>48</sup> po které přišla v padesátých letech domácí Schlaraffia a Arcadia<sup>49</sup>. Ta předposlední se stala nejznámější společností v celé německy mluvící

<sup>43</sup> „Die wahre Redlichkeit zu den gekrönten Sternen“ a „Die drei gekrönten Säulen zur Wahrheit und Einigkeit.“ *Auf der Suche*. Sv. 1, s. 19

<sup>44</sup> Smysl Svobodných zednářů však nejde zaměňovat s cíli dalších spolků, které byly proti tomu zednářskému přeci jen konkrétní a přízemní. Zednáři sdružovali vzdělance z všech oborů lidského snažení. Najít „ultimátní“, jedinečný a zároveň všechn vnitřní řád vesmíru, to bylo mottem zednářů. Nová doba 19. století však odstranila bariéry (v podobě kastovního rozdělení a pevného držení všech lidských aktivit v rukou institucí, pro ně vytvořené), které sdružovaly tyto „bojovníky“ za pravdu a poznání. Tak již nebylo zapotřebí vytvářet taková součtenství, po „boji za svobodu“ z Francie se šířících myšlenek nebyl důvod. Boj, který vzdělanou vrstvu „materializoval“ chtíčem po dostupnosti hmotných statků, ji zároveň dál držel v otěžích takovým způsobem, že smysl tohoto boje se stal smyslem všeho (Goethe a Faustovo vykoupění). S Augustem Comtem skončilo období hegelianismu a iracionalistů, Schlegel a Nietzsche byli jen posledním povzdechem nad všeobjímající a vše obklopující „pravdou“, „ideou“ či „duchem“, který se stáhl do sfér mystičnosti a tajemnosti (tedy oddělených světů od všední reality, které mají smysl ve své podstatě, tedy nepochopitelnosti, a nic víc než schematičnost v ní člověk nehledá; například Rachmaninov a jeho preludium cis moll, Skrjabin a jeho „svět barev“, Stravinský a jeho Svěcení jara - to vše je odděleno od přijímatele neprostupnou bránou 'nadpřirozenosti', a tedy pohádkovosti, nereálnosti, zajímavosti, výstřednosti a tím i 'uměleckosti'). Tamtéž. s. 19.

<sup>45</sup> Ovlivněn dalším autorem Jeanem Paulem, levitoval spisovatel mezi humorem a manýrismem, čerpaje z klasiků Cervanta a Shakespeara. Tamtéž s. 21.

<sup>46</sup> Tamtéž. s. 22

<sup>47</sup> Tzv. Ludlshöhle, vídeňský spolek umělců, sdružující po celé střední Evropě. Měl ironický, takřka mystifikující nádech, parodující dobové „vysoké“ spolky. Členové si šprýmovali z komických titulatur (Moritz Gotlieb Saphir jako „Vtípálek, Rebel, nebo Ludlamský lapis infernalis“, presidentským postem byl kalif). Členy byli mimo jiné i Ignác Moscheles, Ernst Florens Friedrich Chladni, Carl Maria von Weber, Antonio Salieri, a Adam Oehenschlager, který v roce 1817 provedl v divadle ve Vídni hru Ludls Höhle, pospojovanou z různých vtípných vystoupení, napadající například rituál svobodných zednářů. V roce 1826 byla společnost konzervativní vládou zakázána. Tamtéž s. 22.

<sup>48</sup> Gottlieb Saphir 1795–1858, bývalý člen Ludlshöhle, založil v Berlíně, „Sonntagsverein im Tunnel über der Spree“. Byla to recesistická společnost, jejíž činnost prošla cenzurou kvůli svému ironickému tónu, vyplývajícího již z názvu (tunelem byl míněn ten na londýnské Temži, jehož stavitel byl jmenován čestným členem spolku, Sonntagsverein útok na zpěvačku Henriettu Sonntag); koncepce zůstala podobná Ludlshöhle, těžiště se přesunulo do Lipska a odtud jako vzor pro Schumannův Neue Zeitschrift für Musik. Tamtéž s. 24.

<sup>49</sup> Čerpaly z Ludlshöhle a jejich nových podob („Soupiritum“, „Baumannshöhle“, „Gnomenhöhle“). Tamtéž. S 54.

Evropě, mající značné konexe i v Praze (viz stav německého hudebního prostředí).

## Skladatel kontra Genius

Přelom dvou polovin 19. století uvedl do pohybu ideu zbožšťovaného autora, jenž je novátorský, revoluční a přímo vybízí ke změně, a tudíž k pokroku. Labilita vztahu umělce a společnosti plodila extrémní situace, od proklínání Brahmsa, Dvořáka, Hanslika, až po glorifikaci a fetišizaci Wagnera, Smetany, Liszta; od upřednostňování těch „slavných“ po přehlížení těch „nízkých, obyčejných“. Skladatel tak putoval po celém společenském sociálním žebříčku bez zajištěných základních sociálních jistot. Po právní stránce se ukotvilo povolání hudebního skladatele až po první světové válce. Dalším extrémem byl systém včleňování autorských zjevů na piedestal „obdivovaných“: příklad knihy Karla Čapka *Život a dílo skladatele Foltýna*, kdy si jedinec zaplatil jak vydání svého díla, tak i vliv na dobové mínění. Tedy kdo byl nástroji veřejného mínění uznán „schopným“, byl přijat. Tak jako dnes. Zrod medializace proběhl právě tady, při vzniku obchodních sítí namísto poddanských závislostí.<sup>50</sup>

## Umění

Jak řekl Novalis, „*umění je jako dotek čarovné hůlky. Vše v něm se může čarovným předmětem stát. Neustále udivovat příjemné umění, neustále stavět předmět do udivujících poloh, činit jej tak známým a zajímavým [...]*“<sup>51</sup>, k čemuž se váže výrok Jeana Paula: „*můžete si hrát, ale s pozemským, ne nebeským. Všechnu opravdovost plnou božského zření byste měli, pokud ne zničit, tak od ní oddělit. Vše nebeské zaměněním za opravdové [pozemské – skutečné] bude jasnější, svěžejší. Tak, jako organická říše mechanistický svět ovládá, oživuje, pojí v jeden celek; tak může poezie tuto moc provádět s opravdovostí, dávajíc duchaplnost fyzickému; tak nás v poezii udiví to, co žádným zázrakem není.*“<sup>52</sup>

Prosadit se v obchodním světě bylo těžké. Zvláště v místě, kde novinky z evropského hudebního dění nešly na odbyt. Někdy vysvitly na povrch zdárné úspěchy, většinou až po obecném uznání, při čemž se počítalo, že výdělek nebude zas tak vysoký.<sup>53</sup> Vše kritizovali autoři tehdejších hudebních časopisů. Ti stěží mohli ovlivnit trh, jak se bláhově s nadšením domnívali, při četbě

<sup>50</sup> *Hudba v českých dějinách*. s. 373.

<sup>51</sup> „[...] Obyčejnosti ukázat jedinečnost, známým předvést nepoznané, konečnost obdařit nekonečným leskem [...]“ *LOMNÁS, B. (ed.), 1998.. Sv. 1. s. 59.*

<sup>52</sup> Tamtéž. s. 60.

<sup>53</sup> Tomášková mše byla vydána Hoffmanovým nakladatelstvím, autor dostal 300 zlatých. Jak vypovídá Heller, „**Messen gerade nicht** jene Gattungen von Tonstücken **sind**, von denen **der Verleger** einen großen **Gewinn erwarten darf**, [...] **aber beim allem frage ich**, wie elend sind die Kunstzustände eines Landes bestellt, **wen das gediegene Werk** eines eigebornen Tondichters von solcher anerkannter Celebrität und Autorität nicht einmal **die Kosten der Auflage zu decken vermag?**“ In: *LOMNÁS, B. (ed.), 1998.. Sv. 2., s. 246.*



brojivých článků Roberta Schumanna.<sup>54</sup> Hudební tisk neměl prostředky, ani „odvahu“ tisknout soudobé autory<sup>55</sup>. Jedinou možností, jak dosáhnout většího ohlasu bylo tisknout v zahraničí<sup>56</sup>.

Návodů, jak zlepšit situaci soudobého umění, bylo několik. Z pera Josefa Augusta Hellera vyšla kritika, popisující stav hudebního světa napříč všemi sférami produkce a recepce. Popisuje zde „zarmucující“ stav hudebního dění ve třech bodech. Za prvé, autor kritizuje velmi zkažený vkus z velké části těch, kteří postavením zaujímají pozice mecenášů. Zde vyzdvihuje hraběte Františka Thuna jako vzorový příklad dobrého podporovatele. Stěžuje si na nedostatek vzdělání v hudbě zběhlých osob a na módnost vkusu<sup>57</sup>. Popisuje situaci, která byla vlastně typická pro začátek 19. století, přerod hudebního prostředí z šlechtických dvorů (tedy prostorově), a také vymanění se z finančního vlivu šlechty vůbec (tedy z osobní závislosti), a neukotvení vyššího umění v „nízkém“ prostředí měšťanů.<sup>58</sup> S tím ruku v ruce kráčí přístup tisku, kde není snaha psát pro hudbě vzdělané publikum a zlepšení úrovně výkonného umělce. Snaha o profesionalizaci hudební produkce, recepce a kritiky, je záležitostí právě první poloviny 19. Století. Je zbytečné podporovat určitý okruh umělců a provádět pouze jejich tvorbu, když svět kolem spěje kupředu a posluchač nemá žádného srovnání s okolím, což je nutný předpoklad pro obecné povědomí hudebního dění. Pouze za těchto splněných podmínek je možné předložit dílo domácích autorů publiku k jejich soudu.<sup>59</sup>

U spolkových činností Cecilské akademie a Sofien-akademie vyzdvihuje jejich vzájemnou rivalitu, skrz ní „může umění jedině zvítězit.“<sup>60</sup>

## Časopis Ost und West

Tento časopis představoval poslední pokus sjednotit čtenářské publikum na principu zemského patriotismu. Ač celé vedení bylo německé, propagovalo novinky ze západu a otiskovalo poslední výdobytky kultury poezie a prózy, recenze oper, přesto běžný čtenář mohl vedle Wagnerového Tannhausera objevit zjev Karla Hynka Máchy, kteréhožto autoři novin zvlášt'

<sup>54</sup> VOJTĚCH, (ed.), 1960. S 15.

<sup>55</sup> Jako Veitův Es kvartet, Kittlova opera Francouzi před Nisou, Škroupova předehra a jiné části z jeho opery Drahomíra. Nebyly známy, staly se tak zbožím, které zapadlo pod pulty bez další hudební produkce. Josef August Heller: Die Musikalischen Zustände Prags. Die Behandlung enheimischer Kunstwerke. In: LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.. Sv. 2. s. 264.

<sup>56</sup> Viz pozn. 46.: kdyby nebyly tyto skladby tištěny v zahraničí, jako Berlín a Lipsko, nebyly by vydány vůbec. LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.. Sv. 2. s. 264.

<sup>57</sup> „[...] [wie] man für eine Pariser Haube schwärmt, man bei einem französischen Liede ebenfalls in Entzücken geräth, [...] sei auch die französische Sprache, zum Gesang benützt [...]“. Josef August Heller: Die Musikalischen Zustände Prags. Die Behandlung enheimischer Kunstwerke. In: LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.. Sv. 2. s. 264

<sup>58</sup> Sám Heller popisuje, že pro mecenášství je nezbytné odpoutání se od dedikací děl jejich podporovatelů za finanční odměnu a pouhé zrušení všech překážek, stojících v cestě talentům, aby publikum „jen usedlo do lóží, seznámilo se s domácími talenty a utvořilo si vlastní soud“. Je zde tedy patrná snaha autora o nastolení profesionalizace hudební recepce po stránce posluchačské a kritické. Josef August Heller: Die Musikalischen Zustände Prags. Die Behandlung enheimischer Kunstwerke. In: LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.. Sv. 2. s. 264

<sup>59</sup> Josef August Heller: Die Musikalischen Zustände Prags. LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.. Sv. 2. s. 266

<sup>60</sup> Tamtéž. s. 266

propagovali<sup>61</sup>. Přesto nemohly noviny samy vydržet mezi nově se polarizujícím čtenářstvem českým a německým. V prvních letech své existence udržoval časopis dost širokou vrstvu přívrženců: Šafařík, Erben, Kollár, Purkyně, Tomášek, ale i Karel Sabina. Patrně vlivem ředitele Rudolfa Glasnera si udržel časopis svébytný styl, univerzálně, kosmopolitně a antistavovsky laděný, apelující na hodnoty Goethea, Heineho morálky vzdělance, jež se neoddává hedonistickým radovánkám světa, nýbrž se snaží dojít smyslu, poznání, vědění. Tedy vzdělání je jeho hlavním pilířem, který kotví celý kolos duchovních hodnot, sic skrytých před meternichovským tajným policistou, ale nesoucích již oheň zažehnutý třicet let před vydáním Fausta při pádu Bastily. „[...] *Ja! Diesem Sinne bin ich ganz ergeben, das ist der Weisheit letzter Schluss: Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muss.* [...]“<sup>62</sup>. Tak byl Rudolf Glasner a jeho blízcí plni kompromisů, že nakonec v boji o své místo v „informačním trhu“ prohráli. Časopis zanikl roku 1848, kdy houf lačných měšťanů dychtil po jakémkoli konceptu, jež by zahrnoval občanská práva a svobody, národnostní roztřídění a konec vrchnostenského hospodářství a byrokratické správy státu. Doba šla dál.

## Stav hudebního vzdělání v 19. století

Problém vzdělanosti hudby v devatenáctém století byl dvojitý. Za prvé neexistovala koexistence s teorií a praxí, kdy pod studiem skladby se rozuměla jen výuka harmonie a kontrapunktu, popřípadě nauka o formách.<sup>63</sup> Za druhé pak převládal ideál umělce – samouka, který se genii starší doby nechal jen inspirovat.<sup>64</sup> Vznikl tak tendenční obraz skladatele 19. století, který se rozchází s dobovou zastaralou školou a zároveň tak vznikl problém, jak takového umělce vyučovat, pokud se objeví sklony již odmala.<sup>65</sup> Pražská konzervatoř vznikla jako učiliště instrumentalistů, varhanická škola zajišťovala přísun schopných varhaníků. Hlavním učilištěm nových uměleckých zjevů tak byly soukromé instituty.<sup>66</sup>

<sup>61</sup> Hansgirk, Meissner, Hartmann, Bach, Herlossohn. In: LUDVOVÁ, 1992., s. 13.

<sup>62</sup> GOETHE, J. W.: *Faust. Vybrané scény*. Pohorský, Miloš (ed.). Edice Československý spisovatel, sv. 4448. 116 s., Praha 1979.

<sup>63</sup> Ve zprávě o zkouškách až roku 1864 přistoupila k základům kontrapunktu, teorii fugy a konstrukci varhan i nauka o 'sestavování period', tedy jakýsi druh nauky o formách. Slavoj 1864. s. 283. In: LUDVOVÁ, Jitka: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Praha 1989 s. 18.

<sup>64</sup> Například rozdíl v chápání jak studovat genia v podání Franze Liszta a Karla Czerného. Czerny mu tvrdil, že: „mladý nastávající genius [...] vycítí, rozpozná, dovede obdivovat a snaží se napodobit velkého vzdělaného mistra“; ten mu odvětil, že „intenzivně 'studuje' Beethovena, Bacha, Hummela, Mozarta a Webera.“ Lisztovo a Czerného studium skladby bylo odlišného významu. LUDVOVÁ, Jitka: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Praha 1989. s. 18.

<sup>65</sup> LUDVOVÁ, Jitka: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Praha 1989. s. 18.

<sup>66</sup> Nejvýznamnější Tomáškův, Prokschův, Smetanův. In: LUDVOVÁ, Jitka: *Česká hudební teorie. 1750–1850*. Praha 1985. s. 10.

Nakonec mezi české klavírní pedagogy se řadí i Ignátz Moscheles<sup>67</sup>, nebo Carl Czerny<sup>68</sup>, kteří se hlásili k 'české klavírní škole'. Renomé Prahy tedy muselo být velké.

## Hudební teorie

Rozdíl mezi první a druhou polovinou v chápání kompozičního vzdělání vysvětluje dokonale stař Jitky Ludvové, která uvádí jednu skutečnost. „Z životopisu V. E. Horáka víme, že opisoval basový hlas z Brixihy skladeb, ostatní doplňoval sám podle vlastní úvahy a pak srovnával s originálem. „Tato [...] analytická cesta získávání [...] vědomostí se [...] málo zdůrazňuje, ač je důležitá i pro posouzení vztahu teorie a praxe.“ Rozdíl uměleckého řemesla a hudební teorie byl ve srovnání s druhou půlí nulový. „[...] analýza hrála při studiu hudby podstatnou roli daleko dříve než [...] vstoupila do již konsolidované hudební vědy jako platonická metoda zkoumání hudebních struktur, uplatňovaná bez kompozičního zřetele.“<sup>69</sup> Je však nutné zde brát i zřetel na odbytiště zkomponované hudby. V 18. století produkovali autoři hudbu především pro účel zábavní, ať již to byla večerní divirtimenta, scénické zábavy městských divadel, doprovod pro různé významné akce (srovnáme-li například *Adagio a Allegro F dur*, *Fantazii K. 594*, kompozici Wolfganga Amadea Mozarta pro mechanické horologium jako kulisu pro mauzoleum generála Laudona, koncipovanou jako výstavu jeho doby vévodou Josefem Deymem ze Střitěže ve Vídni, a Musorgského *Obrázky z výstavy*, kompozici jednoznačně umělecky zamýšlenou, která měla překonat svůj účel, jakožto úvodní skladba pro Hartmanovu výstavu v Petrohradě).

Co se týče možností získat hudební vzdělání, panovala stejná situace jako v hudební produkci. Venkovské školy neměly jak vyučovat děti, nebyl odbyt do šlechtických sídel. Jediným místem, kde hudba měla svůj „smysl“, byla právě města.<sup>70</sup>

## Studenti Václava Tomáška

Že jich bylo mnoho, o tom všem napsal sám pedagog, skladatel a vynikající klavírní virtuóz ve své autobiografii. Ovšem okruh lidí tvořící hlavní recepci nového dění v soudobé hudební produkci, byl zastoupen okruhem lidí především kolem Augusta Wilhelma Ambrose a Eduarda Hanslika.

<sup>67</sup> Ignátz Moscheles (1794-1870) byl Němec narozený v Praze. Vyučil se u Dionysa Webera v kompozici, ale také klavíru (ještě před založením Konzervatoře roku 1811). Dále studoval ve Vídni. In: KŘÍSTKOVÁ, Dana: Česká klavírní tvorba 18. a 19. století včetně díla Leoše Janáčka. Skladby slólové a komorní. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2002. s. 26

<sup>68</sup> Carl Czerny naopak cestoval po světě (Polsko, Vídeň) kvůli pedagogické práci svého otce. Ačkoliv jeho mateřštinou byla čeština, je zařazován do Vídeňského kulturního, a tedy i německého okruhu, ačkoliv mu německý jazyk činil problém celý život. In: Tamtéž. s. 48.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>70</sup> LUDVOVÁ, Jitka: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Praha 1989S. 18.

## Jan Václav Tomášek a jeho institut

Jako učitel klavíru ve službách hraběte Georga Buquoye získal popularitu a ohlas po celé střední Evropě. „Hudební papež“, „hudební dalajláma“<sup>71</sup>, tak mu říkali jeho známí, oslovovali ho tak redaktoři novin, uctívali jeho žáci. Sám Tomášek rád pronášel Dingelstedtovo rčení: „*nevěřili byste, kolik chvály snesu*“<sup>72</sup>. Hanslik k němu zavedl i Hectora Berlioze při návštěvě Prahy, „[...] *u něhož [Tomáška] každý cizí umělec povinně vykonal návštěvu.*“<sup>73</sup> Možná znavený svými neúspěchy o proniknutí za hranice města soustředil se Tomášek především na výuku hudební výchovy a hry na klavír.<sup>74</sup> Romantismus ovlivnil jeho tvorbu jen v písňové tvorbě na texty Schillera a Goetha, jinak zůstal vyznavačem Mozarta a Glucka.<sup>75</sup> Vedle Zvonařovy varhanické, Prokschovy klavírní<sup>76</sup> školy představoval jeho ústav hlavní magnet talentů hry na klávesový nástroj. Zároveň ukončení školy obnášelo i projít teoretickou přípravou. Sám Tomášek šel svou vlastní cestou, kdy teorii harmonie opřel naukou o harmonických a matematických proporcích. Jeho spis však zmizel a nedochoval se.<sup>77</sup> Zároveň byl člověkem své doby a kladl důraz na praktickou zručnost.<sup>78</sup> Tak prošli jeho školením mnozí žáci, z nichž nejvýznamnější byli tito:

### Eduard Hanslick

Během studijních let byl aktivní jak v časopise Ost und West, tak i jako člen Davidovského spiknutí, odpovědi na Davidovo bratrstvo Roberta Schumanna (viz níže Ambros). Svými články se zařadil mezi ony bojovné nadšené aktivisty, mladíky, jejichž průbojnost a atakování zašlých stereotypů bylo pro první polovinu 19. století typické.<sup>79</sup> Sice studoval, aby nastoupil dráhu státního

<sup>71</sup> LUDVOVÁ, 1992.. s. 51.

<sup>72</sup> Hanslik mu tak udělil rychlokurz Tomáškovy tvorby, kdy vyzdvihl jeho Requiem. Při návštěvě pak Berlioz vyjádřil své potěšení, že „[...] se mohl osobně seznámit s tvůrcem 'nádherného' Requiem“ Tomášek přijal lichotku s lehkým přikývnutím hlavy a podotkl, že rád navštíví Berliozův koncert. Po odchodu pak Berlioz poznamenal, že „si stačí sám“. Tamtéž s. 70

<sup>73</sup> Tak píše Hanslik ve svých pamětech o návštěvě Hectora Berlioze. Při Berliozově návštěvě však tento skladatel neměl ani potuchy, s kým má tu čest. LUDVOVÁ, 1992.. s. 69.

<sup>74</sup> Jako hudební pedagog si vytvořil kolem sebe auru dokonalého učitele a žáci museli i adekvátně zaplatit. Například Kalivoda, kterého „teprve před několika lety napadlo, že ještě asi dost neví a neumí, a tak se obrátil na jednoho skladatele v Praze (Tomáška), aby mu dával hodiny v dvojitém kontrapunktu, ve fuze atd. Jestliže si však myslíte, že mu pražský kolega umělec na to odpověděl: ‚Nauč mě nejdřív dělat takové symfonie, jaké děláš ty, a pak si posluž tím, co mám‘ – pak se mýlíte. Bratr v Apollonovi [...] byl ochoten [vzdělat], ale žádal tak enormní honorář, že náš výtečný kapelník, [...] na podmínky správně nepřistoupil [...]“ VOJTĚCH, (ed.), 1960. s. 370

<sup>75</sup> Při uvedení Beethovenovy 9. symfonie se Tomášek zděsil. Jinak neztracoval Beethovenovo dílo. LUDVOVÁ, 1992.. s. 54.

<sup>76</sup> Který ovšem později převzal dominantní postavení výuky hry na klavír. Jeho institut vlastně představuje dnešní běžnou klavírní výuku žáků s rozdílnou úrovní vzdělání. In: LUDVOVÁ, Jitka: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Praha 1989S. 34.

<sup>77</sup> Alespoň částečně s jejím obsahem seznamuje Jitka Ludvová ve své studii Abbè Vogler a Praha, *Hudební věda 1982*. In LUDVOVÁ, Jitka: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Praha 1989. s. 36.

<sup>78</sup> Viz podkapitola hudební teorie. s. 6.

<sup>79</sup> Brojil za správné hodnocení hudby Hectora Berlioze, kteréhožto nakonec pozvali spolu s Ambrosem na koncertní návštěvu Prahy, provedení Schumannova oratoria Ráj a Peri. Byl stejně tak aktivní jako jeho současníci: „Devatenáctiletý Josef Václav Frič stál v přední řadě revolucionářů roku 1848, Alfred Meisner rozhýbal [...] čtenáře

úředníka, byl nucen pobývat dva roky v padesátých letech v Klagenfurtu, nakonec se usadil ve vídeňském prostředí, kde se stal zosobněným protipólem Wagnerových Parsifalů a „nibelungovských divadelních rejů“<sup>80</sup>. Ze svého studia u Tomáška podal svědectví ve svých pamětech. Píše sice, jak „[...] s každým z nás studoval Bachův *Temperovaný klavír jako nepostradatelný základ. Dostal jsem vždy za úkol jedno preludium a fugu týdně a na příští hodině jsem ji musel zahrát bez chyby a z paměti, [...] kromě Bacha se studovaly hlavně Beethovenovy sonáty (s vyloučením posledních), Tomáškovy rapsodie, sonáty, všechny etudy Thalbergovy, Chopinovy a Henseltovy, dokonce i něco z Liszta. Je vidět, že Tomášek v žádném případě nebyl oním pedantickým nemoderním učitelem [...]*“<sup>81</sup>; zároveň však „[...] jsme neslyšeli ani to nejmenší o historické a estetické stránce hudby. Našemu učiteli [...] zřejmě úplně chyběl zájem o tyto oblasti, [...]“<sup>82</sup>. Hanslik se tak vzdělával sám, v čemž mu pomohl právě Ambros a Hoffmanovo hudební nakladatelství<sup>83</sup>.

### Jan Hugo Václav Voříšek

Po odchodu do Vídně a od roku 1811 pokračoval ve studiu u J. N. Hummela. Po ukončení jeho pedagogické činnosti získal Voříšek dokonce jeho žáky a tím i renomé věhlasného učitele ve Vídni.<sup>84</sup>

### Alexander Dreyschock

Klavírní virtuóz, mající evropský formát, o čemž svědčí časté články v *Neue Zeitschrift für Musik*<sup>85</sup>. Jako vynikající interpret romantické hudby a svou náklonností k Davidovu bratrstvu měl Dreyschock rozsáhlé styky, které mu později umožnily doporučit Smetanu jako ředitele Společnosti pro klasickou hudbu v Göttingu. Jako zakládající člen Petrohradské konzervatoře zde působil několik let. Kvůli tamějšímu klimatu však byl nucen přestěhovat se do Itálie. Umřel na tuberkulózu.

---

i rakouské policejní dohlížitele svým [...] eposem *Žižka*, [...] Karel Havlíček Borovský hodil bombu do české vlastenecké společnosti svou šířavou kritikou Tylovy povídky *Poslední Čech* (1845)“ *LUDVOVÁ, 1992.* s. 11.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>82</sup> „[...] nikdy [se] ani zběžně nedotkl historického vývoje hudby, nikdy jsme od něho neslyšeli ani slovo o životě a působení [...] Bacha, [...] podobně jako dějiny byly Tomáškovy vzdáleny i estetické úvahy. Nechal nás hrát Beethovenovy sonáty, aniž by naznačil, v čem spočívá jejich krása a jedinečnost, čím se jejich forma liší od sonát Haydnových a Mozartových.“ *LUDVOVÁ, 1992.* s. 53.

<sup>83</sup> Pražský hudební nakladatel vedl od roku 1838 obchod s uměleckými předměty, hudebninami, sklad nástrojů a půjčovnu not. Spolu se zetěm Markem Berrem se zasloužili o vydání velkého množství dobové produkce. *LUDVOVÁ, 1992.* s. 369.

<sup>84</sup> Více v heslu Voříšek, Jan Václav. WURZBACH, Constant von: *Biographisches Lexicon des Kaiserthum Oesterreich*, sv. 58. Vídeň 1889. Dostupný také z WWW: <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=12542&scale=2&page=128&viewmode=fullscreen>. (Poslední návštěva 22. 04. 2010)

<sup>85</sup> Kdy zde Schumann hodnotí Dreyschockovy *Písně beze slov*, op. 4 „[...] spíše etuda [...]“, *Velká fantazie*, op. 12 „[...] už dávno nic tak nevkusného nepřišlo [...], stať o autorovi, kde Mosewic chválí Dreyschocka jako zdravého umělce v *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1839 s. 290), načež Schumann vydává článek „Dábelští romantikové“ v němž kritizuje neznalost dobových kritiků nových autorských zjevů. *O hudebnících*. s. 230.

Ve svých virtuózních kompozicích kladl důraz na pasážovité běhy pravé, ale hlavně levé ruky. J. B. Cramer o něm prohlásil: „[...] [*Dreyschock*] *habe keine linke Hand, sondern zwei rechte.*“ V díle vynívá jeho variace na vlastní téma pro levou ruku (možný zdroj inspirací pro Hampelovy variace pro levou ruku na vlastní téma), a další žánry jako balady, op. 104, invitation à la Polka, impromptu a nocturna ve formě mazurek.<sup>86</sup>

### Julius Schullhof

Po studiu u Tomáška a proslavení svou fantazijní kompozicí *Allegro brillante en forme de Sonate, op. 1*, cestoval po veleúspěšném koncertním turné napříč celou Evropou převážně mezi Paříží a Berlínem, kde se nakonec usadil a vyučoval hru na klavír<sup>87</sup>. Karel Krebsl<sup>88</sup> popsal ve Všeobecné německé biografii Schulhofa jako vynikajícího hráče, nejlepšího interpreta Mozarta a Beethovena a progresivního skladatele, inspirujícího se především Schumannovým a Chopinovým „*Klavierdichtung*“, tedy uměním kompozici „klavírní básně“. V jeho rozsáhlé virtuózní tvorbě nechybí například *sonáta f moll, capriccio na motivy ruských a českých národních melodií* (jasný kosmopolitní přístup k rodícím se barikádám národnostním, kdy rodilý Němec, vyučující v Německu, píše národní písně; slovo Němec znamenalo jen německy mluvit a skládat hudbu na české melodie bylo toliko romantickým epigonstvím), *Largo Funèbre* (zde možná podnět v Hampelově komponování smutečních pochodů) a sešit *Idyl* (opět možná inspirace Hampelových *Idyl*).<sup>89</sup>

### Ignátz Tedesco

Zvaný též „Hanibal oktáv“, dokázal zahrát Chopinovu revoluční etudu c moll op. 10, číslo 5 v právě zmiňovaných oktávách. Tak se zařadil mezi dokonalé hráče levou rukou.<sup>90</sup>

### Jakob Emil Hock

Jako jediný ze spolku Davidovského spiknutí si zajistil v oboru, v němž se pohyboval, existenční jistotu, když se stal majitelem hudebního ústavu. Ke konci 19. století se o Hockovi píše, jako o „posledním žijícím Davidovci“, což zdědil po Ambrosově smrti jako jeho „Duchovní

<sup>86</sup> LILIENCRON, Rochus von: *Dreyschock, Alexander*. In: *Allgemeine deutsche Biographie, herausgegeben von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 5. Bd.: 5, Decken-Ekkehar*.

Lipsko 1877, s. 408–409. Dostupné také z WWW: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00008363/images/index.html?seite=410>. (datum návštěvy 23. 04. 2010).

<sup>87</sup> Sám Eduard Hanslick si jej považoval. „[...] autor půvabných skladeb, příliš brzy ukončil své veřejné působení. Nyní žije v Berlíně a do dneška mi zůstal věrným přítelem.“ HANSLICK, Eduard: *Aus meinem Leben*. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur 1894. In: *LUDVOVÁ, 1992.. s. 164.*

<sup>88</sup> KREBS, Carl: Schulhoff, Julius. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Sv. 54. Druhé vydání. Mnichov, Lipsko: Duncker & Humblot. 1899. s. 240.

<sup>89</sup> Viz poznámka č. 41.

<sup>90</sup> *LUDVOVÁ, 1992.. s. 19.*

pozůstalost<sup>91</sup>. Podle Ludvové byl odchovancem ideálů první poloviny 19. století, kdy shromažďoval autografy, fotografie, dopisy, z čehož nakonec vytvořil cennou sbírku.<sup>92</sup>

## Davidovo spiknutí

### Předchůdce v Robertu Schumannovi

Davidovo bratrstvo vzniklo jako další spolek, tentokrát hudebních skladatelů, inspirujících se u jiných. Ráz společnosti byl nastaven tak, že nové romantické hnutí, plné názorů odboje, obrody společnosti, myšlenek samosprávy, demokracie a vlády lidu, bylo bráno za protispolečenské, ba přímo nezákonné. Na druhé straně však nešel zapřít onen fakt, že společensky a ekonomicky rozhodovala stále více sdružení měst, než statky šlechticů, politicky však měla šlechta dlouho navrch, třímajíc státní správu a mocensko–cenzorský aparát. Na svět tak přišla éra *Biedermeieru*, kde lidé unikali od strastí a nacházeli prostor seberealizace v tajných společenstvích, jejichž funkce představovala svatostánek pro možnou lepší budoucnost. Tak vznikly literární společnosti, zmíněné výše, které určily způsob, jak na sebe upozorňovat a zároveň nepřijít do konfliktu s politickým zřízením. Spolek vznikl kolem Franze Schuberta, jehož členy byli i osobnosti z Ludlshöhle; Harmonische Verein, vzniknuvší roku 1811, založil Carl Maria von Weber; členy Davidova bratrstva byli Karel Kořmaly, August Kaher - členové hudební sekce berlínského Tunelu, založeného roku 1828, kde Schumannův učitel Heinrich Dorn byl jeho vedoucím. Z těchto proudů vzniklo Davidovo bratrstvo Roberta Schumana.<sup>93</sup> Poslání autor popisuje takto: „*eine neue, poetische Zeit vorbereiten, beschleunigen zu helfen*“<sup>94</sup>.

### Reakce na Davidovo bratrstvo

„*Skromné večery, vyplněné čtyřručním hraním, debatováním a pitím kávy, poctil Ambros jménem Davidovské spiknutí, v návaznosti na Schumannem založený Spolek Davidovců. Ambros si říkal Famin, poslední Davidovec*“<sup>95</sup> Dalšími členy byl Jakob Hock, Josef Heller<sup>96</sup>, Ulm<sup>97</sup>, Josef Alexander Helfert<sup>98</sup>, Joseph Bayer<sup>99</sup> a Eduard Hanslik. Sám Ambros byl jak iniciátorem tohoto „spiknutí“, tedy autorem názvu<sup>100</sup>, a také se nejvíce vžil do oné davidovsky herecké pózy zdvojení

<sup>91</sup> Tamtéž. s. 18.

<sup>92</sup> Ta se bohužel nedochovala. Tamtéž. s. 18.

<sup>93</sup> LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.. s. 27

<sup>94</sup> Tamtéž. s. 28

<sup>95</sup> Z osobních deníků Eduarda Hanslika o Augustu Wilhelmovi Ambrosovi. Tamtéž s. 60.

<sup>96</sup> Finanční sekretář v Praze tamtéž. s. 39.

<sup>97</sup> Studoval práva současně s hudbou, od 1849 působil jako kritik Bohemie, zastánce Wagnerův. Tamtéž. s. 39.

<sup>98</sup> Studoval práva, angažoval se v politickém životě, vydal polemiku s Palackého pojetím husitství (Hus a Jeroným), německy napsal dějiny revoluce 1848 v Rakousku. Tamtéž. s. 39.

<sup>99</sup> Profesor estetiky na vídeňské technice, popularizátor estetiky. Tamtéž. s. 39.

<sup>100</sup> Sdružení lidí vzniklo zcela nezávisle, jen Ambros dal této skupině určitou tvář. Tamtéž. s. 63.

osobnosti. Sám vystupoval jako Flamin, osoba inspirována v Schumannově *neue Zeitschrift für Musik* Jeanem Paulem, pseudonymem E. T. Hoffmana, spisovatele počátku 19. století.<sup>101</sup> Jeho podivínský svět propletenců a eskapád snu a představ spolu s realitou, z čehož vyplývá často užívaná absurdita a cyničnost jeho děl, ovlivnila první generaci romantismu vůbec. Ambros si podle Hanslika osvojil jeho „manýru“ psaní esejí, kdy „*nenapsal ani jedinou stránku v klidném stejnoměrném tónu, bez humoristických odskoků, bez dobrých nebo špatných žertů obrazů a nadsázek.*“<sup>102</sup>

## Členové Davidova spiknutí

Krom *Eduarda Hanslika, Emila Hocka a Hanse Hampela* byli nejvýznamnější hlavně tyto:

### August Wilhelm Ambros

V době studijních lekcí, jež pobíral u Tomáška, pracoval Ambros jako soudní úředník. Byl také kritikem Bohemie a Ost und West, a inspirován Schumannovými Davidovci, založil tajný spolek Davidovské spiknutí (Davidsbündelei). Po vzoru Schumanna se chtěl stát jak vynikajícím interpretem romantické hudby, tak i spisovatelem. Ovšem po revolučním roce 1848 bylo psané či mluvené slovo pod tíhou cenzury a jakékoliv testy zavánějící moderností byly brány jako buřičské a protispolečenské.<sup>103</sup> Inspiroval se i Schumannovým autorským stylem psaní, který používal při tvorbě jednotlivých hodnocení, recenzí a úvah ve svém časopise *Neue Zeitschrift für Musik*: sám vystupoval jako Flamin, tedy vzletný a bouřlivý podivín, chtějící „objevovat dosud nepoznané“.<sup>104</sup> Některé své kritiky tak později shrnul pod názvem Flaminiana. Do tohoto okruhu pražských Davidovců patřili ještě Eduard Hanslick, Hans Hampel, Emil Hock a Friedrich Bach.<sup>105</sup>

### Friedrich Bach

„*Básník osamělého člověka*“<sup>106</sup>, podle Jitky Ludvové „ztroskotaná existence“, která nedokázala uplatnit svůj spíše literární talent, inspirující se hlavně v díle Karla Hanka Máchy, kvůli němuž se naučil i česky. Své básně také tiskl v Ost und West, kde byl také veden jako žurnalista. V padesátých letech však odchází jako železniční lékař do Uher, kde končí jeho vyhlídky stát se autorem.<sup>107</sup>

---

<sup>101</sup> Viz dále.

<sup>102</sup> Hanslikovy paměti. LUDVOVÁ, 1992.. s. 65.

<sup>103</sup> LUDVOVÁ, 1992.. s. 115.

<sup>104</sup> VOJTĚCH, (ed.), 1960. s. 13.

<sup>105</sup> Viz dále

<sup>106</sup> Jak o něm napsal Julius Reinwarth. In: LUDVOVÁ, 1992.. s. 18.

<sup>107</sup> Tamtéž. s. 18.



## Měnicí se tvář hudby

Po revolučním roce dochází k polarizaci hudební kultury, kdy se štěpí hudba vážná a hudba zábavná. Stane se tak „za pochodu“, kdy hudební produkce je orientována zákonem nabídky a poptávky. Postupem času však zraje autorská vrstva, na druhé straně se tříbí hudba užitná, dobře sloužící masovému publiku. Vše se snaží očistit nově se rodící hudební kritika, kde Hostinský kritizuje hudební život první poloviny 19. století a označuje ho za chudý na kvalitní hudbu. Pravda je taková, že absolutně nepochopil dobové tendence kulturně sociologického vývoje společnosti. Končila éra předurčenosti hudby „vysoké“ aristokratických dvorů, kde být součástí znamenalo být kvalitní, a „nízké“, neurozeného městského, venkovského prostředí. Převaha měst v národním obrození přeměnila tento starý model, ovšem hudební trh jako jev devatenáctého století se řídil tím, kde čeho chybí a kde je co žádáno.

Tak se objevil například „přízrak operety“, kdy hudební kritika stála tváří v tvář „pokleslé“ produkci arén, venkovských zábav, liedertafelů apod. Tak či onak tyto názory neměly ještě tak vyhraněný, ucelenou kulturní obcí uzavřený a dokonale krytý aparát, jak se proti těmto jevům vymezovat. Ačkoli byly operety pokleslým žánrem, v městských spolcích, které značily zcela unikátní, nový druh kulturního vyžití bez pomoci kočovných divadel, vítali členové takovýto druh hudby, spolu s lidovými zpěvy, kde produkce měla taktéž značně kolísavou úroveň, s nadšením. Jakkoliv se zapojit do formování kulturní tváře měst, to bylo velikým cílem, i když členové: amatéři, diletanti, či učitelé na nově se vyvíjejících základních uměleckých školách, neměli kde vytříbit si vkus pro složitější hudbu.<sup>108</sup>

Byly snahy například o podchycení neorganizované masy lidových hudebníků a vtáhnout ji do soustavy stavovských předpisů, snahy o osvětu v popularizaci umělecké hudby přednáškami, dělnickými divadelními představeními, osvětovými koncerty a podobně. V běžném hudebním provozu si však nakonec našly určité typy, druhy a oblasti hudby svá svébytná prostředí a specifickou působivost.<sup>109</sup>

Proto vznikl i boj mezi Smetanou a Dvořákem. Dvořák byl v tomto prostředí hrán pro účel zábavní, aby se dílo prodalo, kdežto Smetanovy sbory vždy apelovaly na vyšší umělecký účel. Při srovnání jejich děl je jasně patrný zkomercializovaný apel pro pozdvihnutí národní hudby (v počtu a rozsahu děl spíše u Dvořáka, než u Smetany); jejich díla však mají často rozdílný cíl (Smetana si při

<sup>108</sup> *Hudba v českých dějinách*. s. 350.

<sup>109</sup> Rozvoj českých dechových kapel ve 40 letech (tzv. „Tureckých kapel“) se týkal hasičů, armádních veteránů, apod. Pololidové písně a tzv. Liedertafely, stále šantány a jejich kupletní produkce, Kmochovy písně a transkripce lidových písní, kdy syntetizoval instrumentální pochodovou hudbu dechových kapel, s „folklórní“ pololidovou produkcí pěveckých spolků, se také nově konsolidovaly. *Hudba v českých dějinách*. s. 351.

výběru námětu vybíral všemi uznaná klasická díla literárního světa<sup>110</sup>; Dvořák svým melodicko-lyrickým kompozičním stylem byl spíše „básníkem“ pocitů, než myšlenek).<sup>111</sup>

## Hudební produkce Lipska

V Schumannově článku v *Neue Zeitschrift für Musik* líčí autor úroveň města, kde „*kvete hudba, především dobrá německá hudba, tak, že se může směle postavit po bok nejbohatších měst v cizině.*“<sup>112</sup> Profesionální úroveň hudebních těles zde autor vysoce cení a vyzdvihuje. Je zde zřejmá paralela s významem Mannheimu pro klasicismus. I bez těchto dobových superlativů bylo Lipsko centrem německé hudby, už pro vedení uznaným Felixem Mendelssohnem-Bartholdym a Ferdinandem Hillerem.<sup>113</sup> Veřejné koncerty v Gewandhaus poctily i takové autory, jako byl Kittl<sup>114</sup>, Kalivoda<sup>115</sup>. Mnohé další koncertní sály, například Euterpé, byly řízeny přímo vedením Gewandhaus a město disponovalo i pěveckými tělesy<sup>116</sup>. Z repertoáru se hrála tvorba dnes již ustálených skladatelských jmen: například pro rok 1840 nechyběly na programu symfonická díla jak Beethovena, Mozarta, Haydna, tak i Webera, Cherubiniho, Spohra, tak i „[...] *kvůli zpěvákům nevyhnutelné extrémy Rossiniho, Belliniho a Donozettiho.*“ Často, jak to pěvecké a instrumentační rezervy dovolily, byl hrán Bach, Händel a Gluck. Z článku Schumanna je zajímavá i informace o rodících se komorním koncertech, kdy „*se přestěhovala kvarteta z malého sálu do velké koncertní síně.*“<sup>117</sup>

<sup>110</sup> Shakespearův antihrdina schopný vytěžit vše z příhodné doby Richard III, Goetheův román o filozofii života a svobody doktora Fausta, severskou mytologii vyzdvihující epická báseň Hakona Jarla, napsaná dánským autorem Gottlobem Oehlenschlägerem (1779–1850). In DELONG, Kenneth: In the Master's Footsteps Programme and Musical Design in Smetana's Richard III. In OTTLOVÁ, Marta; MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Bedřich Smetana 1824-1884. Reprt of the International Musicological Conference. Praha 24th-26<sup>th</sup> May 1994.* Praha: Muzeum Bedřicha Smetany. 1995. s. 102-118. ISBN 80-7036-022-4.

<sup>111</sup> Styl kompozice „absolutní hudby“, propagovaný Brahsem, je velmi často propojen na historický vývoj klasické sonátové formy Ludwiga van Beethovena a polyfonní faktury Johanna Sebastiána Bacha, kde co do největší šíře a s užitím všech možností zhmotňuje subjektivní nálady podepřené romantickou tektonikou stavby melodií, z nichž tak Dvořák činí jeden z hlavních formotvorných prvků svého stylu. In BURGHAUSER, Jarmil: *Antonín Dvořák.* Milan Pospíšil (ed.). Praha: Koniasch Latin Press. 2006. 149 s. ISBN 80-86791-26-2.

<sup>112</sup> VOJTĚCH, (ed.), 1960. s. 372.

<sup>113</sup> Mendelssohn-Bartholdy byl kapelníkem v letech 1826-1835 a 1844-1847 a Ferdinand Hiller v letech 1835-1844. VOJTĚCH, (ed.), 1960. s. 372.

<sup>114</sup> Lovecká symfonie. VOJTĚCH, (ed.), 1960. s. 371.

<sup>115</sup> Pátá symfonie, která Schumanna „*hluboce potěšila.*“ VOJTĚCH, (ed.), 1960. s. 372.

<sup>116</sup> Pěvecká akademie Hr. Pohlenze, Pěvecký spolek Orfeus Geisslera, Liedertafel, pěvecký spolek Pauliner. PROCHÁZKA, Rudolf von: *Der Kammermusikverein in Prag.* Prag 1926. S 36.

<sup>117</sup> „[...] Členové kvarteta byli pánové koncertní mistři David, Klengel, Eckert a Wittmann; hrály se kvartety Mozartovy, Haydnovy, Beethovenovy, Cherubiniho, Franze Schuberta a Mendelssohnovy. Mimoto se dával ještě nonet a dvojkvartet Spohrův, Mendelssohnův oktet a Hillerovo trio, dvojsonáta a jiné od Mozarta, Beethovena a Spohra. Nové, anebo dosud neprovedené bylo Mendelssohnovo trio pro klavír, housle a violoncello, jemuž se dostalo vřelého přijetí. [...] Mendelssohn zahrál se svým věčně svěžím mistrovstvím i Bachovu chromatickou fantazii a fugu pětihlasou v cis moll, a pan koncertní mistr David skvělým stylem za Mendelssohnova doprovodu dvě neocenitelné skladby z Bachových sonát jen pro housle, o nichž se dříve tvrdilo, že ‚se k nim nedá myslet, žádný jiný hlas‘ – což Mendelssohn skvěle vyvrátil, ověňčiv originál rozmanitými hlasy, že bylo radost poslouchat.“

Jistou zvláštností je provázanost novodobého koncertního stylu, propagovaného právě Lisztem, Schumannem, Gadem a Mendelssohnem, s Prahou, a to prostřednictvím Kittlova vedení Stavovského divadla.<sup>118</sup> Německý kulturní okruh dominoval v Praze po zbytek století. Rakouský operetní a operní lyrický styl nebyl brán na zřetel jako hlavní, vysoké umění.<sup>119</sup>

## Revoluční rok 1848 jako předěl epoch

V pamětech lidí, vzpomínajících na období povstání, byl brán rok 1848 jako cosi starého, pošetilého, ba přímo „dětinského“, mladou horkou hlavou prováděné „kočičiny“, <sup>120</sup> minulost, jež musí být zapomenuta. S jakou neochotou poskytovalo české prostředí (jak české tak i německé) jakékoliv zповědi o době „barikád“ o dvacet let později. Mlčí Ladislav Rieger i Eduard Grég, sám Karel Sabina píše o událostech v anonymních dopisech p. p. J. Berákovi,<sup>121</sup> Josef Alexander Helfert se bránil v úvodu knihy o svatodušním povstání: „*Es gehören ja von denen, die in den aufgeregten Tagen alberne Streiche gemacht oder tolle Reden geführt haben, viele zu meinen liebsten Freunden. [...]*“<sup>122</sup> Jasně zde odkazuje na uplynulé časy, které prožíval velmi intenzivně, ovšem s konstatováním, „tak lépe pro Vás, že se ten pohár divoce jitrivého vína tak pěkně projasnil!“<sup>123</sup> Sám autor článku pak hodnotí dobový náhled na rok 1848 jako na období politických nejistot, vzepjetí ale i předčasných pádů, kdy „*jak u mladých bývá, bylo při všem tom více nadšení pro ideální cíle nežli jasného uvědomění o tom, jakými cestami a prostředky se cílů těchto mělo dosíci*“<sup>124</sup>. Tedy „*ambivalence politické a pseudopolitické angažovanosti*“, stejně tak jako „*názorově rozrůzněné a z tehdejšího pohledu otevírající vícero možností řešení problematiky politické, sociální a národnostní.*“ Tedy nutnost potlačit represe silou, kontrolou a zastrasováním bylo nezbytné k uklidnění situace, která bez zásahu byla chaosem vzbouřených mas.

Ovšem když není toto období nijak zajímavé, ba důležité, co osudy lidí, kterých se nějak dotklo? Co česko–německý antagonismus, který vznikl právě tehdy? Pro člověka narozeného v

---

Hudba byla tedy nejen produkována, ale i „hrána“, jak zní také citát Schumannův „Hra na klavír“: „Slovo ‚hrát‘ je velmi krásné, protože hra na nástroj musí s nástrojem tvořit celek. Kdo si nehraje s nástrojem, nehraje naň.“ (VOJTĚCH, (ed.), 1960. s. 47). In: VOJTĚCH, (ed.), 1960. s. 372.

<sup>118</sup> K novinkám roku 1846, patřilo Schumannovo oratorium Ráj a Peri, provedené orchestrem Žofínské akademie. In: LUDVOVÁ, 1992... s. 72.

<sup>119</sup> Česká hudba v dějinách. s. 368

<sup>120</sup> Randák, Jan: „Kočičiny“: neoblíbení a hlas ulice, in: PETRASOVÁ, Taťána; LORENZOVÁ, Helena (eds.), *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století*, Praha 2007, s. 68-75, zde s. 72.

<sup>121</sup> Peterbok, Václav: Junge Krieger – alte Kriecher? Vzpomínky na revoluci 1848–1849. In: *Věché stáří, nebo zralý věk moudrosti?* Praha 2009, s. 117–130.

<sup>122</sup> [...] Soll ich als parteiischer Richter Gunst und Ungunst walten lassen, dien nennen, die mir unbekannt oder gelichgiltig sind, [...] verschweigen?“ Peterbok, Václav: Junge Krieger – alte Kriecher? Vzpomínky na revoluci 1848–1849. In: *Věché stáří, nebo zralý věk moudrosti?* Praha 2009, s. 117–130.

<sup>123</sup> Tím měl na mysli velké množství aktérů, kteří našli v intencích rakouského státu své místo (jako policisté, úředníci, lékaři apod.) Peterbok, Václav: Junge Krieger – alte Kriecher? Vzpomínky na revoluci 1848–1849. In: *Věché stáří, nebo zralý věk moudrosti?* Praha 2009, s. 117–130.

<sup>124</sup> ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie: Vzpomínky z mladých let dr. F. L. Riegra. *Osvěta XXXIII*, Praha 1903, s. 767.

první polovině 19. století to byla jistě dělicí čára, která vše smazala a začala psát nanovo, ale jinak. Kdo se přidal, získal pobyt na výsluní, kdo zůstal před ní, neměl se jak dostat ven z izolace.

Ač se probíjeli kupředu na barikádách, či jen z bezpečí domova sledovali dění prostřednictvím tisku, zažili pražští měšťané šok. Tím spíše, že němčina tvořila úřední, kulturní a politickou slovní zásobu u vyšší sorty pražské populace, uchopil ji dobový mediální proud jako reakční, konzervativní a protidemokratické medium. A tím se také němčina stala. Ač obě strany sdílely stejné ideje liberalizace a demokratizace společnosti, vyrojily se po roce 1848 ty prvky, které ji nakonec přetvořily v opak. Pryč s vrstvou intelektuálů, umělců, úředníků, řemeslníků; doba chtěla společné nepřitele a společné cíle pro konkrétního člověka, stojícího na vrcholu i konci společenského žebříčku. „[němečtí Pražani] událostmi neslýchanými jakoby omráčeni byli [...]. *Patrná převaha či iniciativa českého měšťanstva měla svoje sociální a ideové politické kořeny.*“<sup>125</sup> Změnila se doba, změnila se společnost, změnil se systém postupu a degradování (Eduard Hanslick jako „nepřítel národa“<sup>126</sup>), změnil se ideový slovník s pozitivy i nepřáteli (vyznávat národ znamená vyznávat svobodomyšlné postoje, církev jako reakční nástroj státu).<sup>127</sup>

## Druhá polovina století jako éra národní hudby

S prosazením spolkového zákona zaujala hlavní místo v běžné produkci široce rozvětvená a propojená sborová produkce. Po založení Umělecké besedy, vedené Bedřichem Smetanou, dospěla fáze „tvorby národa“ podle konceptu Johana Gotlieba Herdera přes ustálení a zavedené řeči jakožto hlavního dorozumivacího prostředku v životě jak Čechů, tak hlavně Pražanů, do stadia vznikání jedinečných děl, které prezentovaly „vyspělost“ a bojovaly za smysl češství na mezinárodním bitevním poli.<sup>128</sup> Skloubení lidové tvorby s moderní hudební produkcí se právě dělo prostřednictvím Hlaholu, Sokolu, referencí v Národních listech, z čehož kulturně společensky posílení jedinci zřídili organizaci Sbor pro stavbu národního divadla. A zde vynikla Smetanova nová tvorba, splňující právě tyto požadavky: lidovost–programovost. Christopher P. Storch nazval toto období jako čas mezi Říjnovým diplomem a vznikem státu, kdy díky zmiňovanému diplomu bylo umožněno jak skloubení masové fáze národního hnutí s hnutím romantickým, tak obecně kultury a politiky. Ovšem byl to také čas, kdy z Hynkova Máje a povstání roku 1848 vyšla mladá generace, která

<sup>125</sup> URBAN, Otto: *Česká společnost 1848-1918*. Praha: Svoboda, 1982. Rozklad staré společnosti. 2. Praha - Vídeň - Frankfurt. s.32.

<sup>126</sup> Eduard Hanslick, ten, který tak oduševněle vytýkal Pražské scéně její zpátečnictví v čtyřicátých letech, získal po roce 1848 nálepku českého zrádce, konzervativce a odrodilce, který se postavil na druhý konec barikády. Při etablování Frankfurtského sněmu se připojil na stranu Němců, kteří postrádali pozitivní náhled na budoucnost češství, a proto zahrnovali do systému novoněmecké říše celé rakouské mocnářství. In. LUDVOVÁ, 1992.. s. 28.

<sup>127</sup> Tatměž. S 321.

<sup>128</sup> STORCK, Christopher P.: Bedřich Smetanas Weg zum „Nationalkomponisten“ und Begründer der tschechischen Musik“. In: MOJŽÍŠOVÁ, Olga; OTTLOVÁ, Marta: *Bedřich Smetana 1824–1884. Report of the International Musicological Conference*. Praha 24th-26 May 1994. Muzeum Bedřicha Smetany, Praha 1995.

vydala na konci století roku 1895 Manifest České moderny, čímž vznikla polarizace nová, ne národní, ale společenská, tedy proti konzervativní maloměšťácké reakci, zabředlé v uctívání národa v mezích líbivosti, vystupovalo revolučně laděné kosmopolitní mládí.<sup>129</sup>

Po vzoru zahraničních velkých měst, jako Londýn, Vídeň, Paříž, vznikaly veřejné koncertní sály, stejně jako abonentní koncertní řady. Jak dokázalo město s více méně provinčním zázemím publika vytvořit takto koncipované produkce? Otázka národního sjednocení zde hraje hlavní roli. Vídeň jí nijak nepomohla a sama zabředla v aristokraticko-mecenášském duchu.<sup>130</sup> Praha však měla jiné inhibitory hudební kultury. Wagnerovy opery zde zavítaly ještě před provedením v Lipsku. Nově vybudované sály Rudolfinum (1885), Umělecká beseda, česko-německá Filharmonia (i když jen krátce v šedesátých letech), zde všude proudila nová hudba místní i zahraniční. Ve srovnání s ostatními městy, kde díky Mendelsohnovi bujelo nastudování děl Beethovena, Mozarta, Bacha, panoval v Praze moderní duch (75% hudby tvořila soudobá skladatelská elita), tím spíš programově vyzývající a určující si umělecké aspirace, podporované kritikou a nově se etablujícím ústavem hudební vědy v Praze (koncepce Z. Nejedlého)<sup>131</sup>. Nejhranější skladatelé byli především Smetana a Dvořák. Až dalece za nimi stáli Bendl a Fibich.<sup>132</sup> Postavením Národního divadla započal kulturní boj, kdy na světovou scénu měla přijít nejlepší česká díla, ukazujíc ostatním zemím svůj prim. Spíše než kosmopolitní ráz divadla však došlo k posunu názorů na zahraniční produkci. Oči českého obecenstva byly zastřeny kulturní ideologií. Spíše než podceňování zahraniční, zvláště německé produkce (Wagnerova hudba byla spřízněná se Smetanovou, tematický materiál však ne), se stal opak, přeceňování produkce české: Smetana lepší než Liszt a Wagner, Dvořák lepší než Brahms, Suk lepší než Mahler. Tyto „české brýle“ zůstaly hudebnímu prostředí vlastně dodnes.<sup>133</sup>

Definitivní tečku za bojem o hlavní místo kulturního činitele na hudební scéně provedl Bedřich Smetana. Jeho provedení Lisztova oratoria Svaté Alžběty pevně spočívalo v rukou Umělecké besedy (mluvčím byl pověřen August Wilhelm Ambros), obou zemských divadel pod dirigentským řízením Bedřicha Smetany, mediální osvětou Lumíra, kde píše o „[...] *nejslavnějším uherském skladateli* [...]“, nebylo dosud provedeno jinde než v Mnichově a Pešti a „[...] *Praha osvědčí tudíž skvělým způsobem, že náleží k městům stojícím v čele hudebního ruchu.*“ Uherské – národní určení novoromantického skladatele (hudebně německy orientovaného) a zdůraznění

<sup>129</sup> Tamtéž. s. 83.

<sup>130</sup> Londýn roku 1812, ve Vídni Gessellschaft der Musikferunde, 1812., profesionálně od roku 1840, což svědčí o společensky méně silném měšťanstvu vůči šlechtě, než na západě. LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.. Sv. 1, s. 34.

<sup>131</sup> Například vyhoštění operet z repertoáru Národního divadla jako „[...]panskou zábavu neřestní Vídně a Paříže! [opera] predestinovala necht' ke [...] kultu pěveckých hvězd, [...] sólistů a dirigentů, [...] v souvislosti s českou tvorbou a Smetanou zvláště – kult operního díla jako nedotknutelné autorské hodnoty.“ In: *Hudba v českých dějinách*. Oddíl 6, Nová doba 1860-1938. Kapitola 3, podkapitola 28. Koncertní provoz 1860-1890. s. 367.

<sup>132</sup> viz

<sup>133</sup> *Hudba v českých dějinách*. Nová Doba 1860-1938. 4. kapitola, 32 Skladatel a české kulturní prostředí. S 373.

významu města v českých novinách dává jasně najevo, kdo byl tím vedoucím činitelem.<sup>134</sup>

## Stav německého hudebního prostředí

Vedle hudebních institutů Josefa Proksche a Bedřicha Smetany existovalo mnoho uznávaných soukromých učitelů, tvořící vrchol pedagogické nabídky Prahy. David Rubin (soukromý institut hry na housle), August Appé (soukromý institut zpěvu). Hudební spolky, jako Kirchenliteratenverein (pod vedením Fridricha Kirchnera), Humanistische Musikverein (řídila Cöletin Müller), Concert spirituels pořádané Tönkünstlersocietät, Privatsverein pro podporu chudých, apod., tvořily páteř určení orientace německé menšiny. Činnost pěveckých spolků zahájil David Popper (založil v roce 1861 mužský pěvecký spolek Arion), Franz Neuman (Liedertafel), Eduard Tauwitz (člen Sofienakademie, založil Flöte). Orchester stavovského divadla byl primárním koncertním tělesem, podílejícím se (i za pomoci divadla novoměstského) na provozu velkých děl, jako Lisztovo oratorium *Svatá Alžběta*, Wagnerův spolek, 1873, založen pomocí rektora polytechnické školy profesora Liebleina, vedl Ludwig Slansky.<sup>135</sup>

Národně se Němci přizpůsobovali českým podnětům, spíše však byli vždy ti druzí, kteří se bránili. Možná je to zapříčiněno pohledem publikace *Hudby v českých dějinách*, která se otázce pražských Němců v 19. století věnuje na čtyřech stránkách (364, 405-407. *Hudba v českých dějinách*).<sup>136</sup> Ideově byla díla krajanů méně zaměřena. Podle Vladimíra Lébla a Jitky Ludvové nevznikl v německém kulturním okruhu žádný „ustálený rejstřík vlasteneckých námětů, [...], [chybí] historická a místopisná symbolika, typická pro českou vlasteneckou hudbu.“. Co mají autoři rejstříkem a symbolikou na mysli, si stěží představíme, když hlavní proudy německé hudební kultury tvořila produkce Wagnera, tematicky opět obecně romaticko-mýtická, úpravy lidových písní (hlavně zásluhou Rudolfa Procházky) a koncertní hudba neměla žádného umělecko-programově činného propagátora jako Smetanu nebo Dvořáka. Všichni autoři však ve vydání svých děl směřovali do německých vydavatelství. Hudba pražských Němců tak směřovala ven, v pražském prostředí se neustálil tradiční repertoár nových skladatelů, ani na něj vedle produkce z Německa nebylo místo. Němectví v českých zemích narazilo na svou partikularizaci na oblastí, které samy tvrdily, že jsou tím hlavním nositelem kulturních idejí. Zároveň několikrát silnější produkce ze zahraničí tvořila místním autorům v dobytí svého pole slávy překážky takřka nezdolatelné. Zemská a společenská roztříštěnost zapříčinila prohru v boji o kulturní hegemonii.

<sup>134</sup> PLEVKA, Bohumil: *Liszt a Praha*. Praha 1986. s. 71, 72.

<sup>135</sup> O této osobě není nic bližšího, ovšem v díle Kammermusikverein Rudolfa Procházky je vyzdvižen jako hlavní propagátor a iniciátor hudebního života pražských Němců. Byl dirigentem filharmonie vedle Smetany, také patřil mezi vůdčí členy mezinárodního uměleckého spolku Schlarafia. *LOMNÁŠ, B. (ed.), 1998.* Sv. 1 s. 35.

<sup>136</sup> *Hudba v českých dějinách* uvádí z autorů toliko Albeta Kauderse, Rudolfa von Procházku, Adolfa Wallnögera, Ludwiga Grünberga. In: *Hudba v českých dějinách*. s. 356.

Odbytištěm produkce se stalo vedle stavovského divadla i německé zemské divadlo pod vedením Angelo Neumanna, a Nové německé divadlo, získané v roce 1886 (bývalé novoměstské divadlo). Mezi nejvýznamnější hudební sály patřily sály Německého domu, založeného roku 1862 jako odpověď Umělecké Besedě, domy Ludovíta Procházky a Teodory, Marie a Josefa Prokschových, dále velká většina koncertů jezuitského konviktu i Žofínského sálu.<sup>137</sup>

Sorta lidí německy mluvícího okruhu tedy nebyla schopna pochopit předěl a vyostření hranic mezi českou a německou Prahou. Jako udivení sledovali fanatické zbožštění Palackého Dějin národa, tak jako Jungmanovu celoživotní práci, ve které oni sami viděli toliko exotický duch romantických scén rukopisů a husitských válek. „*Tolerantní Glasner zanechal redaktorské činnosti a unikl všednosti každodenního života do studia sanskrtu. Ambros ovládal dobře češtinu a mohl úspěšně proplouvat rozbouřenými pražskými vodami. Hock a Hampel se stali součástí postupně se uzavírající pražské německé menšiny. Animosita vůči neochotě českých kulturních kruhů přizpůsobit se nevyhnutelné jazykové nutnosti a vstupovat na mezinárodní fórum s českým uměním v česko-německém jazykovém balení zůstala Hanslickovi až do konce života.*“<sup>138</sup> Nutno přidat, že Alexander Dreyshock se odstěhoval do Petrohradu, Julius Schulhof vyučoval v Berlíně a Ignátz Tedesco se odstěhoval do Oděsy (viz kapitola Tomášek a jeho institut).

## Člověk brodící se v chaosu národních stereotypů

Pod pojmem stereotyp označuje Malá československá encyklopedie „[...] komplex představ, které mají příslušníci společenských skupin o sobě (autostereotyp) nebo o jiných (heterostereotyp) a které obsahují nediferencované, často iracionální a předčasné hodnocení skupin, zvláště etnických a rasových.“ Pod stereotypem je možno představit si jakékoli vyhodnocení situace. Sebereflexe, tedy snaha racionálně 'uchopit' daný jev, analyzovat ho a posléze se pokusit o nějaká smířčí řešení, nebo také dílčí krok k adaptaci jedince jevu a jevu okolí; to vše ustupuje do pozadí před individuálním citovým soudem - 'haló' efektem, kdy pocit libosti a nelibosti vystupuje do popředí a zastiňuje racionální stránky myšlení a jednání.<sup>139</sup> Bezprostřední odmítání něčeho cizího, nesrozumitelného a z toho pramenící láska k vlastnímu, srozumitelnému, tradičnímu... Tak by se dala popsat atmosféra koexistence Čechů a Němců v jednom státě. Aby jeden mohl vzkvétat, druhý musí být napadán. Pro povznesení národa<sup>140</sup>, slova, které má spojit společensky rozdílné vrstvy obyvatelstva k jediné myšlence, je potřeba 'něčeho', vůči čemu by se vymezoval, stavěl v

<sup>137</sup> LOMNĀS, B. (ed.), 1998. Sv. 1, s. 249.

<sup>138</sup> A tak Hanslick opustil českou kulturu, ve které vyrůstal, ovšem která se mu stala cizí. Svým spisem o hudebním krásnu si znepřátelil Wagnera, takže německý kulturní okruh mu byl také uzavřen. LUDVOVÁ, 1992. s. 33.

<sup>139</sup> Malá československá encyklopedie, sv. 5: P-S. Praha 1987, s. 873.

<sup>140</sup> Koncepti národa popsal Jan Hroch jako něco umělého, nepůvodní výtvar. HROCH, M.: Na prahu národní existence. Praha 1999 ISBN 80-204-0809-6

opozici, vítězil a sklízěl úspěchy, a tím i uznání své existence. Vznik a vývoj národa je složitá, vrstvená problematika, mající tolik proměnných, že založit původ jejího vzniku na čisté rivalitě je holý nesmysl. Čisté vyzbrojování všeho českého na bitevní pole vůči všemu německému možná platilo v druhé půli 19. století, ne však dříve. Pohled na Čechy byl velmi kolísavý. Již v 18. století se zjevily první stereotypy: 'české nakupování' (což znamenalo krást), karikatura českého Vaška, jako nevzdělaného venkovana, často zloděje, apod. Na druhou stranu se i německé obyvatelstvo setkalo s posměvačnými kampaněmi<sup>141</sup>. Ve své podstatě svědčí tyto 'ucelené' náhledy na národní charakteristiky o stereotypizaci, jak nesmyslně stmelovaly dohromady různé prvky toho konkrétního člověka s typickými charakteristikami pro národ. Hrubý, negramotný Čech a hrubý, všeničící Teuton jakoby si z oka vypadli.

Z globálního pohledu obou národností vůči sobě je však nejdůležitější obava o existenci. Německý národ měl především strach z Francie, Ruska; národ český viděl v Němcích odvěkého nepřítele<sup>142</sup>; německé umění, německá věda a nad vším německý liberál bral Čechy jako reakční, zpátečnické, zastaralé a hlavně dětinsky naivní, kteří jakožto kulturně méněcenná a politicky nepřátelská skupina (husitství) „[...]žije v německém životním prostoru a nemůže si klást nárok na to, aby byla považována za národ.“<sup>143</sup> Čí prostor to nakonec byl, je otázka, která je aktuální dodnes. Kam však patřili lidé, kteří žili v ideách předrevolučních ochránců svobodomyšlného, intelektuálního umění? Pro ně se svět šosáků a proti nim stojícím vyznavačům pravdy uzavřel. Právě průměrní měšťané se stali hlavními aktéry boje o oprávněnost konkrétního umění.

---

<sup>141</sup> Německý Mikuláš s čapkou jako ztělesnění hrubosti a nízké kulturní úrovně. KOŘALKA, Jiří: Národní stereotyp v české a německé politické karikatuře. In: *Tvorby české umělecké tvorby 19. století. Smích v umění. Sborník symposia pořádaného Ústavem teorie a dějin umění ČSAV v rámci Smetanovských dnů v Plzni ve dnech 16.-18. března*. Praha 1989. s. 63–71.

<sup>142</sup> Sám Palacký připouštěl, že český národ „mnoho německého do života svého pojal i duchovně sžil“ (In: PALACKÝ, František: *Dějiny národa českého v Čechách i na Moravě*. 6. vydání, Praha: Bursík a Kohout, 1904.) Popularizace Palackého však všechny zmínky o kladném vlivu německých prvků v českých dějinách potlačila. Tamtéž, s. 63.

<sup>143</sup> KOŘALKA, Jiří: *Vztah rakouského státního patriotismu a velkoněmecké ideologie k Čechům v první polovině 19. století*. Ústecký sborník historický 1985. s. 241-262.



# Hans Hampel

## Biografie

Skladatel experimentů, neporozuměný umělec, romantik vyznávající ideály Davidova bratrstva, člověk, který zůstal v prostředí hudebního světa na pomezí padesátých let 19. století, končící éry salonních spolků. Těmito všemi slovy by se dal charakterizovat skladatel, bankovní úředník, pražský Němec pohybující se v prostředí nově se etablojící kultury národa. Ovšem tyto hypotézy jsou značné odhady a spekulace.

Narodil se 5. října 1822 v Praze, kde nejspíš pobýval celý svůj život, až do své smrti 30. března 1884. Z bytové přihlášky je patrné střídání popisného čísla. To znamená, že se buď velmi často stěhoval, nebo čísla jeho domu byla často střídána. Nejpravděpodobnější je, že bydlel v jednom domě se svou sestrou a matkou. Ta pocházela z německého Steienmarku, z oblasti Štýrska<sup>144</sup>. Na hlavičce listu je přepsáno několikrát číslo pobytu, což dokládá Hampelovo časté stěhování. Jsou zde však uvedena jména tří rodinných příslušníků: Anastázie (matky), Anny (sestry) a Johanna (Hanse) Hampela (viz příloha 2). Údaje v katalogu popisných čísel Prahy podávají informaci o pobytu Anastázie Hamplové, (název je počestěný) v domě číslo 580/1 - měšťky, vdovy, narozené roku 1790. Znamenalo by to tedy, že rodina bydlela pořád spolu, a to dokonce i po smrti matky roku 1870. Tento fakt by potvrzoval hypotézu, že Hans Hampel se nejspíš neoženil (záznamy matrik nepodávají žádnou bližší informaci)<sup>145</sup>.

Ač píše E. Lomnäs o dokonalém vzdělání, jež se Hampelovi dostalo u Václava Jana Tomáška, kapitola psaná v úvodu mé práce vypovídá spíše o opaku. V Tomáškově škole kladl tento vynikající virtuóz důraz na klasicistický kompoziční styl Beethovenův, Mozartův a polyfonní sloh Bachův a Händelův. Jeho výuka však nebyla nijak oslnivá<sup>146</sup>. Ten samý autor dále poukazuje na vliv Chopinových harmonií a modulací, stejně jako polyritmických, variačních a kontrapunktických skladebných technik Roberta Schumanna a později Johanese Brahmsa.<sup>147</sup> Jeho důležitým zdrojem pro tvorbu hudebních myšlenek byla matematika, spojující jak romanticky utvářející stavbu díla, tak i jeho hudební hegelovské filozofické pozadí.<sup>148</sup> Tomášek si Hampela cenil nad své žáky ostatní, jako byl Dreyschock, Schulhoff, Tedesco, Goldschidt, Pychowsky, Kuhé, Kittl, Dessauer, Hanslick.

<sup>144</sup> Tuto informaci mi zprostředkoval pracovník Národního archivu Marek Lašťovka.

<sup>145</sup> ERBEN, Karel, Jaromír: *Autentický ukazatel ulic a náměstí i čísel domovních královského hlavního města Prahy dle nového, starého i nejstaršího číslování*. Praha : Fuchs, 1870. Dostupné také z [www: http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowPageDoc.do?id=82616&mcp=2322&s=jpg&author=](http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowPageDoc.do?id=82616&mcp=2322&s=jpg&author=)

<sup>146</sup> Viz poznámka č. 21.

<sup>147</sup> MUSGRAVE, Michael: *Music of Brahms*. Oxford : Clarendon Press. 1985. ISBN 0-19-816401-7. s. 13

<sup>148</sup> LOMNÁS, B. (ed.), 1998. Sv. 2. s. 187

Svědectví o přízni ze strany Tomáškovy dokládá diplom věnovaný Hansi Hampelovi k ukončení studia.<sup>149</sup>

Po ukončení studií v roce 1845 není známo, jak a kde pracoval. Z textu kapitoly o Hansi Hampelovi E. Lomnäse<sup>150</sup> autor tvrdí, že: „*Noch zu Lebzeiten muß er darüber resigniert gewesen sein und seine Musikertätigkeit mit der eines Bankangestellten getauscht haben.*“<sup>151</sup> Práci bankovního úředníka zmiňuje i Dlabáčův slovník a Jiří Vysloužil<sup>152</sup>. Přesto později v bytové přihlášce policejního ředitelství v Praze dopsal zapisovatel do dokumentu poznámku 'Musiker' ke jménu Hampel (viz příloha č. 2). Přesnější údaje o cestě jeho profesního života se mi však nepodařilo vyhledat. Hampelovu existenci dokládá toliko policejní záznam místa jeho pobytu v Praze (viz příloha č. 2), záznamy v hudebně - vědeckých slovnících a osobních fondech jeho přátel a kolegů a recenze jeho děl v hudebních časopisech (viz **kapitola pramenná základna**). Sama Jitka Ludvová napsala o Hansi Hampelovi krátkou charakteristiku, ovšem nijak nedoplněnou o pramennou základnu. „*Tento oblíbený Tomáškův žák a skvělý pianista se musel pro nervovou chorobu vzdát veřejné kariéry, o to intenzivněji však působil v soukromí. Také se upjal k Schumannovi. Hrál jeho skladby v pražských rodinách, což byla tehdy nejbezpečnější cesta jejich šíření, a obrátil se k Schumannovi i jako skladatel. Mezi stovkami u průměrných salónních kusů, které v té době v Praze vznikaly, vysoko vyčnívají Hampelovy skutečně cenné romantické drobnosti, strážené podle Schumannova vzoru. Hampel neměl potřebnou průbojnost, aby se udržel na špici, a žil vcelku v ústraní. To však neznamená, že trávil čas jen vyučováním a psaním spotřební hudby, která ho živila. Mezi jeho pracemi z šedesátých let beznadějně zahálejí naprosté hudební unikáty [...]*“<sup>153</sup> V kterých rodinách působil, kdy a jak se projevila jeho nervová choroba, kde vyučoval a co ho doopravdy živilo, zde autorka nezmiňuje. Bohužel, ani mě se nepodařilo rozluštit jakékoli konexe s osobami, kterým skladby věnoval (v příloze uvádím jmenný seznam spolu s odkazem na doklad jejich pobytu v Praze), a ani ve sbírce korespondenci, vedenou Emilem Hockem, odbíraje vše od členů Davidova spiknutí, není Hampel nijak zmíněn. Jediným možným fondem, který je nutno prozkoumat pro zjištění dalších skutečností, zůstává Hockova pozůstalost, umístěná ve Švédsku.<sup>154</sup>

<sup>149</sup> Viz příloha č. 1

<sup>150</sup> LOMNĀS, B. (ed.), 1998. 7. Hans Hampel. Sv. 1, S 185-190

<sup>151</sup> LOMNĀS, B. (ed.), 1998., Sv. 1. s. 187

<sup>152</sup> Grove Dictionary of Music.

<sup>153</sup> *Dokonalý Antivágnerián*, s. 17.

<sup>154</sup> Stiftelsen musikcultures främjande in Stockholm. Fond pozůstalosti Jakoba Emila Hocka. In: LOMNĀS, B. (ed.), 1998. sv.1 s. 350

## Hampelův odkaz

Pazdírek zmiňuje fakt, že „*Některé skladby byly velmi oblíbené, vycházely [v letech] 1864-1881 v Praze, [z nich] významnější Lieb Annchen, 3 rapsodie, 7 koncertů, Valčík An Laura, dále romance, impromptu, mazurky, polonézy, pochody (smuteční pochod na památku Tomáška); výběr skladeb vyšel v nakladatelství u Roberta Veita [...]*“ Rudolf von Procházka ve svých hudebně-historických pracích vyzdvihoval osobnost Hampela a stavěl ji na pomyslný piedestal novátorů a propagátorů hudebních experimentů. Sám pak kritizoval neochotu ze strany odborné veřejnosti, že nedokázala docenit jeho talent.<sup>155</sup> V pamětech Eduarda Hanslika<sup>156</sup> je zmíněn vedle dalších klavíristů, slovy bývalého pražského davidovce: „*Hampel, ein kränklucher Sonderling von originellem Talent, trat nie in die Öffentlichkeit und ist in seiner Prager Verkrochenheit früh erloschen*“.<sup>157</sup> Franz Ulm ve své recenzi Hampelových tří rapsodií op. 9 v časopise Bohemia mimo jiné litoval jeho neochotu veřejně vystupovat před publikem.<sup>158</sup> Edice jeho děl vydané R. Veitem<sup>159</sup> dokládají věhlas jeho díla, přinejmenším v okruhu lidí, jejichž profesí byla hlavně hudební produkce a věci týkající se kolem ní. Pozoruhodná je četnost provedení jeho děl v koncertním sále konviktu. Tak třeba v roce 1875 byla hrána jeho díla na třech koncertech (21. 1., 2. 2., a 13. 2., kdy byla jeho díla vždy uvedena spolu se skladbami Chopina, Liszta, Beethovena a Tomáška; dále 6. 1. 1876, v roce 1877 dne 17. 2. a 28. 2., 28. 1. 1878, 1. 3. 1879, 28. 2. 1880, 5. 3. 1881, 25. 2. 1882, 4. 4. 1883 a 11. 3. 1884).<sup>160</sup> Sám autor se však na hudebním poli neukazoval. Veřejnosti tak Hans Hampel autor „unikl“, ač vlastně neměl utéci ke komu.

---

<sup>155</sup> PROCHÁZKA, Rudolf, freiherr von: *Das romantische Musik-Prag*. Saaz 1914. s. 28; *Der Kammermusikverein in Prag*. Prag 1926. S 50.

<sup>156</sup> HANSLICK, Eduard: *Aus meinem Leben*. Berlin 1890. In: *LOMNĀS, B. (ed.), 1998.*. Sv. 1. s. 134.

<sup>157</sup> LOMNĀS, E. (ed.). *An der Suche nach Poetischen Zeit*. Saarbrücken 1998. Sv. 1., K. II., PodK. 7: *Hans Hampel*. S 195.

<sup>158</sup> *Bohemia*. 22. 10. 1861, „Lokal-und Provincialchronik“.

<sup>159</sup> *Compositionen für das Pianoforte von Hans Hampel*. Veit, Robert (ed.). 3 svazky. Praha 1873; 1874; 1877.

<sup>160</sup> *LOMNĀS, B. (ed.), 1998.*, sv. 1. rejstřík s. 338.

# Rozbor skladeb

## Lieb Ahnchen

### I. Liebeslied und Lebeswohl

Skladba má periodický expoziční ráz (někdy se objevují rozšířené polověty, evolučně zpracované a harmonicky modulující, vše se však pohybuje v rámci tóniy H dur anebo terciově příbuzné dis moll). Je dvoudílná (A: 1-35, B: 36-63), výchozí tóninou je H dur, tempo kompozice pak je pomalejší *Andantino*.

*Díl A* se skládá ze dvou period, výraz *sehr innig* předznamenává legatové držení tónů za pomoci stálého uplatnění pedálu. Dynamicky je skladba bez kontrastů, od počáteční plochy *piano* přechází hudební tok do *pianissima* dílu B. Dvoudobé metrum s příznávkami na těžké době dodává dílu taneční nádech. Melodie skladby vyznívá jako strofická píseň. Z prvků dotvořující specifické vyznění je nejzajímavější prodleva na pátém stupni (takt 5, 23). Takzvaná dudácká kvinta se vyskytuje v díle Hanse Hampela v několika kompozicích (viz závěr).

V *dílu B* se objevuje druhý rytmický motiv (v prvním taktu osminová hodnota s tečkou a šestnáctinová, v dalším taktu půlová hodnota) spějící až k taktu 52, kde je melodický vrchol a konec druhé periody dílu B. Následuje *závěr* (55–57) a *koda* (58–63). Tříčtvrtečním metrem získává tato část taneční písňový nádech. Harmonické výkyvy (užití mimotonálních dominant: v 47 taktu, dominantní septakord od tónu kontra ais, kterým moduluje tónina do dis moll; v taktu 50 viz níže) a užití dudáckých kvint v taktech 36–43 a 56–59 pak kompozičně sceluje oba díly A-B, ač metrem odlišné.

V pravé ruce je dost výrazná chromaticky vedená melodie v oktávě  $fis^1$ – $fis^2$  (takt 49),  $fisis^1$ – $fisis^2$  (takt 50) a  $gis^1$ – $gis^2$  (takt 51); v hudebním zápisu lze akord taktu 50 chápat jako alterovaný akord VII. sníženého stupně ( $3\flat$ ,  $5\#\#\$ ) s přidanou zvětšenou kvartou  $4\#\$  v tónině Cis dur. Jedná se však o prostý tritonově vzdálený enharmonicky zaměněný mimotonální dominantní septakord, jehož tercie (tón h) je septimou v následujícím dominantním septakordu tóniny Fis dur (tzv. Tritonová substituce, kdy jeden tón akordu výchozího je součástí tritonově vzdáleného akordu). Melodický tón  $c1$  by kvůli tonálnímu zápisu mohl být psán enharmonicky jako his, tedy

součást tóniny Cis dur. Uvolněním řádu při zápisu a užitím alterovaných akordů po Wagnerově *Tristanovi a Isoldě* však tento chromatický melodický krok již ničím neohromí.

Melodie této kompozice je velmi podobná těm v Hampelových Idylách op. 30. Také žánrově není vyznění této části od Idyly daleko.

## II. Schwermuth

Skladba je periodická, dvoudílná (jeden díl, který se takřka opakuje, ovšem se změnou tónin v druhé části). V první periodě (předvěti je v tónině es moll 1–4, Ges dur 5–8; závěti v tónině b moll) je exponováno hlavní téma, jehož rytmická část (motiv sestávající z hodnoty čtvrté, osminové s tečkou a šestnáctinové) tvoří následující hlavní motiv třetí periody, kde zazní melodicko – harmonický vrchol (v 9 taktu akordická sazba na tónu Des<sup>1</sup> bez kvinty při poslechu působí dojmem, že zazní tónina b moll a ne Des dur). Následuje ta samá perioda, kde stejná melodie je vedena v oktávách; v druhé periodě je tónina ponechána v es moll, čímž je harmonie skladby v této tónině ukotvena a závěr skladby (takty 21–24) uzavírá prodleva na tónech tónického kvintakordu. Dynamicky je skladba nejvýše v hladině mezzoforte, jinak převládá piano. Výraz *Gefühlvoll* a neuchopitelnost prvního motivu, který má rytmicky i harmonicky evoluční charakter, řadí skladbu mezi charakteristické kusy raných romantiků.

Poslechově svádí lichý počet period k repetici kompozice, což byl možná autorův záměr. Hudební tok sice na konci končí, setrvačnost lichých period se však tímto nezastaví a celá skladba vyzní neuceleně, jakoby se mělo dílo znovu celé uvést. Tedy 'pocit z trápení nemá konce'. Periodický a harmonický záměrný posun je možná inspirací ze Schumanovy páté části *Glückes genug* jeho cyklu *Dětské scény op. 15*. (kde ovšem skladba sestává ze dvou period, druhá je rozšířená a harmonicky moduluje do subdominantní tóniny: experiment s jasnou periodicitou, a závoreň s harmonickým vybočením, uplatněný v malé dvoudílné formě, je ve skladbě Hanse Hampela zřetelně přítomen)

## III. Trauermarsch

Po repríze *periody a* (1–8) zaznívá další sled dvou period *b* (9–15) a *b'* (20–25) a mezi nimi spojovací věta vyplněná oktávovou triolovou melodií v rámci tóniny b moll (takty 16–19). Ta samá věta je použita v závěru skladby (26–32), kde dochází k obratu notového materiálu pravé a levé ruky. Záliba v zrcadlových inverzích, které měl později Hampel v oblibě, se rýsuje již zde. Rytmika hlavního tématu je podobná melodií v II. části cyklu, dynamika od počátku k závěru postupně

graduje, nakonec je ztišena do *pianissima*. Ač je takt čtyřčtvrteční, užití osminových triol přináší pochodové vyznění, což při pomalém tempu *Grave* odkazuje již z názvu na smuteční pochod.

#### IV. Am Kirchhof

Kompozice má trojdílnou formu, kde první část *a*, bez taktových čar je toliko neukončeným melodickým 'nářkem' pod klávesou  $es^2-es^3$ , druhá *b* je upomínka na periodu z první části skladby a třetí *a'* zopakování konce první části. Objevuje se zde experiment v notovém značení, jako například odstranění taktových čar; neustálá prodleva na oktávě od tónu  $es^2$  v pravé ruce, která symbolizuje zvony kostela při umírání; členění osminových not v levé ruce (které je v zásadě třídobé-triolové; při změně metra je vyznačeno číslo 4 nebo 2, například v třetím řádku). Pokus o modulaci v třetím řádku nemůže být proveden kvůli neustálému ostentativnímu třídobému 'vyzvánění' pravé ruky (septakord na VI. stupni –  $ces, besess$  a  $ces$ ; ty pak protipohybem klesají a stoupají na  $as$  a  $c$ , což je VII mollový stupeň tóniny *des moll*, k jejímuž tónickému kvintakordu jsou tóny následně vedeny).

Hlavním rysem a zařaditelností do období novoromantické skladatelské éry je zmíněný díl *b*, který se vyskytl v první části cyklu. Uvedení reminiscence, znatelnému odkazu *idée fixe*, jak ji používal Hector Berlioz, je zde patrné. Vliv novoromantiků nezapře ani estetizovaný zvuk kostelního zvonu na tónech  $es^2 - es^3$ , což je mimohudební prvek. Podobný užil Hector Berlioz v 5. větě *Fantastické symfonie op. 14* (zvony laděné C – G)<sup>161</sup>. Melodický motiv je až nápadně podobný Chopinově *Preludiu op. 28, číslo 6* (rozložený akord v levé ruce, v pravé ostinatí rytus, viz Ukázka 1), tedy autor se jím nechal inspirovat.

Celá kompozice je programně utvářena. Čtyři části odkazují na určitý děj, nejspíše milostný a tragický. B. Lomnäs poukazuje na těžkou životní ránu Hampela a jeho sestry, když oběma zesnula matka. Na bytové přihlášce policejního ředitelství je úmrtí matky Anastázie 10. 4. 1870, přičemž datum vydání díla uvádí zpráva v *Neue Zeitschrift für Musik*<sup>162</sup>. Zde je to rok 1859. Datum vydání díla tedy o deset let předbíhá onu smutnou událost. Patrně tedy k programové náplni kompozice posloužila spíše milostná zápleтка buď autora samotného, nebo inspirace v námětech jiných skladatelů.

<sup>161</sup> Hector Berlioz Werke, Serie I, Band 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900–1907. Plate H.B. 1

<sup>162</sup> NzfM, 1859, II. S. 179. In: *Auf der Suche*. Sv. 2, S. 188.



Ukázka 1: Fryderik Chopin, *Preludium op. 28 č. 6*

## Ave Maria

Skladba je laděná pro provedení amatérským či poloamatérským souborem. První část, sestávající se ze dvou period a závěru, vycházejícího rytmicky z motivu první periody, je náhle přerušena recitativem. Ten v rozmezí osmi taktů není ničím náročný, kompozičně nijak výrazný (dynamicky, motivicky). Poslední je variace první části pouze v melodické zkratce (vnitřně zkrácena), přičemž koda a závěr zabírají 9 taktů. V díle je patrné užití synkop, například v čtyřčtvrtečním taktu provedená rytmizace čtvrt'ové, půlové, čtvrt'ové hodnoty a osminové hodnoty s tečkou, po nichž následuje šestnáctinový skok. Tento hudební prvek je jediným ozvláštňením jinak průměrné skladby (dokonce je zde vedení napříč hlasy v taktech 17).

Smysl a cíl kompozice nejspíš dodává ona recitativní část. Pěvecké spolky byly zajisté ochotny vyzkoušet něco nenáročného, a zároveň 'něco' z 'profesionálního' světa opery. Recitativy se v obecné sborové tvorbě opravdu moc nevyskytují. Proto pro amatérské zpěváky, kde se určitě nacházeli skrytí sólisté, by to byl nevšední zážitek.

## An Laura

V Pazdírkově slovníku naučném zmínil autor hesla Hans Hampel kromě dalších 3 skladeb spíše technického rázu i dílo An Laura, které charakterizoval jako miniaturní obraz.<sup>163</sup> Forma skladby je malá písňová, sestávající ze tří period **a (1–8) b (9–16) c (17–24)**. Poslední perioda má celý závěr a končí na třetí době akordem toniky. Melodická linka spočívá v pravé ruce, levá ruka ji doprovází akordickou sazbou v dvoudobém metru (na těžké době basový tón, na lehké akord). Andante grazioso vyznívá subtilně, žensky, což dotváří i jednoduchá, třítónová, takřka lyrické árii připodobněná melodie prvního a druhého taktu. Není zde dynamický kontrast (dynamické rozmezí od *piano* po *pianissimo*), ani rytmický (až na synkopické užití noty s tečkou se vyskytují maximálně osminové hodnoty). Počáteční tónina je D dur, v modulacích, pokud se objeví, je opět hojně užito alterací (takt 4, 13). V taktu 11–12 zazní typická chopinovská modulace z mollové paralelní tóniny VI. stupně (tóniny h moll) přes její akord VI. stupně (subdominanta v hlavní tónině D dur), bas chromaticky postupuje přes tóny H–B–A, harmonizován sextakordy toniny D dur: durové subdominanty, mollové subdominanty a dominantního kvintakordu, čímž harmonizaci ukotvuje v hlavní tónině D dur. V taktu 7 nanejvýš překvapí synkopovaný kvartsextakord VI. stupně tóniny D dur na druhé době, a pro Hampela typická proleva na tónu H v basu v taktech 8–11. Jinak je kompozice prosta experimentů. Žánrově je srovnatelná s nokturnem, ovšem co do rozsahu se jedná opravdu o miniaturní obraz.

Na dolním okraji stránky je datum 10. října 1870. E. Lomnäs vyslovil myšlenku, že populární a obdivovaná klavíristka Laura Kaher byla cílenou osobou, které Hampel tuto skladbu složil. Proti jeho tvrzení však tak trochu protičeí fakt, že rozsah kompozice a pomalé tempo je určeno technicky pro začátečníky. Proč by skladatel komponoval milostnou melodii zkušenému hudebníkovi, dychtícímu po technických a poslechových složitostech. Jemnou harmonizací plnou držených tónů, zpěvností motivu a subtilností celkového dojmu, stojí dílko nad dobovým průměrem. Je však určeno pro pobavení společnosti rodinných dýchánek a ne na koncertní pódia, i když milostný název a celkové lyrické ladění skladby směřuje spíš k dospělým posluchačům.

Jednotlivou dynamickou plochou, jednostránkovým kratičkým rozsahem a písňovou melodií se řadí tato kompozice mezi další Hampelova drobná díla, jako *Pět lístků do památníku*, *Idyly* nebo *Vzletné myšlenky*.

---

<sup>163</sup> Viz kapitola Pramenné základna.



## Humoreska

Ve virtuózní oktávovými skoky charakteristické introdukci v taktech 1–22 (přesněji v taktech 4, 5, 8, 12, 15, 17, 19) je zpracováván hlavní motiv jako hlava tématu (nastolen v prvních třech taktech). Motiv dynamicky, rytmicky a evolučně graduje v taktech 16–18 (skupinka šestnáctinových), čímž je stavěn do popředí jako hlavní formotvorný prvek po vzoru Franze Liszta (*Rigoletto Paraphrase de Concert*, C. 434).

Díl A (*a*: dvojperioda 23–37, *m*<sup>1</sup>: 38–44, *b*: 45–53, *m*<sup>2(b)</sup>: 53–60, *c*<sup>a</sup>: 61–75) začíná taktem 23, kde je uvedeno durové 2. téma (22 – 26). To je ovšem skryté téma původní, rytmicky pozměněné, ale melodicky stejné. Spřízněnost témat, jak v barvě zvuku, tak v tónovém materiálu, odkazuje opět na Ference Liszta a jeho typický polytematický evoluční tok.<sup>164</sup> Celý díl je v tanečním duchu, šestiosminovém metru s dudáckými kvintami v levé ruce (díl *a* a *c*<sup>a</sup>, který je transponován o malou tercii výše). Uvedením dílu hlavního motivu v Des dur (díl *c*<sup>a</sup>) pak vyzívá tento oddíl jako hlavní část skladby. V taktech 46–52 přichází 3. téma v molové tónině, od taktu 53–60 pak je evolučně zpracován závěr hlavního tématu. Pomocí sekvence zde přechází hudební tok do tónin Des dur, es moll, f moll (za použití prodlevy na tónu F); a zpětně do tónin es moll, Des dur, přičemž v následujících taktech moduluje tónina es moll do Des dur. Zde je uvedeno opět druhé durové 2. téma (takty 60–68). V taktech 69–76 moduluje toto téma do tóniny des moll (přičemž se zde střídá její molloví a durová tercie v taktu 72; v durové tónině užívá mollové subdominanty v taktu 74 a naopak; snížený VI. stupeň tóniny jako mollová tercie subdominanty a citlivý tón v dominantně tak naznačují modální harmonii).

Ve spojovacím oddílu *m*<sup>3</sup> v taktech 76–79 je enharmonicky zaměněna tónina des moll za cis moll, mollová tercie stoupá na durovou a směřuje do tóniny A dur.

Celý díl B (*d*: 80–95, *e*: 96–103, *g*<sup>d</sup>:104–115, *m*<sup>4(g)</sup>: 116–123) spočívá v tónině A dur, vzdálené od hlavní tóniny o spodní velkou tercii. Vyznačuje se klidným chodem, melodickým tokem až triviálního charakteru (jasně periodický, tonálně čistý průběh bez alterací a chromatických postupů), levá ruka svým figurativním doprovodem tektonicky utváří hudební vývoj. Proud jakoby harfových rozkladů plyne přes mimotonální dominanty (díl *e*), až do dominantní tóniny (díl *g* a mezivěta *m*<sup>4</sup>), po níž přichází další část.

Kontrastní čtrnáctitaktová část (takty 124–137) se jeví jako epizoda. Je rytmicky stejná, motivicky ale vychází z tématu z dílu B. V třičtvrtěčném metru zní tento oddíl jako valčík, či spíše mazurka (tempem ve značení *a tempo*, tedy *allegretto* a rytmem tvořeným tečkovanou melodií). Po ní následuje uvedení druhé části dílu *g*<sup>d</sup>, na který navazuje evoluční rozšíření v taktech 157–177.

---

<sup>164</sup> Weilguny, Hedwig: Franz Liszt. 6. vydání, Leipzig 1986. s. 120.

Zde je rozšířena poslední věta hlavou tématu, zároveň postupně moduluje v dalších částech přes mezivětu  $m^5$  (178–193) uvedením 2. *durového* tématu v *Allegretto* (takty 194–197) a uvedením mezivěty  $m^5$  o kvartu výše v taktech 198–205 do B dur. Tak se autor vrací zpět k dílu A.

První díl A zde zasadil autor v nezměněné podobě (190 – 230), výplní závěru je introdukce (232 – 256), konec pak završil autor akordem Des dur.

Kvůli užití nijak výrazné formy a tektonické výstavby (bez ohledu na dynamické plochy, které jsou dosti kontrastní a gradující) reprízy dílu A a zopakováním *introdukce* bez transpozice do jiné tóniny, nejspíše nebude autor zařazen mezi experimentátory formy, ovšem v Humoresce nehledá posluchač nosnější hudební myšlenku, nehledě na to, že řemeslně se jedná o neméně náročnou tvorbu.

Zároveň autor splnil ty předpoklady, které posluchač při poslechu tuší. Taneční ráz hlavního dílu, stejně tak jako odlehčený, dynamicky tišší a výrazově jemnější vedlejší díl vychází z určitého nosného motivu, který je neustále převracen, pitvořen, zkracován, augmentován a rytmicky modifikován. Nevyznívá tak nikdy uceleně, expozičně a ve změti ostatních podřadných motivů upadá do ztracena, tak jako vtipně vyznívající Schumannova humoreska (po vzoru literárních burlesek, tedy divadelních her s lidovou mluvou a primitivnějšími humornými scénami neboli gagy; grotesek a arabesek, „*cheinbar chaotische, naturähnliche Strukturen gekennzeichnete Form*“<sup>165</sup>).

---

<sup>165</sup> SCHLEGEL, Friedrich: *Von den Schulen der Griechischen Poesie*. In: Berlinische Monatsschrift. 1794, November, S. 378-400. dostupný také z WWW: [http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1794\\_frschlegel.html](http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1794_frschlegel.html)

## Der Traum

Šedesáti čtyř taktová dvoudílná kompozice pomalu plyne v tempu *andantino* (díl A 1–23, 24–30 spojovací oddíl *m*, díl *b* 31–58, závěr 59–64). Téma skladby v taktech 1–15 je neperiodicky členěno, rytmicky postupně zahušťováno (půlová a dvě čtvrté hodnoty v třetím taktu, čtvrté hodnota a půlová nota s tečkou ve čtvrtém taktu; pátý takt, kde skladba moduluje do *g moll*, obsahuje první motiv v tónině *D dur*) a evolučně zpracováváno (první motiv je modulován v taktu 7 do tóniny *Es dur* – *es moll* a zpět do *D dur*, v taktu 11 do *F dur* – *f moll* a následně do *G dur* kde končí na dominantním septakordu). Celé dílko působí jednotlivo, bez kontrastů a tím je méně závažnější. Téma nabývá na významu v dílu *b*. Zde je doprovázeno triolovou figurací levé ruky, počáteční tónina je *A dur* (takt 31), následuje opět *g moll* (takt 34 – 36) a zbylá část melodicky a harmonicky variuje hudební materiál z taktů 11–14 (takty 37–40).

Druhá část dílu A, přicházející po uvedení tématu (a také později po jeho variování v dílu *b*), sestává také z dvoutaktového motivu (takt 15–16), metrem čtyřčtvrté. Na druhé době půlovou hodnotou ovšem narušuje rytmus, kterým skladba graduje užitím tří osminových not ke konci taktu. V taktech 18–22 moduluje tónina druhého motivu z *E dur* přes mimotonální dominantu VI. stupně do *fis moll*. Zde autor požaduje nejtiššího stisku kláves tónického kvartsextakordu tóniny *fis moll* s tóny *d*, *cis*, v levé ruce, které znamenají konec fráze a přechod k široce harmonizovanému akordu *fis moll*, výrazově značeného *zaffiroso* (viz Ukázka 2). Následující mezivěta harmonicky s odchylkami kopíruje druhou část dílu A, v dílu *b* je tato část vyplněna vsuvkou v taktech 41–49, kde leží harmonický a skladatelský vrchol (41–46), který náhle ustává a přechází do původní tóniny. Vyznívá tak do ztracena (47–49). Po něm následuje opět 'snový' akord *fis moll* a motiv *d–cis* v oktávách v taktech 50–51. *Zaffiroso* (zde nevypisované) a závěr na rozloženém akordu *D dur* a posledním tónu *D<sup>1</sup>* završují sladké snění.

Náhlé ukončení a rytmické figury v taktu 47, stejně tak jako kontrastní akordické téma vůči rytmickému v oktávách ukazují na inspiraci Schumannem. Obdobně jako v Karnevalu zní takto kontrastní přeryvy „vtipně“ (nejlépe uprostřed taktu). Je zde tedy možná určitá myšlenka výsměchu, probuzení ze snu (jako zlehka se smějící harlekýn a bouřlivá odezva publika v sedmém až osmém taktu. viz Ukázka 4

Dieser Accord wird nur stumm niedergedrückt und der nächstfolgende Dreiklang so zart als möglich eingesetzt, um mit diesem die erklingende Harmonie zu vereinen.

Musical score for Ukázka 2. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with dynamics *pp*, *mf*, and *red.* (ritardando). The treble clef part includes a section marked *zefيروسo*. An *NB.* (Nota Bene) instruction is placed above the treble clef staff, pointing to a specific chord. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 5).

Ukázka 2: Drei Fantasiestücke, op. 43, č. II. Der Traum

Musical score for Ukázka 3. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a *dim.* (diminuendo) marking. The treble clef part includes various musical notations such as slurs and accents.

Ukázka 3: Hans Hampel, Fantastické kusy op. 43, Der Traum

Musical score for Ukázka 4, titled "Arlequin". The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with dynamics *p* and *ff*. The treble clef part includes a *Vivo.* marking and various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (5, 1, 2). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (5, 1, 2).

Ukázka 4: Robert Schumann, Carneval, op. 9, Arlequin

# Praeludium und Fuge Op. 21

## Preludium

Hlavní dvoutaktové téma je imitačně zpracováno v celém praeludiu až do jeho konce (takt 22). Nastupuje v tónině h moll, celá část skladby má periodický charakter (periody 1 – 8, 9 – 16), v 17 taktu je téma imitováno v subdominantní tónině, a pak nastupuje hlavní téma fugy na 5. stupni, čímž skladba uvádí následující, fugu.

## Fuga

Expozice začíná v tónině h moll. Zde je uvedeno periodické čtyřtaktové téma fugy. V taktu 5 moduluje do dominantní tóniny, ovšem mollové (fis moll). Odpověď je reálná, závěr comes postupuje sekvenčně zpět k hlavní tónině (takt 8). Reperkuse je *Bas* (dále B) – *Tenor* (dále T) – *Alt* (dále A) – *Soprán* (dále S). V závěru expozice tématu, kde mezivěta spojuje expozici s provedením, zpracovává autor konec tématu v sekvencích, přičemž následuje uvedení ještě jednoho comes v T (takt 22).

*Provedení* nastává v taktech 26–42, kde je uvedeno téma v těsnách (takty 42–45: B – dux, T – comes; v taktech 46–49: v tónině E dur, A – comes, S – dux), harmonie zde moduluje do cis moll (takty 26–29), E dur (takty 31, 32). Při modulaci je zde užito mimotonálních dominant a v melodické lince tónů harmonické a melodické stupnice modulující tóniny (v taktu 30 z tóniny cis moll do H dur tón g, což je VI. stupeň v cis moll = III. stupeň v e moll), modulace alterací v provedení není, chromatické téma je jediné místo, kde se nedoškálné tóny vyskytují.

*Závěr* fugy začíná po sekvenčně zpracovaném motivu druhé části tématu (takt 36 – 41). Zde přicházejí těсны (takt 42–49), pak následuje v taktech 50 –52 mezivěta, která melodicky vplývá do závěru. Zde se opět vyskytuje motiv druhé části tématu, čímž fugu uzavírá. Končí na kvintakordu tóniny h moll.

Autor zde dokazuje své vzdělání od Tomáška, který uplatňoval hru temperovaného klavíru u každého žáka.

Patrně se jedná o studijní skladbu, což dokládá její nenáročnost interpretační a ani složitost ve vedení hlasů. Dílo tedy svědčí o faktu, že autor zvládal techniku kontrapunktu obstojně, svou jednodušší kompozicí ve vedení hlasů však dílo nijak nevybočuje z dobových skladeb ve formě fugy. Daleko nosnějšími tématy a polyfonními sazbami, plnějším zvukem a kompozičně

soustředěným materiálem, který přímo odkazuje na mistrovství Johana Sebastiana Bacha; tím vším je plna hudba například Roberta Schumanna v jeho Šesti fugách na téma B A C H op. 60, čtyřech fugách op. 72, Sedm klavírních kusů ve fughetu op. 126; nebo Johanese Brahmsa v jeho spíše komerčně zaměřených<sup>166</sup> skladbách bez opusového čísla, jako fuga As moll, A moll, E moll. To vše souvisí s popularizací barokního slohu Mendelsohnem Bartoldym, či hlavně prostřednictvím založení Bach Gesellschaft v roce 1850<sup>167</sup>.

Zároveň se mu však podařilo své dílo vydat, a to vypovídá o dobové příznivé recepci polyfonní faktury.

Zde lze tedy spatřovat konsensus veřejnosti v postoji ke skladbám zaniklého stylu, které získaly spolu s moderní, propagovanou tvorbou národních buditelů nálepku vážná hudba. Tato linie vede až do současnosti a nebyla porušena.

---

<sup>166</sup> Mezi skladby bez opusového čísla patří i takové formy, jako části suit barokních suit,

<sup>167</sup> Geiringer, Karl: Johann Sebastian Bach. 3. vydání. München : C.H.Beck. 1985, s. 257.

## Trauermarsch

Čtyřdílná, stodsedmadvaceti–taktová skladba, kde vzájemnou vyvážeností a prokomponovaností jednotlivých hudebních myšlenek vyzní fantazijně utvořené díly celistvě. Vyplývají vždy z určitého motivu, který je evolučně rozvíjen. Pomalé tempo však vylučuje pasážové běhy a figurace k doprovodu, proto je hlavním tektonickým činitelem harmonie.

První část *Larghetto Lugubre* v taktách 1–23 evolučně je stavěna z rytmického (takt 1). Levá ruka zde dokončuje započatou hudební frázi sestávající vždy z čtvrt'ové hodnoty s tečkou a šestnáctinové hodnoty na konci doby v pravé ruce. Počáteční a výchozí tónina je h moll, jen v taktu 9 vybočí do paralelní D dur, kde je užito kvint lesních rohů (skladba vyšla v roce 1873 v rámci celého svazku op 30.–37., tedy ještě před Smetanovou Vltavou, nedá se tedy předpokládat očekávaná analogie). Melodika skladby má zvláštní, chromaticky znějící kolorit (například v taktu 10 tóny v levé ruce: D–B–Gis–A jsou součástí alterovaných tónů v stupnici D dur, ovšem kvůli prodlevě na tónu H<sub>1</sub> a zatěžkáním tónů levé ruky při tempu *larghetto* působí mimo tóninu; v taktu 12: na akordu H<sub>1</sub>–A–Gis–Cis–C–G–Fis–H<sub>1</sub>, kde je postup C–Cis jako zmenšený druhý stupeň tóniny h moll takřkajíc proti srsti posluchačově).

První část má formu a b a' b', kde v dílu a' je rozšířena faktura o spodní tóny. Díl b' pak je transponován do h moll.

Část *Sostenuto* v rozmezí taktů 23–72 je charakteristická akordickou sazbou, harmonicky moduluje z H dur do dis moll (takt 28), z Fis dur do ais moll (takt 34), z Fis dur do his moll (lépe c moll enharmonicky), z f moll melodií v levé ruce na tónech F–E–Es–D a v pravé ruce ze zmenšeného akordu sedmého stupně moduluje do g moll (takt 42–43, přes mediantu na III. stupni = frygický akord v A dur, takt 45–46). Celý díl se opakuje ještě jednou, pouze je transponován o zvětšenou kvartu níže, začíná od tónu F.

Třetí část je vyplněna pouze rozklady přes tři oktávy (od H po dis<sup>2</sup>), v *pianissimu*, v předvětí periody (74 takt) vybočí harmonie mimotonální dominantou (tónický akord tóniny Cis dur), v závětí také, ovšem od tónu mimotonální dominanty od šestého stupně.

V taktu 84 nastupuje ostinátní figura tvořena délkou čtvrt'ové, půlové a čtvrt'ové hodnoty v levé ruce, textem zdůvodněná jako bití zvonů (Glocken), v pravé ruce jen letmo zazní rytmický motiv v taktu 90, který autor zpracovává až do konce, nevybočuje z tóniny kvůli zmíněné figuře.

Kompozice začíná dramatickou, smuteční částí. Takřka zdrcujícími údery levé ruky v oktávách dostojí svému žánru. Po ní následuje v durové tónině křehká, v ploše *piana* lehce, takřka melancholicky znějící akordická část v durové tónině, z níž se vyline jako radostné zakončení

pouhá *arpeggiem* ozvláštněná akordická sazba bez melodie. Náhle je to přerušeno ostinátní figurou v levé ruce (vyzvánění umíráčku), která posluchače drasticky přivádí zpět k realitě. Náznak radostné melodie z druhé části v taktu 89, stejně jako další rytmické modely, kopírující základní motiv z taktu 1, ukončují stísněnou atmosféru této celé kompozice.

Je s podivem, jak naturalisticky vyličil autor smuteční chvíle posledního povzdechu nad zesnulým (jediná paralela se nabízí až v Rachmaninově *Moments musicaux* op. 16, č. 4). Autor nejspíše musel znát konkrétní osobu, které dílo věnoval. Více o Ludwine Czarda se mi však nepodařilo zjistit.

## Pět lístků do památníku.

Celý cyklus se skládá z drobných skladeb, které jsou v písňové formě s návratem *a ba' :ba' : k*, kde původní téma je v druhé části zkráceno na závěti z exponované periody tématu. Ve srovnání se Smetanou je cyklus prostší, co se týče faktury. Nejsou zde žádné výrazné figury, které by tektonicky charakterizovaly skladbu, jako Smetanův *Lístek Op. 2. č. 5* (kde je uplatněna specifická figura šestnáctinových not rozloženého akordu), nebo *č. 6* (akordická sazba v levé ruce, která z hlediska tektoniky evolučně vede hlavní téma kupředu). Nevyskytuje se zde prostá figura, tedy jedinečný sled tónů, na jehož základě by byla vystavěna celá skladba, nad kterou (myšleno vertikálně–intervalově), vedle níž by se rozvíjela hlavní melodie, která by evolučně tvořila, vyvíjela harmonii a modulovala přes chromatické tóny do ostatních tónin, tak jako u každého čísla Smetanova cyklu.

**Díl I.** Je charakteristický svou akordovou sazbou, těžkou první dobou a prostou harmonickou akordovou modulací do vzdálených tónin (a<sup>is</sup> moll takt 9–12, tak 11 dominanta v c<sup>is</sup> moll, takt 12 dominanta v d<sup>is</sup> moll). Téma **II. dílu** je složitostí harmonickou podobná tématům Schumanovým, kde autor prostřídá tóniny od E dur (1 takt), F dur (2 takt), G dur (3 takt), h moll (dominantu od tónu f<sup>is</sup> 4–5 takt). Melodie tématu je expozičního rázu (žádné evoluční rozvíjení jednoho motivu sekvencovitě nebo imitačně), což koresponduje například s užitím harmonizace u Schumannovy skladby *Warum* (viz Ukázka 5).

**III. díl** je prost figurací a pasáží, faktura je soustředěna na harmonickou sazbu akordů, jedná se o dvoudílnou formu a b a' k. Skladba formou, tektonikou, dynamikou a písňovou melodikou s doprovodem akordické sazby připomíná *Der Dichter Spricht Schumanových dětských scén op. 15*, přičemž v taktu 10, kde začíná díl b, použil autor zajímavé harmonie (skrytá kvinta bez mollové tercie, což je možná paralela na severský kolorit, viz Edward Grieg *Humoreska op. 6, číslo 1* Ukázka 6).



IV. část svou melodikou a rytmikou působí jako klasicistní andantino (možná paralela na Brahmse, syntéza klasicistní a romantické kompoziční techniky); skladba V. je charakteristická svou taneční rytmikou, akordickou sazbou v levé ruce na lichých dobách, je monotematická a má jedinou dynamickou plochu v pianu.



Ukázka 5: Robert Schumann, *Fantastické kusy op. 12, č. 3*



Ukázka 6: Edward Grieg. *Humoreska op. 6*

# Mazurky

## Op. 31 a 41

Obě skladby psané ve formě tanečních charakteristických skladeb, splňují s drobnými odlišnostmi ustálenou formu  $a b a c a$ , kdy díly  $b$  a  $c$  jsou v dominantních nebo jinak příbuzných tóninách k hlavní tónině (terciová poloha dominantní, subdominantní, malá, velká) a díl  $a$  je obvykle zkrácen na uvedení hlavního tématu.

**Op. 31** je virtuóznější, hlavní téma je rytmicky (tečkovaný rytmus) příznačné pro celou skladbu (její forma  $a b a' c a b a k''$ ) přičemž díl  $b$  je transpozicí tématu dílu  $a$  v tónině D dur, která moduluje do cis moll (takt 14), H dur (takt 15), pak moduluje opět do cis moll (takt 18) a pak sekvencemi postupuje k pasáži v taktu 25, která přechází do dílu  $a$ , rytmicky je tato pasáž rozčleněna na tři takty v polovětě, na rozdíl od tématu, kde má polověta sudý počet taktů. Díl  $c$  je rytmickým vyústěním dílu  $a$  a  $b$ , začíná v tónině A dur, přechází na dominantní E dur, vrací se zpět do A dur a v taktu 75 vplývá do hlavního tématu. Následuje opakování dílu  $b$ . Faktura dílu  $a$  s *kodou*, jejich ozdoby, harmonie a melodika je podobna Chopinově stylizaci. Věnování Leopoldině de Pauli, známé české herečce Národního divadla, zamýšlel Hampel nejspíš symbolicky.<sup>168</sup> Provázanost autora s osobou pohybující se v českém národním prostředí výmluvně popisuje otevřený, zároveň však defenzivní postoj německé společnosti vůči majoritní české.

**Op. 41** je melodikou zpěvný, tempem pomalejší. Zajímavější je díl  $c$ , kde uplatňuje autor v levé ruce akordickou sazbu osminových not (takt 32–50). Je zde zároveň propojeno třídobé (3/4) a dvoudobé (6/8) metrum.

Obě mazurky mají pasáže, kadence i ozdoby v tempu rubato; tedy ty nejpodstatnější prvky, co Chopin pro klavír vynalezl. Na rozdíl od jeho *Mazurek* však postrádá posluchač z Hampelových tak hladce vedené zpěvné hlasy, doprovázené různými alterovanými akordy v jejich obratech a hlavně rozkladech, kde Chopin rád zahušťuje širokou harmonii neakordickými tóny. Hampel zde naopak využívá akordické, nebo oktávové sazby (*Mazurka* op. 41, takty 30–50), čímž je blíže spíše Lisztovi.

---

<sup>168</sup> Narodena v Praze 18.02.1847, zemřela v Praze 07.03.1903. Do roku 1884 vystupovala pod dívčím jménem de Pauli. Hrávala dětské role v pražském ochotnickém Švestkově divadle. Po absolvování Jonákova dívčího lycea přijala v roce 1866 angažmá v německém divadle v Liberci, v roce 1867 v německém divadle v Teplicích, v letech 1868–1873 hrála na scéně dvorního divadla v Dessau a v roce 1873 byla angažována do Prozatímního divadla. Změna německého prostředí v české ji nečinila žádný problém. V ND působila od roku 1881 do ledna 1888, kdy se vzdala herecké dráhy a věnovala se pedagogické činnosti. Vyučovala jednak soukromě, jednak v operní škole J.L.Lukese. KOLEKTIV AUTORŮ: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná Encyklopedie obecných vědomostí. Devatenáctý díl.* Praha: J. OTTO, 1902. S. 600

## Invitation *allá* Polka op. 17

Artificiální hudba odvíjející se od lidových tanců vyplňovala takřka každý kout klubů a salónů. Určena poptávkou „Čechů“ (ač myšlenkově a názorově to byli především měšťané), stala se Polka doslova 'hitem' národní buditecké éry.<sup>169</sup> Kdo jiný ji proslavil, než Bedřich Smetana, a kde jinde čerpali ostatní autoři dílčích děl, než právě u něj. U Hanse Hampela tomu tak bylo nejinak. Kompozice je vícedílná, přičemž dochází k návratu; komplexně tedy A (1–37), B (38–62), C (63–86), D (87–110), m<sup>a</sup> (111–115), E (116–143), C (144–166), F<sup>EC</sup> (167–227) a díl G<sup>BA</sup> (228–283). Od taktu 166 se objevuje v kompozici zrcadlové řazení jednotlivých částí dílů (periody), což je zajímavý formotvorný prvek s matematickým pozadím. Vyplývají tak zde na povrch ony Hampelovy 'sklony'.

Hned úvodní část skladby je 'říznuta' typickou Smetanovskou rytmickou sazbou, přesněji v taktech 6–7, kde k dvoudobému metru přidává autor majestátní šestnáctinové *staccato* na lehké době (takt 8). Srovnání je nasnadě u Smetanových polek (hlavně *Luisina polka*). Hned na úvodní straně, v dílu A (takt 1–34), zaujme kompozice polyfonní fakturou, kde hlavní téma (z taktů 6–9) je ve střední poloze (v úrovni palců obou rukou – tedy kolem tónu c<sup>1</sup>) vedeno imitačně o takt později (v taktu 15, původní téma v horní poloze začíná v taktu 14). Ukončení melodické fráze v taktu 28 užitím průtahu na g<sup>1</sup>–g<sup>2</sup> má jasnou, ostrou rytmizaci, kdy model jde vždy o osminovou hodnotu později (užitím průtažných akordů) v taktu 27, a rázem melodie skončí na těžké době v taktu 28. Stejně tak průtažné tóny ve střední poloze zní takřka polyfonně, ovšem s ostrým rytmem a tempem *allegretto* vyznívají opět drsně, proti očekávání posluchače (tak jako melodie Smetanovy *polky E dur op. 7*).

V díle C, kde konečně nastupuje durová tónina A dur, připomíná hlavní motiv v horní poloze pravé ruky melodii Smetanova *Ze studentského života*.

Kompozice je tvořena z mnoha částí, tematicky jsou si však podobné. Díl **A** a **B** je v mollové tónině f<sup>is</sup> moll a h moll, **C** v A dur, **D** a **E** v h moll, a nakonec **F** a **G** jsou tvořeny náplní z dílů předchozích. Téma v taktu 6–8 je ve střední poloze doprovázeno sestupnou melodií založenou na rytmickém modelu osminové, čtvrté a osminové hodnoty s ligaturou a je jedním z dvou hlavních hudebních elementů, od kterých se odvíjí další díly (druhým je ona rytmická figura složená z jedné osminové a dvou šestnáctinových hodnot v levé ruce v taktu 7).

<sup>169</sup> Nutno říci, že tato taneční forma hned vzápětí přešla hranice českých zemí. Například Anton Rubinstein zkomponoval v duchu polky svou třetí větu klavírního koncertu op. 35, č. 1, F dur

## Variace pro levou ruku op. 26.

První samostatná kompozice tohoto druhu, je ukázkou Hampelova stylu. Jak je zmíněno v *Auf Der Suche Nach der poetischen Zeit*,<sup>170</sup> jednotlivé variace Hanse Hampela se vyznačují spíše charakterovou odlišností, tedy každé číslo je novým kusem. Téma kompozice, ubjevující se již v cyklu *Lieder ohne Worte (V. Thema op. 19)*, zaujme svým tečkovaným rytmem (majestátní vyznění je podobné Chopinově *polonéze A dur Op. 40, č. 1*) jako i výskytem typických modulací (v taktech 7–8 typická romantická modulace z Des dur přes zmenšeně malý terckvartakord VI. stupně = stejný akord od II. stupně v tónině f moll).

*První variaci* tvoří téma s doprovodnou figurou rozložených akordů. V taktech 13–15 však stěží může interpret uplatnit Hampelův požadavek hrát celou skladbu zvláště pro levou ruku, pokud se má hráč řídit striktně hudebním zápisem. Tempo *Andantino* ladí spolu s melodií do nálady lehkého, snivého odstínu, jako Chopinova *Nocturna*.

*Druhou variaci* formuje užití synkopického kontrapunktu, což je interpretačně vzhledem k označení *sempre legato* nemožný úkol. Skladbu však lze zahrát pouze levou rukou za využití prostředního pedálu *sostenuto*,<sup>171</sup> což se jeví jako jediná přesná možnost interpretace, nebude-li interpret brát v potaz ustálenou tradici hrát takto koncipované skladby obouřučně.<sup>172</sup> V taktech 14 a 22 obměňuje melodií, hlavní linku upozaduje do střední polohy a horní melodií v pravé ruce rytmicky zahušťuje synkopovaným rytmem. Další synkopy v levé ruce způsobují, že část vyzní polyrytmicky. Číslo tak má lehce taneční nádech.

*V třetí variaci* prochází celým dílem hlavní figura v oktávách. Oktávové běhy, stejně tak jako lomené oktávy a obecně akordická sazba v rychlých šestnáctinových hodnotách je pro Hampla velmi typická (viz *Tři rapsodie op. 9*). V taktech 7 a 9 způsobuje doprovodná figura (zároveň však i hlavní variační) pocit příznávkové rytmizace – navození charakteru Smetanovy polky, hlavní rytmické členění figury (složené z hlediska přízvuků z básnického metra z trocheja–jambu) je podobné Smetanově polce *Ze studentského života*.

*Čtvrtá variace* má čtyřdobé metrum, pasážovými běhy na třetí době vybočuje část určená pravé ruce z melodie a ta tak skáče do různých výšek. V taktech 9 a 11 se objevuje Hampelova pozdější záliba v *arpeggiu* – vlastní patent inverzního arpeggia uplatňuje až v díle *Traum* jeho *Tří Idyl op. 30*, zde vypsál tento ornament ve skupince.

*Závěrečná variace pátá* má opět onen majestátní duch (i podle výrazového označení

<sup>170</sup> LOMNÄS, E (ed.): *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*. S. 187.

<sup>171</sup> Jež se poprvé objevil na francouzské industriální výstavě v roce 1844. In. SÝKORA, Václav, Jan: *Dějiny klavírního umění od nejstarší doby až po současnost*. Praha 1973. S. 27.

<sup>172</sup> Franz Liszt: *Grandes Études de Paganini*. 1 etudu hrál Franz Liszt kvůli procvičení ruky.

Maestoso) jako úvodní *Thema*. Technicky sceluje všechny ostatní variace (v taktu 11 je užitá figura z čísla 4, v taktu 13 ony Hampelovy oblíbené oktávové běhy z čísla 5). Akordická sazba je zrytmizovaná v triolách, čímž navozuje spojitost s Chopinovou *Polonézou Es dur* (*op. 22: Andante spianato et grande polonaise brillante*). Doprovází melodii, nijak se neodchylující od základného tématu. Využitím takřka celého vertikálního rozsahu *piano* vyznívá skladba zřetelně „Lisztovsky“ (rychlé sledy  $A-a-a^1-a^2$ , skok na  $A^1$  a od něj se odvíjející zvětšeně malý septakord v rozsahu až po  $e^1$  a vzápětí skok na sled  $a-a^1-a^2-a^3$ ).

Dílo je svěží, v taneční náladě a za užití tečkovaného rytmu se skvěle hodí na koncertní pódia. Problémem je jeho rozsah–pouhých sedm stran. Spíše bylo zamýšleno jako cvičební skladba pro levou ruku, jejíž technická bravura byla ve své době vyžadována (Alexander Dreyschock byl znám svou 'úpravou' *revoluční etudy* od Fryderyka Chopina *op. 10, č. 12*, kde fakturu levé ruky hrál v oktávách<sup>173</sup>)

---

<sup>173</sup> *An der Suche*. Sv. 1, S. 46.

## Troisième Valse Brillante op. 18

Nejvyhledávanější forma devatenáctého století jak ze strany interpretů, tak i posluchačů a tím zákonitě i skladatelů, se stkví v Hampelově odkazu jako hlavní žánr, alespoň co do četnosti v porovnání s ostatními jeho tituly.

V již třetí kompozici tohoto druhu se projevují Hampelovy typické rysy. Výrazná myšlenka v taktu 6, jde proti přirozené valčíkové rytmizaci (těžiště rytmické fráze spočívá na lehkých dvou dobách, zde je tomu právě naopak). Díl A (1–149: *a* 1–37, *b* 37–85, *c* 86–133, *a'* 134–149) navozuje hlavní dvě myšlenky (v taktech 6–21 *první* a 37–44 *druhá*), které svou rytmizací nijak nevybočí z očekávané periodické taneční struktury melodie.

V počátku následujícího dílu B (150–307: *d* 150–198, *e* 199–230, *m* 231–245, *f* a *g* 246–307) však přináší hudební proud starou *druhou myšlenku* v novém 'hábitu', akordické sazbě s prodlevou na tónu G (změněno předznamenání na tóninu G dur), kde vyznívá Hampelova záliba v střídavých tónech polyfonně vedených hlasů nad ostinátními akordy (v levé ruce kolem V. stupně tóniny G dur),<sup>174</sup> které způsobují příčnost. Autor z prodlevy nevybočí a pevně drží základní tón tóniny v basové poloze po celou dobu, až po takt 198, kdy nastupuje mollová tónina stejnojmenná. Melodie v ní vyplývá z předchozího motivu. Celý úsek, až po dramatickou pasáž paralelních velkých sext (takt 230), je jednoduší akordický proud. Akordická sazba je jediným formotvorným prostředkem, podporujícím melodickou linku v horním hlase, která takto vynikne a evolučně se vyvíjí dál. Celá tato část až po takt 307, kdy nastupuje díl A, je laděna ve fantasijním duchu. Melodie je evolučně rozváděna, figurace a doprovod nijak nejsou „vzbuzení k tanci“ tečkovitým rytmem. V taktu 246 pak melodicky rozšířený motiv z počátku dílu B doprovází stoupající a klesající figurace skládající se z rozložených akordů, melodie je zdvojena v oktávách. Celý tento oddíl (*f* a *g*) je hlavním skladatelským vrcholem. Zajímavé je i užití dvou v metru rozdílných frázování v taktech 282–285, kde proti sobě stojí šestiosminový (v levé ruce jako doprovod) a dvoučtvrteční (v pravé ruce stupňovitě klesající melodie) rytmus. Tedy polyfonní faktura je uplatněna i zde. Dále následuje spojovací oddíl (takty 296–307) a po něm díl A. Skladba nemá závěr.

Kompozice je svou vitalitou, údernou a proti srsti jdoucí melodikou nevšední. Technickou úrovní, rozsahem i dynamickými změnami se dokonale

---

<sup>174</sup> Podobný způsob užil i Lieb Anchen op. 11, č. 1.

## Flüchtige Gedanken

U Vzletných myšlenek (*Flüchtige Gedanken op. 32*) lze jasně spatřovat tendenci ke kratší, jemnější, metrem volnější formě, která by charakterizovala ten konkrétní dojem, okamžik. Prvé skladby se nedochovaly (op. 1–9), druhý cyklus op. 32 sestává ze tří čísel.

### Číslo 10

Charakteristická figura v levé ruce (akordický rozklad) tvoří hlavní náplň stavby díla, melodie nemá velkých skoků a velkých gradací. Jen stupňovitě stoupá, či klesá. Kompozice je v tónině A dur, z hlediska hudebních forem se jedná o dvoudílnou písňovou formu s návratem: *a* (1–8) *b*(9–16) *a'*(17–24) *b'*(25–32) *a*(33–40).

The image shows a musical score for a piano piece. At the top, it is titled 'JEANU KUNZOVÍ' and dated '7. června 1845'. The score is written for piano and consists of three systems of music. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1-8, the second system contains measures 9-16, and the third system contains measures 17-24. There are some markings like '5', '8', '10', and '15' above the notes, and a double bar line at the end of the third system.

Ukázka 7: Bedřich Smetana. Šest lístků do památníku. č. 4-Es dur.

Vedoucí hlas v pravé ruce ( $a^1-g^1-a^1-h^1-cis^2-a^1$ ) je doprovázen druhou melodií ve střední poloze ( $e^1-d^1-cis^1$ ), v taktech 5–6 vede synkopicky chromatická sestupná melodie spolu s horní melodií v pravé ruce harmonii až k dominantě, kde začíná druhá perioda. Tento model se opakuje v taktech 21–22, 37–38.

Hudební materiál, i celkové vyznění je nápadně podobné první části Hampelovy *Lieb Annchen*, což svědčí buď o autorově kompoziční krizi, nebo spíše o návratu k staré tvorbě. Ostatně další *Vzletné myšlenky* (op. 44), *Lístečky o památníku* i *Pieces enigmatique op. 40* mají jednodušší harmonickou a složitější polyfonní fakturu, podobnou spíše prokomponované písni (bez užití

kontrapunktu pak árii, či duetu, viz dále).

## Číslo 11

Téma má lichý počet polovět, je utvářeno fugovou imitační technikou. V taktu 1–7 je uvedeno v hlavní tónině d moll, podruhé pak v subdominantní tónině (odpověď tonální, bez protivěty, takty 8–15). Následuje sekvenční rozšíření, stojící v takto malé formě jako plnohodnotný díl *b* (takt 16–22). Po tomto dílu se celá skladba opakuje (forma skladby je tedy dvoudílná písňová, podobná Smetanovým *Lístkům do památníku*, zde ovšem autor užívá imitací a protivět v obou hlasech, kde nastoupí téma několikrát, v každém hlase vždy v jiné tónině, viz Ukázka 7).

## Číslo 12

Jediné je v rychlém tempu, tóny melodie vycházejí v první periodě z akordu toniky (tónina *As dur*), v druhé použil autor rytmického posunu celé věty o půl taktu (takt 10–15), jako v Schumannově *Pochodu Davidovců*, *Carneval op. 9*, kde ovšem notový záznam zjednodušil vytvořením čtyřčtvrtečního taktu (viz Ukázka 8). Formálně je celá skladba dvoudílná reprízovaná s kodou; má dvoučtvrteční metrum a rytmem s příznávkami na druhé době poukazuje na možnou apologii s taneční formou, například polkou. Dokonce i tempové označení *Allegretto* tomu odpovídá (viz Hampelova polka op. 17).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is marked 'Più stretto.' and 'rinforzando', with a dynamic marking of 'f'. The second system is marked 'stringendo' and 'sempre ff'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ukázka 8: Robert Schumann, *Karneval op. 9*, *Pochod Davidovců*



## Vzletné myšlenky op. 44.

Toto opusové číslo složil Hampel o několik let později (Op. 32 byl vydán spolu s Opusy 30–37 v roce 1873, Opus 28–45 v roce 1876)

Již první rozdíl mezi tímto a Opusem č. 32 je faktura. Více je zde patrn kontrapunkt, před kterým ustupuje harmonická stránka kompozice. Ne že by nezacházel Hampel do vzdálených tónin přes své oblíbené alterace, jen více dbá na polyfonní vedení hlasů.

### Číslo 13.

Již v této části posluchač poznává, že hlavním skladatelským prvkem, na kterém autor tuto část vystavěl, je imitace hlavní melodie. Otázka je, které. Výchozí tóninou je zvolena e moll. V předtaktu a taktu 1 zazní v pravé ruce motiv A:  $h^1-a^1-c^2$ , pod ním se v levé ruce objevuje motiv B:  $h-c^1-h-a$ . Celá skladba je stavěna vlastně na kombinaci těchto dvou motivů, ovšem vyskytuje se zde ještě jeden, hlavní motiv C, tvořící konec první fráze (v pravé ruce tóny  $a^2-h^2-c^3-h^2-a^2$ , takty 6–7). V další frázi následuje figura v pravé ruce (takt 9 v tónině a moll), a její rytmická obdoba (takt 11 v tónině As dur), pod kterou je v tomto a následující taktu imitován motiv B (takt 9–10, transponován o velkou sextu níže  $d-es-c$ ), zároveň z něj vyplývá hlavní motiv C (takty 11–15:  $c-d-es-d-c$ ), který je v horní poloze doprovázen 'těsnami' (v taktech 12–13: melodie  $d^2-c^2-es^2$  v pravé ruce je transponovaný motiv A o malou tercii výše;  $a-b-g-f$  pak transponovaný motiv B o velkou sekundu níže). Důvod proč Hampel užil v taktu 13 paralelní kvarty v pravé ruce ( $g^1-c^2$  na  $b^1-es^2$ ) je nejspíš kvůli imitaci melodie v pravé ruce v taktu 13 ( $g^1-fis^1-g^1-b^1-a^1$ ), a to v augmentaci a inverzi (takt 12–16 v levé ruce v horní poloze:  $a-b-b^1-a^1-fis^1-g^1$ , což je vlastně osově souměrný obrat, inverze od klávesy as, která sama o sobě nezani). Celá tato plocha je znovu ukončena motivem C (takt 15)

Poslední fráze opět začíná figurou v pravé ruce (takt 17, v tónině a moll, takt 19, v tónině e moll), a od taktu 20 zazní všechny motivy: závěrečný motiv v taktu 20 (v levé ruce tóny  $d-e-f-e-d$ ), motiv B v taktu 20–21 a motiv A v taktu 21 (transponován o kvartu nahoru). Závěr skladby je vyplněn hlavním motivem C (tóny  $e^1-eis^1-fis^1-g^1-fis^1-e^1$ )

Skladba má tedy složitý, kontrapunktivcký průběh, nemá taneční rytmizaci. Vedení hlasů překvapí polyfonickou strukturou, zpěvnými kroky a nevelkými skoky. Jakoby tedy skládal pro sbor.

### Číslo 14

S rytmem založeným na příznávkách vyznívá skladba tanečně. Počáteční tónina je g moll.

Základní motiv je periodicky zpracován v taktech 1–7, v taktech 8–13 se perioda jeví jako kontrastní, ač používá stejné rytmy melodie, jako v taktech 5–7 (hlavně tonálním neukotvením, kdy po dominantě nastupuje mimotonální dominanta od I. stupně a po ní další, od stupně VI.). Dochází k zopakování první periody (takty 15–21), po níž následuje opět tonálně neukotvená fráze (takty 22–27). Poslední zopakování první periody (26–31) uvádí závěr, v němž je evlouchně rozšířena základní melodie.

Melodie skladby vyplývá rytmikou i intervalovým užitím spodní tercie a vrchní kvarty z předchozího čísla. V živějším tanečním tempu předznamenává hudební proud nějaký další vývoj, tedy finální díl, který celý 'cyklus', pokud tak tyto tři stránky lze pojmenovat, uzavírá.

## Číslo 15

Tento díl zřetelně vychází z předchozího. Rytmičtý model i tónový materiál je značně podobný, zde ovšem v tónině H dur (takty 1–4 obou skladeb, repetovaný tón cis v taktu 4 v tomto čísle a repetovaný tón c<sup>1</sup> v taktu 7 čísla předchozího). Skladba vyznívá svěže, optimisticky, jakoby znamenala 'svítání' na konci temnoty. Dojem plynulého evolučního toku hudební matérie vyvolává imitovaný motiv z taktu 12 v sekvenčním polyfonním proudu po vzoru Bachových fug v taktech 21–27 (motiv je rytmickou imitací toho z předchozího čísla). Následuje opět repetovaný tón, nyní dis<sup>1</sup> (28–31), po nichž je tónina opět upevněna v H dur.

Tyto tři skladby jsou vzájemně propojeny. Mají složitou a vysoce propracovanou polyfonní strukturu, v níž je použito transponovaných, inverzních i náznaku račích imitací, spolu s očekávaným instrumentálním kontrapunktem s latentní harmonií v každém průchodu, průtahu či u jakéhokoliv střídavém tónu.

Jakoby chtěl Hampel z cyklu vydat podobné dílo, jako Chopin či Bach (jejich *Preludia*). Dosáhl však pouze čísla 15 s následujícím tonálním plánem všech dochovaných skladeb č. 10 A dur, č. 11 d moll, č. 12 As dur, č. 13 e moll, č. 14 g moll a č. 15 H dur. Tuto domněnku však vyvrací fakt, že jak op. 32, tak i 44 zamýšlel autor jako celý cyklus.

## Cyklus Idyly I. – III. op 30

### I. *Andantino*

Jedná se o drobnou, jednostránkovou, melodicky laděnou skladbu. Již od pohledu z grafického záznamu je zde nápadné kontrapunktické vedení hlasů. V taktu 1 začíná téma, proti němuž stojí protivěta v středním hlase i v levé ruce (například zakončení fráze ve čtvrtém taktu). V taktu 9 začíná téma v paralelní tónině, o dva taky dál imitace doprovázeno v levé ruce. V taktech 16–19 pravá ruka vyplňuje pouze sled mimotonálních dominant (ovšem vedení spodního hlasu v levé ruce v taktu 17–18  $cis^1-d^1-cis^1-h$ , se o kvintu výš zopakuje v taktu 23–24:  $g^1-fis^1-g^1-f^1-e^1$ ; také melodie v taktu 17–20  $e^2-f^2-e^2-d^2-c^2$  je tonálně imitována v diminuci v taktech 23–24 v levé ruce, a to o nónu níže:  $d^1-e^1-d^1$ ). V levé ruce se evolučně rozvíjí druhá část tématu (rytmický motiv melodického střídavého tónu, složeného ze dvou šestnáctinových a jedné čtvrté noty v taktu 2), která je následně, s rytmickým posunem a bez šestnáctinových not imitována v horním hlase pravé ruky v taktech 20–24.

Skladba má vyloženě písňový charakter, vedení hlasů však jakoby z oka vypadlo čtyřhlasým úpravám, tak jako Schumannova drobná díla (například ). Důsledný kontrapunkt a nápadná imitace tak dávají jasně najevo, kým se nechal Hampel při kompozici inspirovat.

### II. *Andante*

Dílo je nápadné dvěma experimenty. Za prve je zde značení pro inverzní *arpeggio* (Ukázka 10), od vrchních ke spodním intervalům akordu (náznak lze nalézt v jeho dřívější skladbě *Variace pro levou ruku op. 26, č. 4, takt 9* viz Přílohy), za druhé jsou zde melodické postupy, naznačující znalost moderního chromatického cítění harmonie, tedy Wagnerovy faktury (melodie modulující do vzdálených tónin; nejtypičtější Tristanův akord viz Ukázka 9). Hojně je zde užito například rozvádění disharmonií založených na tónech toniky a alterovaných tónech tóniny (v taktu 32 tón  $ais^1$  v E dur a prodleva na tónu  $h^1$ , v taktu 38 tón  $eis^1$  jako alterovaný IV. stupeň,  $fis^1$  jako V. a  $g^1$  jako harmonický VI. stupeň; modulaci do tóniny vzdálené o tritonus: Fis dur do C dur v taktu 34). Skladba je dvoudílná s návratem, první díl expozičně – periodický, druhý díl evolučně vystaven. Celkově působí neklidným dojmem, a to užitím mnoha modulací, chromaticky cítěnou melodií a harmonickou neurčitostí jak tóniny, tak i jednotlivých akordů (v taktech 5–12 prodleva na tónu  $f$ , kdy v taktu 12 se objevuje náznak šestizvuku: akord  $f-b-es^1-g^1-c^2$  lze slyšet jako undecimový dominantní, ovšem bez durové tercie).

### III. Am Luzerner See

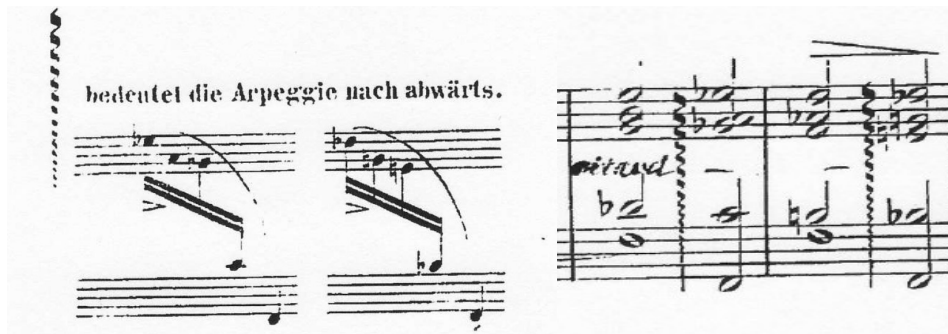
Tento díl je toliko nápadný rytmickým motivem čtvrt'ové a osminové hodnoty, tvořící tak prodlevu na tónu H. Forma skladby je opět malá písňová, ovšem variovaná, (*a*: 1–15, *m*<sup>1</sup>: 16–19, *b*<sup>a</sup>: 20–27, *m*<sup>2</sup>: 28–31, *c*<sup>b</sup>: 32–36, *d*<sup>a</sup>: 37–44, *k*<sup>m2</sup>: 45–56, kde indexy značí motivickou spřízněnost s odkazovanými díly). Melodie má určitou hybnost, kterou jí dodává specifická stylizace střídavých tónů (v taktu 6: h<sup>1</sup>–ais<sup>1</sup>–h–ais<sup>1</sup>). Kompozice je monotematická, i když hudební myšlenka v dílu *b*<sup>a</sup> je v paralelní mollové tónině (ovšem vychází z hlavní v dílu *a*), pohyblivá melodie (v tempu *andantino* mající taneční charakter) a závěrečná koda je dokonale provázána s celkem skladby (užitím figury z dílu *m*<sup>2</sup>). Typická dudácká kvinta, pro Hampela tak příznačná (viz *Lieb Annchen*), stejně jako prodleva na trylku tonu h<sup>3</sup> v taktech 32–44 řadí toto dílo mezi Hampelovy charakteristické skladby.

Celý cyklus je prokomponovaný (například tón g<sup>1</sup> se jako prodleva vyskytuje v prvních dvou skladbách, v závěrečné je pak prodleva o velkou tercii výše, čemuž odpovídá i tónina E dur – díl I. je v tónině C dur), dynamicky jsou všechny tři části v pianu. Prvá skladba vyznívá svou tonální melodií a místy synkopovaným rytmem ve všech hlasech jako úvodní část (například úvodní *Praeludium* z *Parity* č. 1 Johanna Sebastiana Bacha, či *Carneval* Roberta Schumanna op. 9), druhá působí nejistým, roztěkaným dojmem, třetí zcela uzavírá celý cyklus (ačkoliv je zde dramatický ostentativní rytmus v levé ruce, dynamická plocha i durová tónina uzavírají celek).

1.



Ukázka 9: Richard Wagner, *Tristanův akord* (předehra k operě *Tristan a Isolda*)



Ukázka 10: *Idyly op. 30, II. Andante*

## Fünf Lieder ohne Worte op. 19.

Cyklus pěti písní beze slov jistě vede k Felixu Mendelssohnovi–Bartholdymu. Svou koncepcí jsou podobné (například určitá figura, která by doprovázela hlavní melodii, písňová forma s málo kontrastní druhou částí, nebo vůbec žádnou).

I. *Elegie* je vystavena na sudém, dvoučtvrtečním metru a rytmickém motivu v prvním taktu. Stavba je dvoudílná s návratem, kde díl *b* je jednou variován, symbolicky tedy *a b b' a' k*. První motiv, rytmicky tečkovaný, v tónině E dur, působí s výrazovým označením *Andante sostenuto* křehce, ovšem s náznakem nějakého dalšího kontrastního dění (to hlavně v taktech 26–30 se synkopovanou částí, prodlevou na tónu H a citlivými tony  $c^1$ – $dis^1$  v melodii pravé ruky).

Díl *b* melodicky i tonálně vyznívá jako předcházející část. Skrz modulaci tvořenou dvěma sekvencemi v taktech 39–44 zaniká ono optimisticky laděné vyznění tečkovaného rytmu. Ten v taktech 53–70, tedy v dílu *b*, přechází v druhou myšlenku přecházející z pravé do levé ruky, v paralelní tónině cis moll. To ústí v polyfonní vedení hlasů, jak v horní poloze, kde melodie je nesena především s doprovodem harmonie, tak i dolní, kde se vyskytuje toliko melodie v tečkovaném rytmu (odkazuje na motiv dílu *a*). Tato část se mění v krátkou mezihru v tříčtvrtečním tempu, která vyústí v další tragický sled tečkovaných „úderů“ smutečního pochodu. Díl *a*, umístěný na konec kompozice, se po tak dramatickém průběhu ztrácí a přechází opět skrz prodlevu do kratičké *kody*. Závěrečný akord toniky v široké harmonii ve své křehkosti a jemnosti tvoří onu pomyslnou tečku, třešničku na dortu, po které si posluchač uvědomí celé tektonické vyznění skladby.

**FUGE.** Lebhaft, doch nicht zu schnell.



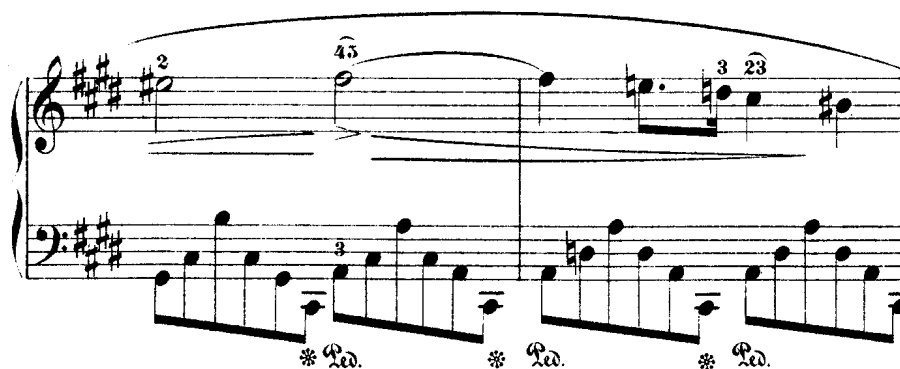
Stylizace v tečkovaném rytmu, ovšem v tempu *adagio*, vyznívá přesně jako název skladby, tedy elegicky. Dokazuje to Hampelovu zálibu v smutečních pochodech, zároveň i originální

skloubení lehkého veselého motivu s takřka passacaglii podobnou, ovšem tragicky znějící plochou. Není to však s takovou prokomponovaností a kontrapunktickým materiálem, jako u Roberta Schumanna (viz Ukázka 11).

III. *Schlummernlied* tedy ukolébavka, je tvořena sestupnou akordickou figurací. Čtyřtaktový hlavní motiv v tempu *andante* je dále variován a transponován do vzdálených tónin v taktu 43 (Ces dur, as moll v taktu 44), přičemž se vyskytuje i mollová medianta VI. sníženého stupně (takt 53), což hojně užívá Chopin ve svých nokturnech (viz Ukázka 12). Skladba je dvoudílná. Délka dílu *a* sahá po takt 32, následuje mezivěta (motivicky evolučně rozvíjející závěti tématu) do taktu 44, kde přichází hlavní téma v tónině as moll (díl *b*). Celý tento blok hudby je evoluční, v horním hlase je opakováno téma a následně moduluje do dalších, výše zmíněných tónin. Plocha spěje zpět v taktu 82 k dílu *a*, který je zakončen *kodou* s trylkem na V. stupni. Monotematické vyznění skladby není bez kontrastů (mimotonální dominantní septakord od I. stupně střídá zmenšený akord II alterovaného stupně, tato čtyřtaktová vsuvka spojuje následnou tichou, lyrickou melodii v tónině As moll), obecně se však jedná o jednolitý hudební proud.

Evolučnosti skladby je docíleno typicky Chopinovskou kompoziční technikou harmonizace triviální melodie rozloženými figurami, čímž směřuje hudební tok neustále kupředu.

*Druhá Arietta*, je ve stylu německé písně, *IV. Idyla* připomíná spíše taneční formu, jako mazurku, nebo valčík. *V. píseň – Téma* – je v pochodovém rytmu, a celé jej autor užil ve svých *Variacích op. 26*.



Ukázka 12: Fryderik Chopin Nocturno č.6; op. 27 č. 1

# Cadence ke klavírnímu koncertu Ludvíka van Beethovena

## číslo III. c moll, op. 37

Kadence je oproti původní velmi krátká, trojdílná. V díle prvním – *Moderato* jsou hlavní výplní především pasážové běhy oktáv v obou rukou, harmonicky se obměňují pouze dominanta a tonika (takt 1–10).

Druhý díl *Andante* (takt 11–21) je charakteristický svrchní melodií v trylku, nezpracovává však ani hlavní, ani vedlejší téma z koncertu, harmonicky přechází z c moll do Es dur (takt 16 – 19), závěr končí na dominantě (takt 21).

Třetí díl začíná opět sestupnou akordickou kadencí, následuje melodie v trylcích, jejichž tóny jsou rytmicky ostře děleny. První polověta *Grave* je charakteristická čtyřtaktovou akordickou sazbou, je ukončena trylkem, druhá polověta má pak tečkovaný rytmus. Poslední volná a neperiodická věta *Allegretto* je evolučně prodloužena až do závěrečné pasáže, končící na dominantě. Závěrečná dvoutaktová technická pasáž odkazuje svým provedením na virtuositu Ference Liszta (viz Ukázka 13), i když ono synkopické střídání pravé a levé ruky užil sám Beethoven (viz Ukázka 14).

Ludwig van Beethoven napsal kadenci sám. Je prokomponovanější, hlavní téma se objevuje ve fugátu; následují znovu uvedené pasáže z orchestrálního provedení, po této ploše vedlejší téma variované v trylkách a závěrečná chromatická stupnice sestupná (takt 57–59 Beethovenovy kadence), vzestupná (takt 60); dvojitý trylek s melodií tématu v pravé a jeho imitací v levé ruce (takt 60 – 66) a nakonec trojitý trylek na závěr (67–74); toť vše je na první pohled brilantnější, zvučnější, dramatictější a hudebně spřízněnější než kadence Hamplova.

Nasadě se nabízí toliko fakt, že pro tento koncert napsalo kadenci značné množství skladatelů – klavíristů<sup>175</sup>, a tedy Hampel nechtěl být pozadu (viz Ukázka 15).

---

<sup>175</sup> Ignatz Moscheles (1794 – 1870), Clara Schumann (1819 – 1896), Franz Liszt (1811 – 1886), Adolf von Henselt (1814 – 1889), Johannes Brahms (1833 – 1897), Carl Reinecke (1824 – 1910)  
In: [http://imslp.org/wiki/Piano\\_Concerto\\_No.3,\\_Op.37\\_\(Beethoven,\\_Ludwig\\_van\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.3,_Op.37_(Beethoven,_Ludwig_van)).



A musical score for piano. The top staff features a complex, rapid passage with numerous fingering numbers (1-5) above the notes. The dynamic marking is *p veloce cresco.* The bottom staff continues with *ff martellato* and later *fff*. The tempo marking *riten.* is placed above the right-hand staff. There are some handwritten-style markings like 'red.' and '\*' below the staves.

A musical score consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. It contains several measures of music with chords and single notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4, also containing several measures of music with chords and single notes.

Ukázka 14: Ludvík van Beethoven. 32 variací na Diabeliho valčík C dur, op. 120 č.

23

A musical score for piano. The tempo marking *Presto e marcatisssimo.* is written above the staves. The score consists of two staves, both in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Ukázka 15: Hans Hampel Kadence k koncertu Ludvíka van Beethovena op.

## Spiegelbilder

Kompozice, kterou Hampel dokládá své matematické zázemí při skládání, tím je Spiegelbilder, zrcadlový obraz. Lze jej zahrát jednou tak, jak je napsán, podruhé v inverzi. Ovšem tónem, od kterého jsou intervaly měřeny, předkládány a převraceny, není první tón konkrétní melodie ve skladbě, nýbrž tón  $d^1$ , a to vždy, v každé kompozici. Technika tedy spočívá v přesném, symetrickém převratu hudebního materiálu s osou souměrnosti v klávěse  $d^1$ . Je tomu tak, protože klávesy klavíru jsou seřazeny právě takto symetricky (všechny klávesy vzdálené od tónu  $d^1$  jak dolů, tak i nahoru mají stejnou jak intervalovou tak i konstrukční vzdálenost, to samé platí o tónu  $a^1$ )

Celkem Hans Hampel napsal těchto obrazů pět, v úplném notovém záznamu se dochovala pouze jediná skladba, poslední č. 5. Číslo 1 je v zrcadlové úpravě, kde jsou pod původní plán řazeny současně zrcadlový převrat i tonální inverze. Nachází se v pozůstalosti Emila Hocka ve Švédsku.

Jediná dochovaná notace ostatních skladeb je na záznamovém lístku, kde jsou incipity všech pěti skladeb (viz Přílohy).

První *adagio* je v tónině a moll, incipit končí na akordu zmenšeně malém od tónu  $d^1$  (tóniny C dur nebo moll); převrácená část v C dur a končí na dominantním septakordu tóniny a moll ( $e-h-d^1-gis^1-e^2$ ). Tedy dominantní septakord je převráceným zmenšeně malým akordem, který v modulacích Hampel dost často používá. Dílo se vyskytuje v ranější úpravě s názvem Sphinx. Hampel jej zkomponoval ještě před myšlenkou zrcadlových 'nvencí'. Následné dotvoření zbylých čtyř čísel jej pak nejspíše vedlo vydat skladbu znovu, již se zrcadlovým převratem, čemuž by odpovídalo i existující vydání v Hockově pozůstalosti.

Druhé *andantino* začíná v tónině G dur. Následující akord je subdominantní, pak přichází dominant a II. stupeň. Převrácená část by byla v tónině A dur, následujícím akordem by pak byla medianta na VI. sníženém stupni, po níž by zazněl měkce malý septakord, a nakonec trojzvuk  $a-e-g$ , možná pokračující z basového tónu a na citlivý tón  $cis$ , ovšem to už je čirá spekulace. Každopádně by bylo v tomto díle typické užití mollové subdominanty.

Třetí *vivace* je v tónině h moll, zrcadlový obrat pak v dis moll, autor zde užívá hlavně zmenšených a zvětšených akordů, které není tak velký problém symetricky obrátit.

Čtvrté *andante* začíná v tónině A dur, harmonicky zde střídá dominantu a toniku, obrat je v c moll, harmonicky střídá toniku a zmenšený akord VII. stupně.

## Spiegelbild Nr. 5

Jediný dochovaný zrcadlový obraz je poslední, pátý. Autor vypisuje nejdříve incipit, poté díl B a díl A, který nazývá negativum, nakonec následuje část III. Je intervalově obrácen v ose souměrnosti klávesy  $d^1$  (obecně to může to být i  $as^1$  či  $as$ , ovšem pak by musel celou skladbu transponovat o oktávu níž či výš).

### *Díl B*

V tomto díle je periodicky členěno téma, předvětí a závětí periody zde je transponováno do dalších tónin. Tvoří tak sekvence a evoluční prodloužení. Z hlediska užití imitací a jejich obměn je možné formu zaznamenat takto  $a$  1–2,  $m^1$  3–4,  $b^a$  4–6,  $c^a$  6–8,  $m^2$  9–10,  $a$  10–12,  $m^{3(m^1)}$  13–15,  $m^{4(m^3)}$  16–17.

Skladba začíná v *cis moll*. Téma skladby v taktu 1 prostupuje celým dílem v obměnách. Ve skladbě je důsledně užit princip imitace. Po sekvenčně modulujícím dílu  $m^1$  (takty 3–4) je v taktu 5–6 téma transponováno o sekundu níže, ovšem s durovou tercií *dis* v tónině *H dur*. Následuje převrácená pasáž z hlavního tématu, na níž navazuje inverzní a přísná imitace, ovšem také o sekundu níže (takty 6–8, kde je téma invertováno a transponováno o sekundu níže, začíná šestnáctinovými notami  $h^1$ – $dis^1$  v pravé ruce v taktu 6). Po uvedení celého invertovaného tématu následuje opět sekvenční modulační díl  $m^2$ , ve kterém je evolučně zpracována hlava tématu, melodie z předchozí sekvenční části je imitována pouze rytmicky (v taktu 3 levé ruce *Dis E Eis Fis Gis Ais*, v taktu 9  $d^1$ – $cis^1$ – $c^1$ – $h^1$ – $b$ – $a$ ). V taktech 10–11 je uvedeno hlavní téma, následuje opět sekvenční část  $m^1$  v taktu 13 (tato část by byla harmonicky stejná jako v taktu 3; prodleva na tónu *cisis* a postup tónů  $cisis^2$ – $dis^2$ – $e^2$  ovšem směřuje do tóniny *Gis dur* přes zmenšeně malý sekundakord od tónu *gis* v taktu 14; poté následuje tonický kvintakord v taktu 15), která je na závěr posunuta transponována o triton výše (takty 16–18). Závěr skladby je plagální, harmonicky zeslabený v široké faktuře. Po zmenšeně malém sekundakordu II. stupně (tedy i tón na harmonickém VI. stupni) následuje tonický kvintakord tóniny *Dis dur*.

### *Druhý A – negativum*

Díl je intervalovou inverzí prvního. Forma dílu je tak totožná s prvním, i co se týče užití imitací hlavního tématu. Původní téma, nyní inverzně obráceno s osou souměrnosti v tónu  $d^1$ , začíná v tónině *As dur* (takt 1–4). Ještě na konci závětí  $m^1$  následuje tonický kvintakordakord *b moll*, což je výchozí tónina při uvedení tématu v taktu 4–6, které je tedy transponováno o sekundu

výše (volná imitace se změnou molové tercie na des<sup>1</sup>), z něhož vychází i inverzní imitace tématu v taktech 6–8 (transponovaná o sekundu výše). V témže taktu moduluje tónina opakováním hlavy tématu do tóniny f moll, poté následuje opět sekvenčně – evoluční část *m*<sup>2</sup>. V taktu 10 nastupuje opět téma, v taktu 13 je *m*<sup>3(a)</sup> pozměněná na tóny es místo eses, b místo beses, vše je však možno enharmonicky chápat jako součást chromatické harmonizace, která zůstává stejná jako začátek skladby. Jen v taktu 13 eses<sup>1</sup> narušuje sled mimotonálních dominant. Závěr skladby je autentický, končí rozvodem dominanty (terckvartakord) na tóniku (tónický sextakord ges moll v taktu 18).

Autor se vyrovnává s úskalími zrcadlového přepisu dokonale. V taktech 9 a 17 dílu B a dílu A se chromatickými – enharmonickými modulacemi dostává do tónin vzdálených o pět posuvek; chromaticky modulačně vedenými melodiemi v těch samých taktech ukazuje i vliv Wagnerovy melodické linie (viz Tristanův akord Ukázka 5).

Ještě komplexněji pak vyvstane možnost zrcadlového provedení kompozice. Interpret má možnost hrát skladbu tak, jak ji vydal tisk, nebo též pozpátku, kdy první zahraje závěr, č. III, poté A, B a nakonec úvod. To je umožněno díky enharmonickým záměnám tónů v posledních taktech každého dílu, čímž je harmonický tok plynulý.

## Sphynx

Skladba je harmonicky prostší, motiv je užitý na začátku dost výrazně (zmenšený II. stupeň v a moll). Prvních šest taktů se shoduje se Spiegelbilder č. 1<sup>176</sup>, pokračování se však nese v rozvíjení motivu prvního taktu, harmonicky v tónině a moll od taktu 6 do 10, od 10 do 15 pak v e moll. Mezivěta končí v taktu 20, v taktu 20–21 kopíruje autor takt 15, čímž upevní původní tóninu a moll, závěr je pak tvořen hlavním tématem. Při důkladném prozkoumání však vyvstanou kontrapunktické prvky matematického charakteru, které svou koncentrovaností v konkrétních částech až převyšují skutečnou uměleckou hodnotu díla.

Hned úvodní část, označená jako I., je vyplněna motivem (takt 1), který je invertován v následujícím taktu (zpracován ovšem tonálně, ne reálně). V taktech 3–4 následuje harmonická část, kde v horním hlase levé ruky opět zazní střídavý tón hlavního motivu g–as–g–gis–a. Sám první motiv je doprovázen v levé ruce akordem, kde se objevuje zrcadlový obrat kvintakordu a moll, a to F dur. Existuje zde tak pomyslná osa, kolem které je převrácen hudební materiál, děje se tak však namátkou.

Zrcadlový charakter má i vzájemný vztah taktů. V taktu 7 přichází augmentovaná melodie, v taktu 11 je pak transponována o kvintu výše, po ní přichází spojující úsek (takt 15), jehož hudební

<sup>176</sup> Viz přílohu č.

zápis je graficky přibližně souměrný podle pomyslné vodorovné osy uprostřed řádku. Možná tím autor zamýšlel zdůraznit střed skladby. Následuje harmonická část, vyplněná především sekvencemi, což je další odkaz na kontrapunktickou školu Tomáškovu. Zařazení závěru totožného s úvodem, jen zkráceného, pak koresponduje se *Spiegebildery*, které Hampel komponoval později.

*Spiegelbilder* č. 1 má podle incipitu vydaného spolu s číslem pět totožný začátek jako skladba *Sphynx*. Je tedy možné, že Hampel zamýšlel zkomponovat takovouto skladbu již dříve, ustálený název a skladatelská technika se však uceleně objevují až v jeho páté kompozici. *Sphynx* tak mohla být nejspíš první pokus. Odpovídalo by tomu i pořadí taktů, které je symetrické se středem v taktu 15. Tedy objevující se zde, tak jako v čísle 5, osy souměrnosti nejen horizontální, ale i vertikální.

Co se týče názvu *Sphynx*, možná chtěl autor zdůraznit jeho skrytou strukturu, nabízí se však také, že řešením hádanky má být jakási látka. Harmonická prostota a takřka nulové modulační dění tohoto díla dává podezření, že autor sám nějakým způsobem matematicky zašifroval do díla určitý objekt, ovšem tento mi zůstává skryt<sup>177</sup>, Pro enigmatický význam skladby by bylo nutno pátrat v Hampelově soukromém životě, ovšem bez životopisných údajů, které se mi nepodařilo vypátrat, nebude možné najít původní myšlenku, kterou tato skladba má vyjadřovat.



Ukázka 16: Hans Hampel, *Sphynx*, op. 45.

<sup>177</sup> Jako například skladba Bedřicha Smetany z *Lístků do památníku věnované Marii Prokschové*, pojmenované také 1862 (jednotlivé cifry značí stupně v tónině C dur)

## Pieces Enigmatiques

Cyklus dvou enigmatických skladeb je experimentálně již rozpoznatelný. Autor si na počátku předurčil, které tóny se budou hrát v pravé ruce (v obou případech se jedná o celotónovou stupnici), přičemž doprovod v levé ruce harmonicky přizpůsobil. Tento druh skladatelství má společný základ s mody, výběrem řady určitých tónů pro kompozici skladby, tedy předstupeň dodekafonické řady.

### *I. Feuilled d'Album*, [Lístek do památníku]. Věnováno Lili Strik,

Melodie myšlenky je v horním hlase postavena na tónech  $f^2$ ,  $g^2$ ,  $a^2$ , doprovázena v levé ruce figurací rozložených akordů, které určují harmonický průběh skladby. Tonálně neukotvené téma (takt 1 A dur, 2 a moll, 3–4 A dur), je inverzně převráceno v taktech 6–8 (tóny  $f^2$ – $es^2$ – $cis^2$ , viz téma). Harmonizace dalšího rytmického motivu (v taktech 9, 10, 11 dominantní terckvartakord v b moll, dominanta v c moll v taktu 12, v taktu 13 subdominantní velká medianta, 14 c moll, 16 chromatický zmenšený akord od I. stupně v tónině c moll), charakterizují skladbu jako motivicky evoluční, (motivy jsou zde zpracovávány nahodile, bez zřetelného pořadí důležitosti, díky čemuž nedochází k štěpení určitých částí na díly  $a$ ,  $b$ , i když je skladba periodická). Značení *a tempo* odkazuje na další periodu, v níž se vyskytuje rytmický motiv čtvrt'ové hodnoty s osminovou (takt 17), v taktu 18 a 19 následuje zopakování tématu z taktu 13, 14. V taktech 17–20 udiví zrcadlově obrácená melodie v pravé ruce (tóny  $h^2$ – $a^2$ – $g^2$ – $a^2$ – $h^2$ , později v taktu 40–43  $cis^2$ – $h^2$ – $a^2$ – $h^2$ – $cis^2$ ) Harmonicky je tato část opět neukotvená (17–19 C dur, 20–21 A dur).

Následuje perioda v taktech 25–35 v tónině Cis dur (s molovou subdominantou v taktech 29 a 33, tedy zase neustálená tónina) a další v taktech 36–44 (kde se střídají dominantní septakord tóniny D dur s dominantním septakordem tóniny E dur; v melodii jsou tóny  $cis^2$ – $g^2$ – $h^2$ – $a^2$ , z nichž  $cis^2$ – $g^2$  jsou vázané tóny D dur,  $h^2$ – $a^2$  vázané tóny tóniny E dur, ovšem všechny tyto tóny jsou společné oběma tóninám). Následné echo v taktech 36–39 deklasují motivickou část na spojovací oddíl (takty 40–42), kde autor uvádí původní téma ze začátku skladby (44–57).

Kontrapunkticky je v této části užito transponované melodie  $h^2$ – $f^2$ – $a^2$ – $g^2$  s výrazným tritonovým skokem  $h$ – $f$  (takt 17) v taktech 29–31, 33–35 (tóny  $a^2$ – $dis^3$ – $cis^3$ ) a nakonec v taktech 36–39 (tóny  $cis^3$ – $g^2$ – $h^2$ – $a^2$ ). Tato melodie provází celou kompozici a je jejím formotvorným prvkem. Dvojitě chápání tónin je především dáno užitím celotónové stupnice v pravé ruce (zvláště prvních osm taktů), což dílu dodává onen neuchopitelný, zvláštní styl.

Melodická linka pravé ruky je poznamenána zmíněnou experimentální selekcí tónů. Při modulacích (například takt 36) tak ukázal autor své skladatelské dovednosti. Rytmizace nápadně,

stejně tak jako *rubato*, připomíná stylizaci barcarolle, tedy italskou gondoliérskou píseň, hodně oblíbenou Chopinem, Schumannem a Mendelsohnem, jehož jedné písni beze slov je rytmizace doprovodné figurace podobna.

## II. Valse, věnován Antonu Rubinsteinovi,

V taktech 1 – 32 je hlavní myšlenka v tónině des dur (s mimotonálními dominantami), moduluje v taktu 17 do As dur, odkud sekvencovitě, ale periodicky zpracovává závěti tématu ( $D^7 - T$  v cis moll v taktu 19 – 20, v a moll takt 21 – 22, v f moll 23 – 24 a nakonec v des moll v taktu 26, fráze končí v taktu 28 – 32 Fes = E dur), ve Fes dur pak pokračuje téma v taktech 33 – 40. V předvětí nové periody (takty 41 – 45) moduluje melodie přes zmenšeně malý kvintsextakord II. stupně přechází autor v taktu 44 na dominantní septakord tóniny F dur, pak postupuje fráze přes zmenšený akord v 48 do ges moll, kde začíná nová fráze, spojující tento poslední oddíl s hlavním tématem v původní tónině.

Z kontrapunktického hlediska je však skladba imitačně vystavena ze základního tématu (takt 4:  $b^1 - c^2 - b^1 - a^1$ ). To je nejprve v první periodě (takt 1–16) ponecháno tonálně, ovšem po taktu 16 moduluje do tóniny A dur (vzdálené o osm předznamenání od Des dur). Toho dociluje intervalová inverze původní melodie od tónu  $c^3$ , transponovaná o velkou tercii níž (jakoby převrácená v ose tónu  $a^2 = gis^2$ :  $c^3 - b^2 - a^2$ ,  $gis^2 - fis^2 - e^2$ ; takt 17–18). V rozmezí taktu 17–24 vystřídá takto základní téma v přísné imitaci čtyři polohy ( $c^3$  takt 17,  $gis^2$  takt 19,  $e^2$  takt 21,  $c^2$  takt 23). Toho samého principu je užito v tónině Ces dur v ose tónu  $fes^2$ , což je  $e^2$  v tónině A dur (takty 35–40 Ces dur, 41–46 A dur). Téma dokonce nastupuje v těsně jako tonální odpověď (takt 47, v levé ruce tóny  $es^1 - f^1 - es^1 - d^1$ ). Poslední imitace tématu, několikrát uvedená v taktech 51–55 ukotvuje původní tóninu Des dur.

Celá skladba končí na dominantním septakordu, kde je vyjádřena i hádanka skladby. V melodii užívá autor pouze tónů c, d, e, fis(ges), gis(as), ais(b), což vzhledem k složitým modulacím do vzdálených tónin je takřka mistrovský úkol a bravurní zpracování. V tónině Des dur nezazní v melodii tonika, v tónině Fes dur = E dur pak nikdy citlivý tón.

Kompozice je monotematická, vše vyplývá z hlavního tématu a jeho modulací do dalších tónin. Autor užívá kompoziční techniku takřka kruhového kánonu, kdy se dostává do těch nejvzdálenějších tónin.

Věnováním Antunu Rubinsteinovi sledoval autor spíše obchodní cíl. Vzdát poctu vynikajícímu virtuóзовi dedikací skladby – valčíku, který tento autor také často komponoval, by bylo namístě, kdyby skladba obsahovala virtuózní pasáže. Svou jednoduchostí, kdy nejmenší délka not je osminová, nemůže skladba působit jinak než jako reklamní trik.

Oba cykly jsou směřovány pro zasvěcené publikum v soukromých salónech. Svou experimentálností ani nedávají jinému uplatnění příležitost.

S Antonem Rubinsteinem pojí Hampela ještě jeden fakt – experiment. V jeho *Etudě s falešnými notami*, (vyšla a v roce 1868<sup>178</sup>) dosazuje do melodické linky alterované tóny tóniny, ba dokonce zvýšené, či snižené tóny kvintakordu. Stejně tak později, v roce 1890, v jeho *Akrostychonu* (op. *Acrostychon No.2, Op.114*), exponuje tóny hlavní melodie postupně, tak jako akrostychon<sup>179</sup>, na začátku každého taktu

Obečně lze však předem určený tónový výběr spatřovat u Fryderyka Chopina a jeho celotónové figuraci v pravé ruce (Ukázka 17), nebo také v Schumannově *Carnevalu*, kde melodii směřoval kolem tónů as–c–h (viz Ukázka 18), tedy podle českého městečka Aš.

5.

Ukázka 17: Fryderyk Chopin, *Etuda č. 5, Ges dur, op. 10*

Ukázka 18: Robert Schumann, *Carneval op. 9, č. 1 Preámbule*

<sup>178</sup> [http://imslp.org/wiki/Etude\\_on\\_False\\_Notes\\_\(Rubinstein,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Etude_on_False_Notes_(Rubinstein,_Anton)). 8:04; 30/4/2010

<sup>179</sup> Každé slovo, slabika, písmeno na začátku, konci verše nebo strofy, má vlastní význam, nebo po složení s dalšími vytvoří zakódovaná vzkaz, který chtěl autor vyjádřit.



## Závěr

Z dochovaných pramenů a literatury lze těžko vytvořit objemnější biografii skladatele. Bez záznamů v kronikách, korespondence, deníků či rozsáhlejších statích v pamětech osobností kolem Hanse Hampela tomu ani jinak být nemůže. Autor byl vlastně již za svého života zapomenut. Jeho hudba nemá žádný národní program, nestaví se ani na jednu stranu národnostní barikády, ačkoliv se on sám pohyboval převážně v německém prostředí. Důvod neznámosti tedy spočívá spíše v nesprávné době, ve které skladatel žil. Hudební experimenty, intelektuální dialogy o estetice matematických proporcí se vedly v soukromých salónech. Veřejnost chtěla něco jiného.

Za největší vliv z okolí, který formovalo Hampelův osobitý styl, lze očekávat Tomáškovu školu. Jak teorie kontrapunktu, všudypřítomná v jeho skladbách, tak i matematické pozadí jeho děl dotváří zdání, že Hampelova tvorba je přímým pokračováním Tomáškovy stylu. Tomu by odpovídalo i časté užití písňových melodií a polyfonní techniky, čehož byl Tomášek také vyznavačem. Toto tvrzení však pokulhává kvůli žádné písňové, komorní, orchestrální, či sborové tvorbě. Hampel byl klavírní skladatel a po vzoru Chopina se rozhodl věnovat tvůrčí úsilí právě tomuto nástroji objevováním nových technik, tónových odstínů a klavírních '*Raffinesse*' (jak tvrdí B. Lomnäs).<sup>180</sup> Přínos Hampelovy tvorby pro Evropskou hudbu však není téměř žádný. Ač jeho kompoziční prostředky byly novátorské, stylem zůstal vyznavačem romantismu.

Hampelův styl se nejvíce projevuje ve výběru hudebních žánrů. Největší zastoupení mají *Flüchtige Gedanken*, v jeho podání intimní, meditativní a snivě znějící, v nichž nejvíce ukazuje své kompoziční vzdělání v kontrapunktu. Velký počet valčíků vypovídá spíše o dobovém úzu, kdy každý skladatel měl mít ve svém díle alespoň jeden. Hampel však nezaostával a věnoval se i dalším tanečním formám, jako jsou například mazurky, polonézy, a také jedna humoreska a polka. Zde, ale i ve variacích, kterých složil také velké množství, se rýsuje Hampelova hudební řeč, jejímiž hlavními prvky byly akordická sazba, rychlé oktavové běhy, prodlevy tónů v basu či v melodii, harmonizovaných alterovanými akordy po vzoru Chopina (tyto prvky se hlavně vyskytují v kompozicích v pomalejším tempu: *Lieb Annchen*, op. 10 *Trauermarsch* op. 35, *Idyly* op. 30, *Flüchtige Gedanken* op. 32, 42., viz Přílohy), ale i Schumannovy a Brahmsovy rytmiky vyplývající z polyfonního vedení melodie a basových tónů. Z poslechu jeho děl však posluchač nezíská tak znatelný dojem originalnosti. Možná je to dáno miniaturními rozměry jeho kompozic, možná se Hampel prostě hodně inspiroval, ale málo skládal. Faktem je, že ze všech dostupných hudebnin jsou nejrozsáhlejší jeho tři Rapsodie op. 9 a 16, virtuózně pojaté (hlavně použitím oktavových běhů), kompozičně se však jedná o prosté střídání period, v nichž se objevuje hlavní motiv, různě

<sup>180</sup> LOMNÁS, B. (ed.), 1998. Sv. 1., s. 187.

transponován a variován figuracemi, či ozdobami. Možná se znal s ostatními hudebními experimentátory střední Evropy, jako byl Carl Friedrich Weitzmann (1808–1880) a jeho hudební „Rathsel“, či také sám skladatel Zdeňek Fibich, v jehož pozůstalosti se tyto kompozice objevily.<sup>181</sup>

Tečku za Hampelovým odkazem učinil časopis Dalibor, který vydal soupis děl. Hanse Hampela uvedl jako dalšího dobového skladatele lehkých, zábavných kompozic (co se týče tanečních žánrů) a podivných, zbytečných vědeckých hříček (co se týče jeho Siegelbilderů a Pièces énigmatique). Sám Hampel nejspíš patřil do doby oné Schumanovské protišosácké politiky (trocha rozčilení, trocha satiry), žánrovým polem kompozice, stejně tak jako hudební náplní, však zůstal věrný Chopinovým mazurkám, polonézám, valčíkům a charakteristickým kusům. Dílo Johanna Sebastiana Bacha bylo úplně doceněno padesát let po jeho smrti, snad také potká podobný osud alespoň rehabilitaci historie jednoho člověka, Hanse Hampela, zapomenutého klavíristy a skladatele devatenáctého století.

---

<sup>181</sup> KOPECKÝ, Jiří: Fibichova hudba pro oči. *Opus musicum* 38, 2006, č. 6, s. 59–63.

# Zusammenfassung

An der Wende der ersten Hälfte des neunzehnten. Jahrhunderts hat sich das Kulturleben des deutschen Prag verändert. Früher Leiter des musikalische Geschehen, hat sich die deutsche Kulturrunde zurückgezogen. Nationalswesen im Vordergrund, kosmopolitische, intellektuelle Ideen im Hintergrund, so hat sich die damalige Prag ausgesehen.

Der Musiker mit diesem multinationalen Stellung hat fast alles nichts verändert gekonnt. So ist es möglic, so sagen, dass Hampel in richtiger Zeit geboren hat, leider im schlechter Zeit gelebt hat.

Seines Werk ist für Untersuchung des neunzehnten Jahrhundert interessant, im Beitrag, wie hat sich der Mechanismus des derartigen Umwelt zu solchen Mänschen verhalten. Einige Titeln haben an der Bühne der Konzertsäalen ertönt, Mehrheit hat sich in Vergangenheit zugefallen. Hampel hat das Tomascheck Klavier-Institut absolviert und ist in laufe der Zeit Tomaschek Favorit geworden. So hat er Gefallen der Polyphonie, sonder auch der Spiegelbilder gefunden. Der Stil seiner Werke war mit Schumanns Miniaturbild verbunden (zum beispiel *Flüchtige Gedanken* op. 32, *Idylen* op. 30, *Thème Varié* op. 24, 25, 26), ogleich der Ton seiner Harmonie und die lyrische Melodie weisen zum Chopins Stil. Die Hochwerke, wie fünf Spiegelbilder op. 45-47, *Pieces Enigmatique* op. 40, sind mit sehr konzentrierten polyphonischen Notenmaterial bewundernswertes Werk, das die neue Einsicht auf wenig untersuchte Runde Versuchern aufdeckt.

Leider haben sich Hampels Kompositionen verklinken.

## **Klíčová slova**

Praha

Romantismus

Klavíristé

Hans Hampel

Jan Václav Tomášek

Hudební kultura

Devatenácté století

Davidovo bratrstvo

Davidovo spiknutí

Hudební analýza

Spiegelbilder

Polyfonie

# Seznam pramenů a literatury

## I. Tištěné Prameny: Notový materiál

1. Národní knihovna. Fond hudebního oddělení. (op. 1, 3, 5, 6, 9, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21-29, 30-37, 38-45)
2. České muzeum hudby. (op. 21-29, 30-37, 38-45)
3. Wienbibliothek, Handschriftensammlung. (op. 10, 16, op. 47 incipit Spiegelbilderů )
4. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

## II. Tištěné Prameny: Periodikum.

1. Bohemia. Deutsche Zeitung. Praha 1828-1938.

## III. Literatura: Monografie

1. BURGHAUSER, Jarmil: *Antonín Dvořák*. Milan Pospíšil (ed.). Praha : Koniasch Latin Press. 2006. 149 s. ISBN 80-86791-26-2.
2. DAHLHAUS, Carl: *Nineteenth-Century Music*. Do angličtiny přeložil J. Bradfor. Robinson. Los Angeles, USA, 1989. Dostupný také z www: <http://books.google.cz/>
3. GOETHE, J. W.: *Faust. Vybrané scény*. Pohorský, Miloš (ed.). Edice Československý spisovatel, sv. 4448. Praha 1979.
4. HROCH, M.: *Na prahu národní existence*. Praha 1999. ISBN 80-204-0809-6
5. Kolektiv autor: *Tvorby české umělecké tvorby 19. století. Smích v umění. Sborník symposia pořádaného Ústavem teorie a dějin umění ČSAV v rámci Smetanovských dnů v Plzni ve dnech 16.-18. března*. Praha 1989.
6. Kolektiv autorů: *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 1. vydání. Praha: Editio Supraphon, 1983.
7. Kolektiv autorů: *Ústecký sborník historický Ústí nad Labem* 1985
8. Kolektiv autorů: *Vetché stáří, nebo zralý věk moudrosti?* Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1691-1.
9. KOPECKÝ, Jiří: *Přehled dějin hudby 19. století*. 1. vyd.. Olomouc : Univerzita Palackého, 2007. ISBN 978-80-244-1831-5

10. KŘÍSTKOVÁ, Dana: *Česká klavírní tvorba 18. a 19. století včetně díla Leoše Janáčka. Skladby slólové a komorní*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2002.
11. LOMNĀS, Bonnie (ed.); LOMNĀS, Erling; STRAUß, Dietmar.: *Auf der Suche nach der poetischen Zeit*. Saarbrücken 1998. 2 svazky. ISBN 3- 89727-083-8.
12. LORENZOVÁ, Helena (ed.); PETRASOVÁ, Taťána: *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století. Úředník a podnikatel. Sborník příspěvku z 26. Plzeňského symposia k problematice 19. století, Plzeň, 23.-25. února 2006*. Praha : KLP, 2007. ISBN 978-80-86791-43-2.
13. LUDVOVÁ, Jitka: *Česká hudební teorie. 1750-1850*. Praha 1985
14. LUDVOVÁ, Jitka: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Praha 1989.
15. LUDVOVÁ, Jitka: *Dokonalý antiwagnerián. Eduard Hanslik*. Praha 1992
16. LUKÁCS, Gyorgy: *Náčtr dějin novější německé literatury*. Berlín, 1955.
17. MAHLER, Zdeněk: *Ano, Masaryk*. 2. vydání. Praha : Slávka, 2007. ISBN 978-80-86631-60-8.
18. MUSGRAVE, Michael: *Music of Brahms*. Oxford : Clarendon Press. 1985. ISBN 0-19-816401-7.
19. *Opus musicum* 38, 2006.
20. OTTLOVÁ, Marta; MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Bedřich Smetana 1824-1884. Reprt of the International Musicological Conference. Praha 24th-26th May 1994*. Praha : Muzeum Bedřicha Smetany. 1995. ISBN 80-7036-022-4
21. PLEVKA, Bohumil: *Liszt a Praha*. Praha 1986.
22. PROCHÁZKA, Rudolf, von: *Das romantische Musik-Prag*. Saaz 1914.
23. PROCHÁZKA, Rudolf, von: *Der Kammermusikverein in Prag*. Prag 1926.
24. URBAN, Otto: *Česká společnost 1848-1918*. Praha : Svoboda, 1982
25. VOJTĚCH, Ivan: *Schumann. O hudbě a hudebnících*. Praha 1960.

#### IV. Literatura: slovníky

1. *Allgemeine deutsche Biographie, herausgegeben von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Decken-Ekkehar. Lipsko 1877

2. BLUME, Fridrich (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. První vydání. Kassel : Bärenreiter, 1956.
3. BLUME, Fridrich (ed.), FISCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Druhé upravené vydání. Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : Metzler, 2002.
4. *Brockhaus Enzyklopädie. In Vierrundzwanzig Bänden. Nové revidované vydání*. Brockhaus, 1989. ISBN celé edice: 3-7653-1100-2.
5. ČERNUŠÁK, Gracian; ŠTĚDRONĚ, Miloš; NOVÁČEK, Zdenko: *Československý slovník osob a institucí*. Praha 1964.
6. GWINN, Robert, P.: *The New Encyclopaedia Britannica*. 15. edice. University of Chicago 1991. ISBN 0-85229-529-4.
7. Kolektiv Autorů: *Encyklopaedia Universalis. Corpus 11*. Paris 1990 ISBN 2-85229-287-4
8. Kolektiv autorů: *Hugo Riemanns Musiklexikon*. 11. vydání. Berlin : Vydavatelství Max Hesses 1929.
9. Kolektiv autorů: *Malá československá encyklopedie*. Praha 1987.
10. Kolektiv autorů.: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. První vydání. Praha : J. Otto, 1896.
11. MACEK, Petr: *Český hudební slovník osob a institucí*. Brno: Centrum hudební lexikografie. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2008. Dostupný z WWW: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>.
12. MACY, L. (ed.): *Grove dictionary of Music*. [online]. Dostupný v rámci systému OXFORD MUSIC ONLINE z WWW: [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).
13. MACKLOT, A. F.: *Conversations-lexikon; oder, Encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*. [online] Nové revidované vydání. Stuttgart: Macklot, 1816. Dostupný také z www: [http://books.google.com/books?id=y6c0AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs\\_v2\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=y6c0AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
14. MELCHIOR-BONNET, Alain: *Dictionaire de la Musique*. Paris: Librairie Larousse 1987. ISBN 2-03-511306-1.
15. Meyers großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen

Wissens. [online] Šesté vydání. Leipzig und Wien : Bibliographisches Institut, 1907.  
Dostupný také z WWW: <http://images.zeno.org/Meyers-1905/K/big/meyers-1905-008-0709.png>

16.PAZDÍREK, Oldřich: *Pazdírkův hudební slovník naučný*. Brno : Oldřich Pazdírek, 1937.

17.RIEGER, F. L. (ed.): *Slovník naučný*.. Praha : I. L. Kober, 1863.

18.Sudetendeutsches Musikinstitut: *Lexikon zu deutschen Musikkultur. Böhmen Mähren Sudetenschlesien*. Mnichov : Langen Müller, 2000. ISBN 3-7844-2799-5

19.*Universum. Všeobecná encyklopedie*. Praha: Odeon, 2002. ISBN 8024202883.

20.*Wikipedia. The free encyklopaedia*. Wikipedia foundation. [online]. Dostupná z www: <http://wikipedia.org/>

21.WURZBACH, Constant von: *Biographisches Lexicon des Keiserthum Oesterreich*. Vídeň 1889.



## Seznam zkratek

<i>LUDVOVÁ, 1992.</i> <i>Praha</i>	<i>LUDVOVÁ, Jitka: Dokonalý antiwagnerián. Eduard Hanslik.</i> <i>1992</i>
<i>VOJTĚCH, (ed.), 1960</i> <i>1960.</i> <i>Hudba v českých dějinách</i>	<i>VOJTĚCH, IVAN: Schumann. O hudbě a hudebnících. Praha</i> <i>Kolektiv autorů: Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby. 1. vydání. Praha: Editio Supraphon, 1983.</i>
<i>LOMNÄS, B. (ed.), 1998.</i>	<i>LOMNÄS, E. (ed.): Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Saarbrücken 1998. 2 svazky. ISBN 3- 89727-083-8.</i>
s.	Strana
Op.	Číslo Opus
č.	číslo
t.	takt

## Anotace

Chobot Filip

Katedra muzikologie, Filozofická fakulta

Hans Hampel. Zapomenutý klavírista a skladatel devatenáctého století.

PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Počet znaků: 174984 včetně mezer

Počet příloh: 18

Počet titulů použité literatury: 46

Klíčová slova: Praha, Romantismus, Klavíristé, Hans Hampel, Jan Václav Tomášek, Hudební kultura, Devatenácté století, Davidovo bratrstvo, Davidovo spiknutí, Hudební analýza, Spiegelbilder, Polyfonie,

Práce se zabývá studiem osoby Hanse Hampela, klavíristy a skladatele, pohybujícího se v německém kulturním okruhu, a v souvislosti s pražským hudebním děním v devatenáctém století vyvozuje důvody zapomnění Hampelova díla. Jako žák Tomáškovy školy byl Hampel vzdělán jak po stránce technické bravury, tak i po stránce skladatelské. Kulturní okruh Pražských Davidovců, kam Hampel patřil, však zanikl a v druhé půli století již kralovaly jiné ideály, kterým se tento skladatel nepřizpůsobil. V práci je uvedena biografie a analýza části Hampelových děl, součástí práce je souhrnné vydání Hampelových dostupných skladeb, které se mi podařilo získat.

# Seznam vyobrazení

## Seznam ilustrací

Fryderik Chopin, Preludium op. 28 č. 6.....	36
Drei Fantasiestücke, op. 43, č. II. Der Traum.....	41
Hans Hampel, Fantastické kusy op. 43, Der Traum.....	41
Robert Schumann, Carneval, op. 9, Arlequin.....	41
Robert Schumann, Fantastické kusy op. 12, č. 3.....	46
Edward Grieg. Humoreska op. 6.....	46
Bedřich Smetana. Šest lístků do památníku. č. 4-Es dur.....	52
Robert Schumann, Karneval op. 9, Pochod Davidovců.....	53
Richard Wagner, Tristanův akord (předehra k opeře Tristan a Isolda).....	58
Idyly op. 30, II. Andante.....	58
Robert Schumann, Album pro mládež op. 68, číslo 40.....	59
Fryderik Chopin Nocturno č.6; op. 27 č. 1.....	60
Franz Liszt: Rigoletto Paraphrase de Concert, C. 434.....	62
Ludvík van Beethoven. 32 variací na Diabeliho valčík C dur, op. 120 č. 23.....	62
Hans Hampel Kadence k koncertu Ludvíka van Beethovena op. 20.....	62
Hans Hampel, Sphinx, op. 45.....	66
Fryderyk Chopin, Etuda č. 5, Ges dur, op. 10.....	69
Robert Schumann, Carneval op. 9, č. 1 Preámbule.....	69