

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Dita Hradecká

ALEXANDER DREYSCHOCK. VIRTUOZITA V ČECHÁCH

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marta Ottlová

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím, aby byla půjčována ke studijním účelům.

V Praze, dne 30. dubna 2006

Poděkování

Tato práce byla přímo inspirována seminářem „Virtuosenmusik“, který probíhal na Humboldtově univerzitě v Berlíně v roce 2003/4 pod vedením Dr. Claudia Reinkeho. Mé bádání v mnohém usnadnila pečlivá heuristická práce Marie Tarantové, jež osobnosti Alexandra Dreyschocka věnovala léta vědecké aktivity. Můj dík patří studentce hudební vědy FF UK Renatě Pušové, která mi poskytla svou proseminární práci, vstřícným a ochotným pracovnícím Městského muzea v Čáslavi a zejména dvěma badatelkám, jejichž náhled na hudbu 19. století a metodologii vědecké práce mě při studiu ovlivnil a inspiroval: Doc. PhDr. Martě Ottlové, mé laskavé konzultantce, jež mě na osobnost Alexandra Dreyschocka upozornila, a Prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc.

Za podporu a motivaci děkuji svým rodičům, kolegyním a Radimu Kopáčovi.



Alexander Dreyschok (1818-1869)

Obsah

Úvod...1

1 Virtuosi a virtuozi

1.1 Etymologie a užití pojmu ... 4

1.2 Náhled na virtuozi v průběhu 18. až 20. století ... 5

2 Virtuózní a jeho výkon

2.1 Atributy a paralely ... 14

2.2 Boj o přízeň publika ... 17

2.3 Tisk ... 20

3 Alexander Dreyschock

3.1 Stav bádání. Literatura a prameny ... 22

3.2 Mládí v Žákách ... 26

3.3 Studium u Tomáška. První veřejná vystoupení ... 28

3.4 První koncertní cesta ... 36

3.5 Na evropských scénách ... 38

3.6 Dreyschock a Praha ... 46

4 Dílo Alexandra Dreyschocka ... 48

4.1 Druhy skladeb a jejich charakter ... 49

4.2 Dreyschock-skladatel očima kritiky ... 50

4.3 Staré a nové. Sonáta d moll op. 30 ... 56

4.4 „Nouveaux effets acoustiques“. L'absence ... 66

5 Shrnutí ... 69

Prameny a literatura ... 70

Přílohy:

Seznam děl ... I

L'absence ... XIII

Obrazová příloha ... XXI

Na úvod

Když vypověděl všechno, co mohl o svém životě vyprávět, nechal hudbu doznít měkce znějícím septakordem. Teď chtěl nasadit na fugu k apoteóze nebes, ke snu o milujícím světě.

Přivedl lidi do vytržení. Seděli bez hnutí v lavicích, jejich víčka už nemžikala. Dech se jim zpomalil a frekvence jejich tepů se stala frekvencí tepu jeho srdce. Později nedokázal nikdo říci, jak dlouho Elias Alder doopravdy hrál.

O zázračném vystoupení Eliase Aldera se ve městě Feldbergu mluvilo po celé dny. V chladných sálech konservatoria se rozněcovaly myslí a vyučování zprvu zcela ustalo. Řeč se stále znovu vracela ke geniálnímu selskému synkovi.

Leč člověk je tvor nestálý a snadno zapomíná na to, nač v noci se zařatou pěští přísahal. Čas vykonal své, brzy dozněly poslední, v dálce se chvějící zvuky andělského varhanního koncertu a k postavení bronzového pomníku nikdy nedošlo.

Robert Schneider: Bratr spánku

Virtuozita není jen záležitostí 19. století, jevem, který pominul s odchodem posledních pianistů nebo houslistů, jež dnes označujeme jako „legendární“: I dnes se s jejich projevy setkáváme na koncertních pódii; současný hudební život navíc vykazuje řadu pozoruhodných paralel s koncertním provozem 19. století. Význam slova virtuos prodělal v závislosti na čase a kulturním okruhu zajímavý posun, který se v následujících kapitolách budu snažit zachytit.

Citát v záhlaví, vybraný záměrně z krásné literatury, naznačuje některé směry, jakými se při tom budu ubírat, ale vytyčuje též zásadní problém, kterému je při zkoumání tohoto specifického jevu nutno čelit.

Klíčová pasáž Schneiderovy novely líčí nadšení, ba téměř náboženské vytržení davu způsobené nadaným jedincem, jemuž jsou v té chvíli připisovány takřka

nadpozemské schopnosti. Hudebník je v tomto případě původcem transcendentního zážitku publika. Zprostředkovatel, jakkoli „geniální“ či „andělský“, se však pomníku nedočká, neboť toto vytržení a nadšení lidí se rozptýlí a uplyne nedlouho po doznění posledních reálných zvuků hudby.

Výkon virtuosa je pomíjivý a nám nezbyvá než utvořit si nedokonalý obraz o jeho kvalitách pomocí písemných svědectví těch, kdo byli události účastni.

Doba, jíž se budu zabývat, tedy 30.–70. léta 19. století, platí za zlatý věk instrumentální virtuozity. Zrodila interpretační osobnosti, o nichž se píše v každé populárně naučné knize – ale také hudebníky, jejichž jméno dnes zná jen hrstka specializovaných vědců. Mezi ty druhé patřil i Alexander Dreyschock.

Hned v úvodu se vyhněme otázce, zda jde o postavu „právem zapomenutou“, či nikoliv – takový pojem do historie nepatří. Cílem následujících kapitol není uměle zveličovat Dreyschockův význam, ale poukázat na kulturně společenský fenomén, jež tento pianista ztělesňoval a který dlouhá léta platil v hudebněvědném tázání za podružný.

Vzhledem k tomu, že Dreyschockův život, jeho kariéra a dílo nejsou dosud uspokojivě zmapovány a shrnuty, měla by tato práce díky shromážděným pramenům, formulací problémových okruhů a také osvětlením některých dlouho tradovaných omylů poskytnout bázi pro důkladnější monografické zpracování tématu.

První oddíl se zabývá virtuozitou teoreticky, zkoumá vývoj, jaký prodělal význam pojmu a pohled na jeho nositele. Teoretické úvahy jsou v dalších kapitolách konfrontovány s dobovými kritikami zejména pražských listů.

Ve druhém oddílu své práce jsem se zaměřila na období 30. a raných 40. let, dobu studia u Václava Jana Tomáška, první veřejná vystoupení a hlavně první zahraniční cestu – tato léta byla pro Dreyschockovu kariéru rozhodující a znamenala vrcholné období instrumentální virtuozity.

Jen stručně jsou nastíněny další peripetie jeho profesionální dráhy, analyzován je také repertoár jeho koncertů. Toto omezení je vynuceno praktickými důvody: rozsahem práce a především dostupností materiálů. Většinu své dospělosti strávil Alexander Dreyschock mimo svou vlast, a tak se lze jen dohadovat, kde všude je rozeseta jeho korespondence a další prameny.

Třetí část přináší analýzu dvou skladeb Alexandra Dreyschocka. Byl-li jako „pouhý“ virtuos většinou badatelů opomíjen, jako autor byl buď zcela ignorován, nebo rovnou zatracen (a není mezi komponujícími virtuosy své doby zdaleka sám). Mým cílem bylo poukázat na neoprávněnost tohoto předsudku a doufejme i inspirovat dnešní pianisty k oživení jeho díla.

Jak naznačuje kapitola Stav bádání, příštím badatelům se otevírá mnoho dalších otázek a tematických okruhů, které s působením tohoto „českého Liszta“ souvisejí a jež nemohly být na tomto místě hlouběji pojednány. Je to například otázka Dreyschockovy klavírní techniky, význam jeho pedagogického působení, vliv jeho skladeb a děl ostatních klavírních virtuosů na vnímání hudby a hudební řeč pozdějších epoch a podobně.

1 Virtuos a virtuozyta

1.1 Etymologie a užití pojmu

Slovo virtuos, podle Slovníku české hudební kultury „označení osoby, která vyniká v oboru své činnosti“¹, má etymologický základ v latinském slově *virtus* (mužnost, mužná ctnost, charakter muže, statečnost)², jehož kořenem je *vir* (muž). *Virtus* je tedy vlastnost nebo spíše soubor zmíněných - veskrze kladných - vlastností, jejichž nositelem je obvykle příslušník mužského pohlaví.³

Pojem aplikovaný na výkonného hudebníka se poprvé vyskytuje v italštině (*virtuoso*) ve druhé polovině 16. století: např. v dopise knížeti mantovskému označuje Giovanni Pierluigi da Palestrina dvorního kapelníka G. De Werta jako „*virtuoso cosi raro*“. V průběhu 17. století se na italské půdě nerozlišuje mezi výkonným hudebníkem, instrumentalistou či zpěvákem, teoretikem nebo skladatelem, označení *virtuoso* lze chápat jako „výborný“, „slavný“⁴.

Postupně se význam zužuje. S rozvojem opery a instrumentálního koncertu na konci 18. století splývá pojem virtuos s funkcí sólisty: kastráta, houslisty, pianisty. Z italštiny přejímají slovo ostatní jazyky. V německé jazykové oblasti se s ním setkáváme na počátku 18. století, kdy je *Virtuose* definován jako „*ausübender Künstler (insbesondere Musiker), der seine Kunst mit vollendeter Meisterschaft beherrscht*“⁵. Zde je zcela patrný posun od původní charakteristiky mravního profilu osobnosti k ocenění zdatnosti technické, manuální.

Ve „vlasti virtuosů“ 19. století – Francii – se dá termín vysledovat ještě dříve: Denis Diderot cituje ve své Encyklopedii Molièrův text z roku 1667 a definuje virtuosa jako „člověka, jenž se vyzná v hudbě a tanci“⁶. Abstraktum virtuozyta, které je mladší, znamenalo tedy „dokonalé zvládnutí hudební techniky“ (Duden), popř. „velký talent hudebníka“ (Larousse).

¹ Slovník české hudební kultury, s. 1001

² Kábrt, J. a kol.: *Latinsko-český slovník*. Praha 2000, s. 567.

³ Teprve The New Grove Dictionary of Music and Musicians ve svém vydání z roku 2001 uvádí též heslo „Virtuosa“.

⁴ Reimer, E.: *Virtuose*. In Handbuch der musikalischen Terminologie, s. 1

⁵ Duden Bd. 7, Die Etymologie der deutschen Sprache. Mannheim/Wien/Zürich 1967, s. 745

⁶ Grand Larousse de la langue française, sv. 7, Paris 1978, s. 6496, cit. podle: Stegemann, M.: Tugend und Tadel, s. 11

V českém prostředí je slovo virtuos doloženo k r. 1796: Jan Jakub Ryba uvádí ve svých Počátečních a všeobecných základech (Praha 1817) také tvary *virtuozství* a *virtuoz*, přičemž jsou mu kritériem i mravní kvality hudebníka.⁷

Adjektivum virtuózní, uváděné nejprve výhradně v souvislosti s výkonem hudebníka, se na počátku 19. století začíná vztahovat i na sama prováděná díla, tedy na skladby kladoucí umělci vysoké technické nároky (některé mají slovo bravurní či brilantní přímo v názvu). Rozlišuje se však mezi kompozicí „virtuózní“ na jedné straně a „obtížnou“ či „náročnou“ na straně druhé.

1.2 Náhled na virtuozy v průběhu 18. až 20. století

Otázka, kdo je „pravý virtuos“ a komu tento titul přísluší, zajímala již Johanna Kuhnaua a další německé autory raného 18. století.⁸ Jako odpověď na tuto otázku navrhuje J. Mattheson rozlišovat mezi „*brauchbaren und unbrauchbaren Virtuosen*“, virtuosy užitečnými a neužitečnými, přičemž ti druzí vlastně žádnými virtuosy nejsou.⁹ V této souvislosti kladou zmínění autoři požadavek také na mravní kvality a tvůrčí potenciál hudebníka, vznášejícího nárok na titul virtuos. Pro Kuhnaua není klavírista virtuosem, neumí-li improvizovat: „*Daher kan ich denenjenigen keinen Platz unter denen Virtuosen versprechen, welche lauter studierte und von andern Leuten erbettelte Sachen spielen*“.¹⁰ Tento požadavek je pro dobu působení Alexandra Dreyschocka samozřejmostí.

Počátkem 19. století dochází podle Michaela Stegemanna k zásadnímu rozštěpení hodnotícího zabarvení slova virtuozy: zatímco ve Francii platí přívlastek virtuózní za charakteristiku pozitivní – přinejmenším až do konce 19. století, v ostatních zemích (a to hlavně v Německu) je virtuozy vystavována ostré kritice.¹¹ (Jak se však ukazuje například u Berlioze, nelze takto generalizovat.)

Robert Schumann si například stěžuje na „užívání pikantních povzbuzovadel“ a pianisté typu Henriho Herze, kterému podle Schumanna šlo jen o to „pobavit a při

⁷ SČHK

⁸ Např. J. Kuhnau: *Der musikalische Quack-Salber* (1700), J. Beer: *Musikalische Discourse* (1719) ad.

⁹ Handbuch der mus. Terminologie, s. 2

¹⁰ Cit. In Handbuch der mus. Terminologie, s. 2

¹¹ Stegemann, M.: *Tugend und Tadel*, s. 11

tom něco vydělat“, u něj sotva našli milost.¹² Virtuozita se zde stává synonymem pro prázdnou povrchnost, vnějškovost, lacinou snahu šokovat za každou cenu.

Robert Schumann, nejhrolivější obhájce „pravé hudby“, nebyl ovšem první, kdo některé projevy virtuozity kritizoval: Polemika, jejímiž teoretickými protagonisty byli J. A. Scheibe nebo Hans Christian Koch, vznikla už v první polovině 18. století.¹³

Zajímavé je, že po celou dobu koncertní dráhy Alexandra Dreyschocka jej pražská kritika uznává jako virtuosa a umělce v tom nejlepším smyslu slova. Ojedinělý kritický hlas zaznívá od Josefa Proksche, za jehož rezervovaným názorem lze číst generační odstup a možná i pocit konkurence vůči Dreyschockovu učiteli Tomáškovu.

Významný přispěvatel pražské Bohemie a Prager Zeitung August Wilhelm Ambros, který se počítal k přívržencům Davidova bratrstva a své hudební kritiky uveřejňoval pod jménem Flamin, má Dreyschocka za dokonalého interpreta:

„(...) Seine Leistung war so, daß ich kühn herschreibe: es war das mächtigste, was ich je auf dem Piano gehört zu haben mich erinnere.“¹⁴

Postoj podobně rezervovaný jako Robert Schumann měl k virtuozitě jeho mladší současník Richard Wagner:

„Vlastní důstojnost virtuosova tkví tedy jen v důstojnosti, kterou dovede uchovat tvůrčímu umění; dokáže-li si s ní pohrávat a láskovat, zahazuje tím její vlastní čest. Což ovšem mu připadá lehké, jestliže tuto důstojnost ani nechápe: není pak sice umělcem, má však k ruce umělecké dovednosti a rozehrává je.; nehřejí, ale třpytí se; a večer se to všecko docela pěkně vyjímá.“¹⁵

¹² Schumann: O hudbě a hudebnících, přel. Felicitas Wünschová, Praha 1960.

¹³ Reimer, Erich: Die Polemik gegen das Virtuosenkonzert im 18. Jahrhundert

¹⁴ Bohemia XXII, č. 2, 3. 1. 1849

¹⁵ Wagner: O hudbě a umění, přel. Jitka Fučíková, Hana Šnajdrová, Praha 1959, s. 63

Ve stati *Virtuos a umělec* napsané ve 40. letech 19. století Wagner verbalizoval tehdy častý postoj k výkonným umělcům, chápaným na společenském žebříčku vůči tvůrčím osobnostem jako níže postavené. Přitom, jak známo, byly (alespoň elementární) kompoziční dovednosti součástí výbavy každého pianisty; houslisté a hráči na jiné nástroje museli být minimálně schopni improvizace a tvoření vlastních kadencí ke koncertům; publikum improvizací část výkonu očekávalo a odhadovalo podle ní na kompetenci dotyčného umělce.

Franz Liszt, sám po určitou dobu svého života náležející přímo k prototypu virtuosa, považoval virtuozitu nikoli za odnož, ale přímo za nezbytný prvek hudby. V nekrologu o Paganinim v roce 1840 apeluje na mladou generaci umělců:

*„Möge der Künstler der Zukunft froh und freudig auf eine eitle, egoistische Rolle verzichten, die hoffentlich in Paganini ihren letzten glanzvollen Repräsentanten besessen hat; möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm Virtuosität Mittel, nie Zweck sein.“*¹⁶

Virtuozita, tedy technicky dokonalé provedení, by měla být samozřejmou integrální součástí profesionálního výkonu. Nicméně jak v literatuře dobové, tak v dnešní publicistické praxi se setkáváme s oddělováním technické a obsahové složky interpretačního výkonu. Podvědomě očekáváme od interpreta víc než jen „pouhou“ zručnost a brilanci.

Václav Jan Tomášek, skladatel a klavírní pedagog Alexandra Dreyschocka, významný představitel pražského hudebního života, líčí ve svém životopise setkání s pianistou Wölfelem, který prý technickou oslnivostí předčil všechny ostatní. Avšak, jak píše Tomášek:

*„Odmyslíme-li si Wölfelovu příznačnou virtuositu, neměla jeho hra ani světla ani stínu, chyběla jí mužná síla, čímž se stávalo, že nechávala srdce chladným a právě jen to gymnastické v ní strhávalo k obdivu.“*¹⁷

¹⁶ Liszt, F.: *Schriften zur Tonkunst*, s. 105

¹⁷ Němec, Z. (ed.): *Vlastní životopis V. J. Tomáška*, s. 48

Diskuse o „pravé virtuozitě“, *genuine* také *werkgebundene Virtuosität*, služebnici hudby, a „virtuozitě absolutní“, samoučelné, provázela hudební život po celé 19. století a nevyhnuly se jí ani české země: Praha a Brno patřily vedle jiných evropských metropolí k městům, kde poměrně často hostovali představitelé vrcholného instrumentálního umění (Niccolò Paganini, Franz Liszt, Clara Schumannová, Ole Bull a další). Virtuozita zde tedy byla reflektována – jak, to se pokusí nastínit příští kapitoly.

Následující skeptická slova napsal v roce 1844 opět Václav Jan Tomášek vzpomínaje na situaci, kdy do Prahy přijel koncertovat klavírista Jan Nepomuk Hummel (1816):

„Tehdy ještě nebyla tak hojná úroda virtuosů, kteří scestují celou Evropu s několika naučenými Chopinovými etudami nebo s několika tak zvanými fantasiemi od Thalberga; a to nikoli k oslavě umění, nýbrž, aby vzbudili pozornost a pak to oznamovali v novinách do všech krajů, kde ještě nehráli, jako něco výjimečného, co zde dosud nebylo. Nyní je piano rakví, v níž odpočívá smysl pro pravou hudbu, dokud jej hudební vesna neprobudí z jeho spánku, aby dovedla člověka zpět do ztraceného ráje.“¹⁸

Třicátá léta 19. století jsou érou největšího rozmachu virtuozity – érou, za jejíž začátek lze považovat Paganiniho turné na počátku 30. let. V polovině století (zde je možno za mezník či signál chápat Lisztovo ukončení dráhy klavírního virtuosa v srpnu 1847) se však už nacházíme v jiné situaci. Dahlhaus ji charakterizuje takto:

„Die Virtuosität erreichte ihre geschichtliche Höhe (...) in einer kompositionsgeschichtlich zwiespältigen Lage: einer Übergangssituation, in der eine ältere, an der Technik des Gerüstsatzes orientierte Tradition noch

¹⁸ tamtéž, s. 191

*nicht abgestorben war, aber durch eine neuere, die den Begriff des Themas ins Zentrum des instrumentalmusikalischen Denkens rückte, überlagert wurde.*¹⁹

O tom, který přístup na českém území získal ve 20. století převahu, nelze pochybovat. Zdeněk Nejedlý se v práci o Smetanovi obšírně věnuje koncertnímu a – dnes se chce říci zábavnímu – provozu. Upozorňuje na paralelu mezi cirkusem a virtuózním koncertem. Ostatně, jak uvádí Nejedlý, ani věhlasní pražští umělci Podhorská a Emminger „*nijak nepokládali pod svou dôstojnosť ,podporovati‘ , jak se tehdy říkalo, eskamotéra Döblera tím, že při jeho produkci (...) zazpívali niekoľik čísel.*“²⁰

Nejedlý není zdaleka nejprísnejším kritikem virtuozity. Uvědomuje si, že v té době (řeč je o sezoně 1839-40) ve vnímání obecnstva „*mizí hranice mezi tímto svobodným, jen a jen virtuosním uměním, a vlastním, krásným uměním*“. Kapitulu o virtuosech Nejedlý zařazuje proto, aby vynikl protiklad mezi jejich a Smetanovým interpretačním typem:

*„I Smetanu, byl-li přítomen (koncertu houslisty J. V. Kalivody, pozn. DH), jistě nemálo zaujala jeho hra, neboť takováto hra na housle byla i jemu, tehdy i vždy potom, daleko bližší a vzácnější než sebe větší akrobatika Ghyse a jemu podobných virtuosů.“*²¹

Pejorativní nádech nebo podhodnocování fenoménu virtuozity ve století dvacátém, přinejmenším hluboko do jeho druhé poloviny, přetrvává.

Alfred Einstein v knize *Hudba v období romantismu* (1947) maximálně vyhrocuje vztah mezi virtuozitou a „velkým uměním“:

„U Carla Marii von Webera intimita úplne ustúpila brilantnosti. na verejné uvádzanie v koncertnej sieni boli určené nielen jeho variácie, polonézy a rondá, ale aj sonáty (...). Webera nasledovalo množstvo skladateľov-virtuózov, ktorí jako hudobníci stáli v službách svojho nástroja – Kalkbrenner a Czerny,

¹⁹Dahlhaus, C.: *Virtuosität und Interpretation*, s. 113

²⁰Nejedlý, Z.: *Bedřich Smetana III: Praha a venkov*, s. 156

²¹tamtéž, s. 161

*Dreyschock a Thalberg, Herz a Hünten a ktovie, ako sa všeci volali. Na oltár bravúry priniesol zopár obetí i Schubert a svoje kvety naň položil i Mendelssohn.*²²

V zajetí umíněného dělení na „vysoké“ a „nízké“, vytýká Einstein Weberovi, že jeho sonáty „majú celkom iný charakter ako väčšina Beethovenových klavírných sonát i ako všetky Schubertove sonáty. (...). Weber mal vždy na mysli koncertnú sieň a končil vždy exhibíciou bravúry. Túto konvenciu prevzal onen prúd romantizmu, ktorý ve skladbách Thalberga, Dreyschocka, Herza a Hüntena narážal čoraz častejšie na plytčiny, kým ho neprehradil Chopin a Schumann a u Liszta neprerástol v riavu.“²³

Opomíjení virtuozy jako jednoho z projevů hudební tvořivosti, fenoménu, který komplementárně dotvářel mnohavrstevnatou realitu hudebního života 19. století, souvisí se zacílením historiků na „velké“ osobnosti hudebních dějin a „pokrokové“ proudy v umění. Vytěsnění virtuozy na okraj zájmu badatelů však neodpovídá tehdejšímu způsobu myšlení a vede k deformaci našich představ o hudebním životě v dané epoše. Na vztah kvalitativně odlišných částí v bohatě strukturovaném celku hudební tvořivosti 19. století upozorňují M. Ottlová a M. Pospíšil:

*„Historicky neadekvátní oddělování a izolované pojímání těchto odvětví hudební činnosti (tvorby esteticky náročné a spotřební) neumožňuje smysluplně uchopit dynamiku jejich konkrétní historické existence.“*²⁴

Ostatně již zmíněný August Wilhelm Ambros už v roce 1849 upozorňuje na jeden pozitivní aspekt virtuózních produkcí:

„Daß die Welt anfing, in die Schatzkammern der Claviermusik Seb. Bach's, den man in jener Henri-Herz-Periode für einen pedantischen, wohlbezopften

²² Einstein, Alfred: Hudba v období romantizmu, New York 1947, přeložil Otakar Kořínek. Bratislava 1989, s. 72.

²³ Tamtéž, s. 144

²⁴ Ottlová, M. – Pospíšil, M.: Bedřich Smetana a jeho doba, Praha 1997, s. 36.

Schulmeister hielt, zu steigen, daß sie anfang Beethovens Sonaten für etwas besseres zu halten als für apokalyptische Werke eines Halbverrückten, ist zum guten Theil ein Verdienst jener Künstler. Selbst Liszt hat trotz aller, oft frecher Verzerrungen, die er sich mit den Originalen erlaubte, in dieser Beziehung viel Gutes gestiftet. Verdankt nicht selbst Franz Schubert (es ist bitter zu sagen) das Bischen Ruf, dessen seine Lieder genießen zumeist, den Liszt'schen Transskriptionen derselben?

Man bemerke, daß gerade die Lieder Schubert's immer und überall gesungen werden, die Liszt transskribirt hat, Erlkönig, Ave Maria, Aufenthalt u. s. w. Aber den herrlichen Normannsgesang zum Beispiel, der im Liederheft gleich hinter dem Ave Maria steht, kennt kein Mensch.“²⁵

Ojedinělé pozitivní hlasy na obranu virtuozity jako fenoménu zaznívají ve druhé polovině 20. století zejména z anglosaských zemí. Irving Pichel, jenž chápe virtuozitu ve velmi obecném smyslu. Tím se navrácí k původnímu smyslu slova virtus:

„Virtuosity is not confined, of course, to artists, musicians, or performers in public. It appears wherever mastery of technical difficulties is so complete that its possessors can perform feats beyond those demanded by the tasks or problems to which his skill is ordinary applied.“²⁶

Pichel tedy vidí virtuozitu ve sportu, vědě, v oblasti umění rovněž v divadle a ve filmu. Virtuozitu odlišuje od pouhého dokonalého technického zvládnutí obtíží:

„I'm inclined to look upon it as a mark of youth and vitality in the practice of the arts rather than as a sign of maturity and decadence. It is one of the early fruits of mastery, and so it is to be distinguished from a weary, sterile technical competence. (...) It is the superabundance of craft.“

²⁵ Bohemia XXII, 1849, Nr. 2, 3. 1.

²⁶ Pichel, Irving: In Defence of Virtuosity, In The Quarterly of Film Radio and Television, vol. 6, No. 3 (1952), s. 228-234.

Podobný náhled má T. C. Mark, který se věnuje stupňům manifestace virtuozity v uměleckém díle:

„The word 'virtuosity' is most often applied in the performing arts, but, as the above example suggest, works aimed at the display of skill can be found in all the arts. Not all works of virtuosity are great art; some are, others – perhaps more numerous – are not; the examples given above range from the sublime to the trivial. But, as a class, works of virtuosity raise interesting questions, for it is not obvious why the display of skill should be part of an artwork.“²⁷

Autor hesla Virtuos ve Slovníku české hudební kultury cítí potřebu zdůraznit, že virtuozita ustupuje v klavírní interpretaci již na přelomu 19. a 20. století „komplexnějšímu chápání interpretačních úkolů“, zatímco nejdéle zůstává doménou virtuosního kultu houslová hra.²⁸ Podle autora tohoto hesla

„Česká interpretační škola většinou vždy zdůrazňovala význam takových hodnot, jakými je výrazově přednesová stránka výkonu, služba národní skladatelské tvorbě apod., takže virtuózní pól se tu nevyhranil v té míře jako v jiných hudebních kulturách“.²⁹

Není však jasné, co si autoři pod pojmem „česká interpretační škola“ myslí a jak do tohoto pojetí zapadají Alexander Dreyschock, Julius Schulhoff a další virtuosové.

Teprve koncem 70. let 20. století přichází někteří muzikologové s požadavkem revize náhledu na 19. století.

„Přezírání dobového průměru, který je ve skutečnosti nositelem tradice a z níž čerpá (i negací) podněty také špičková tvorba, je ještě závislé i na přežívání soudobého estetického postulátu originality tvůrčího činu.“³⁰

²⁷ Mark, T. C.: On Works of Virtuosity, s. 29.

²⁸ SČHK, s. 1001

²⁹ tamtéž, s. 1001

³⁰ Ottlová – Pospíšil, s. 24.

Kromě historického a estetického hlediska se při zkoumání fenoménu virtuozity otevírá další velká oblast: vztah hudebního výkonu k textu. V západoevropském hudebním myšlení převládla tendence nadřazovat dílo-text jeho interpretaci (už to, že hráče označujeme za „interpreta“, mu dáváme funkci prostředníka a vyzdvihujeme jeho „pokoru“ vůči dílu a autorovi hudby). V první polovině 19. století to však byl spíše tvůrčí potenciál a individualita výkonného umělce, co se cenilo. Proto bychom měli posuzovat nejen virtuozitu „zakonzervovanou“ v notových textech, ale snažit se mít na mysli její živou podobu. Jak to trefně vyjádřil Jim Samson v předmluvě ke studii o Lisztových Transcendentálních etudách:

„Virtuosity ought to be a subject for today. It brings into focus key questions about the relation of performance to text, and therefore about the limits of what we can usefully say about musical works without reference to their performance – to the act of performance. It spotlights the performance, undervalued in music history: the 'extreme occasion', as Edward Said described it.“³¹

Na tento aspekt upozornil Carl Dahlhaus, který hovoří o dvou rozdílných přístupech v hudební produkci:

„Mit der kompositionsgeschichtlichen Differenz zwischen Gerüstsatz und thematischer Abhandlung hängt der Unterschied zwischen einer Aufführungspraxis, die zum Arrangement – zur Anpassung an die Gelegenheit – tendierte, und einer 'Werktreue', die im Buchstaben des Originals – des 'Urtextes' – dessen Geist aufbewahrt sag, eng zusammen.“³²

³¹ Samson, J.: *Virtuosity and the Musical Work*, s. 4

³² Dahlhaus, C.: *Virtuosität und Interpretation*, s. 113

2 Virtuos a jeho výkon

2.1 Atributy a paralely

Zkoumání virtuozy se může rovněž vydat cestou sledování jejího nositele, „virtuosa“ napříč hudebními dějinami, i když takto nemusí být nutně označován; přijmeme-li jako směrodatné výše popsané atributy, zavede nás bádání až do oblasti nejstarší hudební historie. Jsou totiž známy příklady hudebníků starého Řecka a Říma, jejichž „pracovní náplň“ a přijetí u publika byly analogické s kariérou cestujících virtuosů 19. století.

V otázce, kam klást počátky virtuozy, nejsou muzikologové jednotní. Robert Wangermée zvolil za rozhodující hledisko tvořícího individua, člověka doby renesance.³³ S tím nesouhlasí Güntherová, která za přelomový moment označuje komplikaci hudebního jazyka po stránce rytmické ve 14. století, který vyžadoval školené a zdatné interprety. Ringer následně podotýká, že „*Certainly the melismatic organa of the 12th and early 13th centuries are manifestations of virtuosity*“.³⁴

Jiným směrem se orientuje Georg Knepler, jenž zaměřuje pozornost na sociální funkci virtuosa:

„In the 19th century the virtuoso is certainly a social phenomenon, and I would define virtuosity as a social function which can be achieved only by a specialist; in this respect the function of an African drummer is basically not different from that of Paganini“³⁵.

Tato asociace v bádání o virtuoze 19. století není nosná. Carl Dahlhaus klade muzikologii jiný požadavek:

„Nicht in Hypothese über eine Vorgeschichte aber, die sich ins Halbdunkel verliert, sondern in der Rekonstruktion der Bedingungen, unter denen das Virtuositum der Geschichte der Musik als Kunst angehört, besteht, wie es

³³ Wangermée, R.: Tradition et innovation, s. 5

³⁴ Diskuse k předešlému, s. 114

³⁵ tamtéž, s. 115

*scheint, die eigentliche Aufgabe, die eine musikhistorische Darstellung des Phänomens erfüllen müßte.*³⁶

Zmíněné podmínky pro vznik virtuozity jako „velkého sytlu“ podle Dahlhause umožnili rapsodicko-expressivní styl klavírních kompozic v období Sturm und Drang, jehož ideální formou byla fantazie.

Budu-li v následujících kapitolách hovořit o viruosech, mám na mysli bezpříznakové označení interpreta 19. století, a to hlavně jeho první poloviny, za jehož prototyp je považován Niccolò Paganini.

Tento výjimečný zjev uchvátil celou Evropu, pod dojmem jeho hry se na dráhu virtuosa vydala řada hudebníků (Liszt, Schumann). Pozoruhodné je, jak upozorňuje Alfred Einstein, že Paganiniho hru cítili jako výzvu klavíristé spíš než houslisté. Einstein zde dává za příklad transkripce jeho Capriccií nebo variace na jeho témata od Chopina, Liszta, Schumanna i Brahmsa.³⁷ K tomu poznamenává Dahlhaus:

*„Für Liszt (...) war nicht die Technik entscheidend (obwohl die Anstrengung, sie ins Pianistische zu transformieren, nicht unterschätzt werden darf), sondern die fundamentale Einsicht, daß Virtuosität, statt in der musikalischen Substanz epigonal bleiben zu müssen, prinzipiell fähig ist, an der 'romantischen Revolution' zu partizipieren.*³⁸

Paganiniho bravurní výkony a démonický zjev vyvolávaly dojem setkání s nadpřirozenými silami. Ostatně talent, génius je v chápání 1. poloviny 19. století vlastnost daná shůry. Proto také společnost obdivuje zázračné děti, proto se v žádném Lisztově životopise neopomene zmínit kometa, která zářila na nebi v noci jeho narození...

Virtuos je také společenské zařazení, profese se vším všudy. Patří k ní v první řadě cestování, nezbytná podmínka pro získání světového renomé. (Za výjimečný druh lze označit typ salonního virtuosa, jakým byl například Chopin). K nejcennější výbavě

³⁶ Dahlhaus, C.: Virtuosität und Interpretation, s. 110

³⁷ Einstein, A.: Hudba období romantizmu, s. 266

³⁸ Dahlhaus, C.: Virtuosität und Interpretation, s. 111

cestujícího virtuosa, jakým byl Alexander Dreyschock od svých dvaceti let, patří pečlivě budovaná síť kontaktů na vlivné osobnosti nejen hudebního života: dirigenti, koncertní organizátory, žurnalisty, šlechtice a vysoce postavené úředníky, kolegy interprety, výrobce hudebních nástrojů a tak dále.

Soukromé koncertní produkce, neformální soirée či matiné, odehrávající se v kruhu hudbymilovných amatérů, měly obrovský význam právě pro tyto kontakty. Byli-li umělec takovou vlivnou společností uznán, získal tím doporučení k veřejným koncertům. Modelovým příkladem je první zastávka Alexandra Dreyschocka na jeho prvním turné – Lipsko.

Z podrobné zprávy, kterou po skončení této cesty vydal pražský Ost und West, vyplývá, že pianista – sice vybaven doporučujícími listy, ale dosud neznámý – marně usiloval o možnost vystoupit na abonentním koncertě v Gewandhausu. Až poté, co se výtečně uvedl na soirée u redaktora Allgemeine musikalische Zeitung Heinricha Gottlieba Finka, už jeho dodatečnému zařazení do programu nic nebránilo.

Dreyschock, jemuž v počátcích kariéry bezesporu pomohla záštita jeho učitele Tomáška, v pozdějších letech jako slavný umělec pomáhal zase svým žákům a kolegům.³⁹

K mnoha atributům virtuosa se dále přidává požadavek jedinečnosti:

*„La virtuosité est essentiellement une manifestation d'individualisme qui permet a un artiste de s'affirmer au-dessus de ceux avec lesquels il rivalise, qui lui permet aussi d'authentifier son génie par la reconnaissance de ceux qui l'écoutent et qui l'admirent“.*⁴⁰

A nešlo jen o osobitost: šlo o to, být nejlepší. Jsme tak svědky pianistických „soubojů“ - neznámější je ten mezi Lisztem a Thalbergem v salonu princezny Belgiojoso.⁴¹

Také mladý Dreyschock, chtěl-li uspět a překonat dosavadní výkony, musel přijít s něčím dosud nevídaným. Nacvičil tedy Chopinovu etudu č. 12 a part levé ruky hrál v oktávách. Tento dodnes těžko představitelný výkon (máme-li věřit zprávám, hrál

³⁹ Tarantová, M.: Neznámý petrohradský dopis A. Dreyschocka

⁴⁰ Wangermée, s. 6

⁴¹ Walker, Alan: Liszt. The Virtuoso Years

Dreyschock v předepsaném tempu), který Dreyschock předváděl na koncertních cestách, mimo jiné ve Vídni, prý přiměl Franze Liszta k tomu, aby Dreyschocka před zraky vídeňského publika trumfoval. Nastudoval tedy v oktávách Chopinovu Etudu f moll, op. 25, č. 2.⁴²

K romantickému obrazu virtuosa, umělce stojícího jaksí mimo lidská měřítka, se často družil souboj s nepřízní osudu. Cení se toho, když talentem obdařený jedinec následuje svou múzu navzdory překážkám. V romantických životopisech Franze Liszta takto „fungovala“ téměř fatální choroba v dětství. Dreyschock si prý zase musel hudební studia a posléze povolání vymoci lstí, protože jeho matka z něj údajně chtěla mít právníka, podle jiných lékaře.⁴³

2.2 Boj o přízeň publika

V Dreyschockově době se setkáváme s odlišným typem koncertů, než na jaký jsme zvyklí. Nelze zapomínat, že sólový recitál prosadil ve 40. letech Franz Liszt – ovšem málokdo si troufl jej napodobit. Alexander Dreyschock se toho odvážil na svém turné v Paříži v roce 1843, a uspěl.

Pokud jde o veřejné produkce v jiných zemích, vystupoval Dreyschock nejčastěji na hudebních akademiích či abonentních koncertech se smíšeným programem.

Získat si přízeň publika znamenalo pro výkonného umělce existenční nutnost. Proto dělali virtuosové všechno proto, aby naplnili a překonali jeho očekávání – volbou repertoáru a předvádění nových oslnivých prvků hry.

Ti kdo zatracují kompozice, které si virtuosové psali pro vlastní potřebu, coby balast bez hloubky a umělecké hodnoty, si neuvědomují za jakým účelem tyto skladby vznikaly, proč byly komponovány, prováděny a vydávány tiskem.

Hudební a všeobecné vzdělání posluchačů bylo až na výjimky omezené a instrumentální výkon pro ně představoval cosi jako derivát opery.⁴⁴ Publikum očekávalo tytéž kvality, jaké nabízely opery Belliniho, Donizettiho nebo

⁴² Lane 1999

⁴³ Meliš, E.: Alexander Dreyschock, Dalibor č. 14, 10. 5. 1862

⁴⁴ Stegemann I, s. 12

Meyerbeerovy: zpěvnost a redukci na zapamatovatelnou kostru. Melodie byly variovány vynalézavými způsoby, aby uspokojily hlad publika po stále nových zážitcích. Pro koncertující pianisty bylo nutností sledovat dobovou operní produkci, aby byli schopni reagovat na požadavky publika. Mimo to, jak podotýká Kallberg:

„Many of the compositions themselves document reactions to contemporary cultural, historical, and political phenomena and concerns: opera (the many fantasies on themes from operas), touring virtuosos (Herz's Marche et rondo sur la Clochette de Paganini), the historical past (Thalberg's Romanesca fameux air de danse du XVIIe siecle), the new world (Herz's La Californienne: Grande polka brillante), and the exotic east (Hüntten's Fantaisie arabe sur l'air Kradudja).“⁴⁵

Diktatura velkoměstského znuděného a přesyceného posluchače byla Damoklovým mečem nad hlavami virtuosů:

„Die ältern Pianisten treten immer mehr in den Schatten, und diese armen, abgelebten Invaliden des Ruhmes müssen jetzt hart dafür leiden, daß sie in ihrer Jugend überschätzt worden.“⁴⁶

Pokud si ale virtuos publikum podmanil, mohl očekávat bouřlivou reakci. Z dobových obrázků koncertů, jejichž protagonisty byli například Jenny Lind nebo Franz Liszt, můžeme odhadnout, že publikum bylo zvyklé reagovat mnohem bezprostředněji než dnes. Dokladem může být také recenze reportážního charakteru zachycující jedno z vystoupení Dreyschockovy první zahraniční koncertní cesty:

„Schon hatte Pott geendigt, und mit Ungeduld harrte man des Jünglings, der die 4. Piece: ‚Variationen für die linke Hand allein!‘ rechtfertigen sollte. – Jetzt kommt er. Mit bewunderungswürdiger Bescheidenheit tritt er in den

⁴⁵ Kallberg, J.: Piano Music, s. viii.

⁴⁶ Heine: Lutezia, s. 216

*Vordergrund, und ein erneutes rauschendes Beifallklatschen erschwallt durch den ganzen Saal. Nun sitzt er am Klavier, seine Rechte liegt ruhig auf dem Pulte und mit der linken schlägt er kühn den C-dur-Accord der wundervollen Introduction an. – Welches Spectakel nach dieser Piece geschehen, kann ich Ihnen, lieber Freund, mit Worten kaum schildern; nach jeder Variation furchtbares Geschrei und besonders nach der Triller-Variation. – – So etwas hat sich in Hamburg noch nicht ereignet! – Mehrere Herren, die im Vordergrund waren, wollten es gar nicht glauben, daß er mit einer Hand allein spielte, obgleich seine Rechte auf dem Klavier lag. – Man stieg sogar aufs Podium und umringte das Pianoforte.*⁴⁷

Patrný je zde rozdíl mezi tím, jak chápali koncertní výkon a skladbu tehdejší posluchači, a tím, jak jsme zvyklí přijímat koncertní produkce dnes: Oproti dnešní (ideální) tiché kontemplaci, soustředění na celek a detaily vícevětého díla, od něž se očekává jakési poselství, myšlenka zjevující se právě v celistvosti uzavřeného opus, je pozornost publika v době virtuosů zaměřena na přítomný okamžik; očekává stále nové a nové nápady a překvapení.

Pak je ovšem nasnadě, že naprostá většina skladeb, určených pro tyto příležitosti, nemohla dostát kritériím formulovaným estetikou lipského okruhu, která kolem poloviny 19. století začala udávat směr hudební kritice.

Přístup publika vyličený v předchozí ukázce však bude povědomý návštěvníkům soudobých jazzových produkcích. Zde je naopak žádoucí reagovat a odměňovat potleskem každou variaci (protože čím jiným než variací nad tématem jazzového „standardu“ jsou sóla jednotlivých členů skupiny).

Na fakt, že aspekty virtuozity 19. století (atmosféra koncertu, hodnocení výkonu podle kvality improvizace) se přenesly do jazzových produkcí, upozorňují někteří muzikologové.

⁴⁷ Ost und West č. 27, 3. 4. 1839

2.3 Tisk

V úryvku z životopisu Václava Jana Tomáška, uvedeném v předchozím oddílu, je sice jen letmo, ale jaksi samozřejmě zmíněn jeden z důležitých aspektů, bez nichž by virtuos nebyl virtuosem – a to tisk. Žurnalistické praxi je na tomto místě věnována zvláštní pozornost z toho důvodu, že její poznání a nahlédnutí do zákulisí umožní dnešním hudebním badatelům utvořit si kritický odstup při práci s dobovými kritikami a novinovými články.

19. století je věkem mohutné expanze novin a časopisů. Zůstává-li v první polovině století hudební kritika do jisté míry v rukou diletantů, znamená druhá polovina rozvoj kompetentní kritiky a objev velkých jmen. Jen v Paříži, Mekce cestujících virtuosů, se v 80. letech vydávalo na 50 deníkových titulů (byť některé byly lokálně omezeny a nejvlivnějších listů bylo zhruba pět) nemluvě o specializovaných hudebních časopisech. Každý z hlavních deníků měl svého hudebního a divadelního referenta (i když ne vždy odpovídající odborné kompetence).⁴⁸

V Praze se s referáty o hudebních produkcích setkáme v první polovině století především v německojazyčných listech Bohemia a Ost und West, zprávy z hudebního života začaly od roku 1838 uveřejňovat také Kwěty české. Později počet periodik narůstá. První český hudební časopis Dalibor byl založen roku 1858, víme ale, že se v pražských kulturních kruzích pilně četly zahraniční odborné časopisy, zejména Allgemeine musikalische Zeitung a Schumannova Neue Zeitschrift für Musik, a pražské listy uveřejňovaly zprávy o zahraničním dění. Podrobněji se tomuto problému věnuji v kapitole 3.

Tištěné médium a publikum znamenaly dvě instance, které rozhodovaly o kariéře toho kterého virtuosy, měly moc vyzdvihnout jej i zatratit. A jak víme ze vzpomínek zainteresovaných lidí, obě tyto instance byly úplatné. Nejúčinnějším nástrojem k manipulaci byla právě reklama v tisku. V době, kdy umělec neměl svého agenta, musel se o náležitou propagaci postarat sám. Jak vypadala praxe v Paříži, o tom výstižně hovoří Heinrich Heine:

⁴⁸ Goubault, C.: La critique musicale dans la presse française, 1984.

„Die Presse ist gewöhnlich düpiert und dies gilt ganz besonders in Beziehung auf die berühmten Virtuosen. Berühmt sind eigentlich alle, nämlich in den Reklamen, die sie höchstselbst oder durch einen Bruder oder durch ihre Frau Mutter zum Druck befördern. Es ist kaum glaublich, wie demütig sie in den Zeitungsbureaus um die geringste Lobspende betteln, wie sie sich krümmen und winden. Als ich noch bei dem Direktor der Gazette musicale in großer Gunst stand (...), konnte ich so recht mit eignen Augen ansehen, wie ihm jene Berühmten untertänig zu Füßen lagen und vor ihm krochen und wedelten, um in seinem Journale ein bißchen gelobt zu werden.“⁴⁹

Ovšem Heine sám se nezdráhal přijmout úplatek nebo si o něj dokonce říci pod pohrůžkou negativní recenze.⁵⁰ Dnes sice můžeme obdivovat stylistickou obratnost, břitký vtip a pohotovost tohoto básníka, jeho zprávy jsou však všechno jen ne objektivní. Žel právě Heineho bonmoty se ukázaly v případě Alexandra Dreyschocka jako nejživotnější a jeho „*drei Schock Pianisten*“ nechybí v jediném článku o něm.

⁴⁹ Heinrich Heine: Lutezia, s. 213

⁵⁰Viz Walker: Liszt. The Virtuoso Years.

3 Alexander Dreyschock

3.1 Stav bádání. Literatura a prameny

Monografie, která by zmapovala jeho životní a uměleckou pouť, se Alexander Dreyschock dosud nedočkal. Důvodem je snad to, že jeho kariéra a věhlas pianisty koncertujícího po celé Evropě skončily momentem, kdy v roce 1862 přijal místo pedagoga na Petrohradské konzervatoři, a jeho skladatelský odkaz nebyl považován za tak významný, aby stál za analytické zkoumání či alespoň katalogizaci.

Kromě slovníků pramenné povahy, jejichž hesla byla napsána za Dreyschockova života nebo krátce po jeho smrti (Wurzbach 1858, Schilling 1844, Mendel 1870, Fétis 1878) je badatelům k dispozici nespočet zmínek v dobových denících a časopisech – hledat je však znamená (vzhledem k teritoriálnímu záběru Dreyschockova působení) náročnou pouť knihovnami mnoha evropských metropolí.

Na tomto místě považuji za potřebné zmínit přínos badatelky Marie Tarantové, jež věnovala Alexandru Dreyschockovi a V. J. Tomáškově léta badatelské aktivity. Mimo jiné pořídila seznam článků o Alexandru Dreyschockovi, které vyšly v pražských časopisech Ost und West, Dalibor, Česká včela, Slavoj, Květy a Lumír; její rukopisný soupis (DÚ 149) obsahuje také neúplné výpisky z vídeňských a francouzských titulů. Shromáždila též seznam dostupných rukopisných i tištěných pramenů hudební i nehudební povahy.

Slovníková hesla

Autoři hesel v užívaných zahraničních hudebních slovnících (Riemann, MGG, The New Grove) jsou poměrně struční. Heslo v „novém“ MGG je dokonce kratší než v prvním vydání, což odpovídá tendencím naznačeným v úvodu.

Výskyt Alexandra Dreyschocka ve slovníku Lexikon der Juden in der Musik (sestavili T. Stengel a H. Gerigk), který vznikl pod hlavičkou Institutu NSDAP pro zkoumání židovské otázky v roce 1940, napovídá, že rodina měla pravděpodobně židovský původ. Oba bratři Dreyschockové (a tudíž i Raimundův syn Felix) jsou zde na str. 60 uvedeni jako *„diejenigen Musiker (...), deren jüdische Abstammung als*

*feststehend gelten kann, bei denen der urkundliche Nachweis aber nicht lückenlos vorliegt.*⁵¹

V tomto případě by museli ke katolicismu konvertovat rodiče Alexandra před jeho narozením, nebo ještě spíše dřívější generace rodu, což nebylo v 18. a 19. století nic neobvyklého.

Na základě Stengelova slovníku zařadil editor Petr Pokorný Dreyschockův op. 16 (Nocturno) do edice Musica Bohemica Iudaica vydavatelství Editio Moravia.⁵² Jinde se narážka na případný umělcův semitský původ již nevyskytuje. V Čáslavi sice existovala početná židovská obec, ale jméno Dreyschock ani jeho varianty nejsou v žádném z dostupných seznamů židovských příjmení.

Za Dreyschockova života byla kromě uvedených slovníkových hesel publikována delší životopisná stat' (Dreyschock. Ein Künstler-Portrait) od J. P. Lysera ve Wiener-Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, uveřejněná u příležitosti jeho několika vídeňských koncertů na přelomu let 1845-46. O další obsáhlejší portrét se zasloužil Emanuel Meliš v Daliboru (č. 14, 10. 5. 1862); publikoval jej v době, kdy Alexander Dreyschock chystal zaujmout učitelské místo na konzervatoři v Petrohradu.

AD v literatuře

Kromě literatury pramenné hodnoty, jako jsou vzpomínkách jeho kolegů či současníků (Josef Proksch, Eliška Krásnohorská, Robert Schumann, Eduard Hanslick, Hector Berlioz, Heinrich Heine, Stephen Heller, Charles Hallé, Alfred Dörffel, Hans Christian Andersen) figuruje Alexander Dreyschock v publikacích o klavírní hře a velkých pianistech (Zahradníčková 1986, Sýkora, Schonberg 1936), o pražském hudebním životě (mezi nimi je řada populárně-naučných titulů) a koncertním provozu (Hanslick: Die letzten 50 Jahre); najdeme jej v kompendiích o hudbě 19. století (Einstein, Hudba v českých dějinách, Musikgeschichte in Bildern, Bailbé ad.) a v příspěvcích regionálního charakteru (Skřivánková-Šimerková, Vaněčková).

⁵¹ Stengel, T.-Gerigk, H.: Lexikon der Juden in der Musik. Berlin 1940, s. 13

⁵² Svazek pod číslem EM0056 obsahuje skladby Ignaze Moschelese, Julius Schulhoffa, Jaromir Weinbergera, Erwina Schulhoffa a dalších židovských autorů 19.-20. století

S jeho jménem se setkáváme především v knihách o V. J. Tomáškově, jehož byl žákem, a hlavně v literatuře smetanovské (Nejedlý 1924, Rychnovsky 1924, Kraus 1925, Teichman 1946, aj.) – a to v následujících situacích: Dreyschock byl prostředníkem při organizaci Smetanova angažmá ve švédském Göteborgu, Smetana mu věnoval své *Allegro capriccioso h moll* a při mozartovské slavnosti roku 1856 účinkoval Bedřich Smetana namísto svého staršího kolegy na slavnostním koncertě, který byl vyvrcholením pražských slavností ke stému výročí narození.

V padesátých a šedesátých letech 20. století byla osobnost Alexandra Dreyschocka předmětem zájmu již zmíněné badatelky Marie Tarantové. Ta je autorkou dosud nejpodrobnějšího Dreyschockova životopisu jednak ve svém popularizačním článku pro *Gramofon Revue* (Tarantová 1969), jednak ve studii *Neznámý petrohradský dopis Alexandra Dreyschocka* (Příspěvky 1969). Shrnutí a kritické zhodnocení dosavadního stavu bádání poskytuje stať Torstena Fuchse (*Jüdisches Beitrag*).

Kromě důkladného životopisu, který by byl už vzhledem k teritoriálnímu rozsahu Dreyschockova působení zajímavý, chybí přehled o tom, jaký byl vlastně pianistův repertoár ve srovnání s obvyklými koncertními programy jeho kolegů. Co se týče hodnocení výkonu samého, existují v literatuře o Dreyschockovi jistá stálá epiteta, přejímaná autory stále znovu bez hlubší reflexe (mezi ně patří výše zmíněné hodnocení Heinricha Heineho). Obraz Dreyschockovy osobnosti se tak na základě několika bonmotů zploštil na karikaturu „Hannibala levice“ či „Hannibala oktáv“, toho jenž hrál Chopinovu *Revoluční etudu* v oktávách a udivoval neobyčejnou vycvičeností levé ruky.

Skladatel Dreyschock

O Dreyschockovi-skladateli nám hudebněhistorické bádání nepodává téměř žádné informace. Jak již bylo naznačeno v úvodu, virtuosovy kompozice byly posuzovány pouze z hlediska jejich další životnosti a porovnávány s díly Bedřicha Smetany či Franze Liszta. Ve světle turbulentního vývoje hudebního jazyka 19. století (zejména jeho formální a harmonické stránky) se Dreyschockovy opusy mohou zdát bezcenné,

není-li brán zřetel na jejich účel a bezprostřední účinek na posluchače. O „objektivní“ posouzení Dreyschockových skladeb se v roce 1959 pokusil Silvestr Hipman. V rukopisné studii „Alexandr Dreyschock v zrcadle svých skladeb“, uložené v čáslavském muzeu (DÚ 53), se ovšem nebyl schopen vymanit z měřítek daných analytickou metodou, uplatňovanou na cyklická díla Beethovenova či Lisztova.

Takto shledán Dreyschock skladatelem „odstrašujícím“, nepůvodním, jenž „*klamal lidi předstíráním umění*“. Okolnost v očích Hipmanových nejvíce přitěžující, totiž že Dreyschock „*skládal pro potřebu svého virtuosního úspěchu*“, by naopak měla být klíčem k jeho rehabilitaci. Ať chceme či ne, tyto skladby byly vydávány tiskem, zněly z pódia, a jako takové jsou součástí hudební historie, která není jen spirálou tvořenou významnými milníky. K Hipmanově kritice se ještě vrátím v kapitole, kde jsou analyzovány dvě z Dreyschockových skladeb; zachována je ovšem i recenze Dreyschockova Opus 1 z pera Roberta Schumanna, jenž byl znám svým odmítavým postojem k vnější virtuozitě. Ani on neměl slitování a odsoudil osm bravurních etud ve valčíkové formě jako zcela zbytečné (viz kapitola 4).

Jediného zastávce má Dreyschock v klavírním pedagogovi Karlu Hoffmanovi. Ten ve své publikaci Klavír doporučuje hrát alespoň Sonátu d moll op. 30.⁵³

O zvukové podobě Dreyschockových děl si lze učinit představu pouze na základě notového textu: kromě jediného (!) kompaktního disku (viz seznam pramenů a literatury) totiž neexistují žádné nahrávky.

Prameny

Dreyschockova pozůstalost (nebo přesněji obsáhlejší dokumentace) se nachází v Městském muzeu Čáslav (dříve Dusíkův ústav). Obsahuje zhruba 50 tištěných hudebnin (Alexandra i jeho mladšího bratra, houslisty Raimunda), dva rukopisy a jeden Dreyschockův dopis (viz Příloha); dále jsou zde opisy křestních listů bratrů Dreyschockových, rukopisný článek Silvestra Hipmana, zabývající se Dreyschockovým dílem, spolu s časopiseckými výstřižky různých autorů a několika reprodukcemi pianistových portrétů. Chybí zde soupis Dreyschockova díla, který Hipman podle svých slov pořídil.

⁵³ Hoffman, Karel: Klavír, Praha 1939.

Tiskem vydané skladby Alexandra Dreyschocka se dále nacházejí v archivu Pražské konzervatoře (necelých pět desítek), v Národním muzeu – Českém muzeu hudby (přes 50), v Městské knihovně Praha (více než 4 desítky) a v Národní knihovně. Nutno upozornit, že každá ze zmíněných institucí vlastní exempláře *různých* skladeb a pro zmapování co největší části celého díla se badatel nevyhne návštěvě každé z nich. Dreyschockovy autografy jsou dochovány v nepoměrně menším počtu.⁵⁴

Cennými prameny jsou dochované programy koncertů, opět v majetku Archivu Pražské konzervatoře.

Pisatelem dopisu, uloženého zde pod signaturou D 77, podepsaného pouze příjmením Dreyschock a adresovaného řediteli konzervatoře J. Krejčímu, je podle mého zjištění nikoli Alexander, nýbrž jeho bratr Raimund. Ten v něm zdvořile odmítá Krejčího nabídku, aby přijal místo profesora v Praze. Raimund Dreyschock, tou dobou etablovaný v Lipsku, argumentuje existenčními důvody (nedostatečnou výší honoráře) a ohledy na rodinu (jeho manželka vyučovala na lipské konzervatoři zpěv). Je to tedy situace zcela opačná, než jaká potkala pianistu Alexandra: ten o toto místo usiloval, a teprve poté, co jednání o vytvoření klavírního oddělení ztroskotala, hledal zajištění jinde.⁵⁵

Několik dopisů Alexandra Dreyschocka by mělo být uloženo ve vídeňské Gesellschaft der Musikfreunde; jejich opis pořídila Marie Tarantová (DÚ). Dvanáct dopisů se nachází v pozůstalosti Franze Ulma v ČMH.

3.2 Mládí v Žákách

Žáky, dříve také Žaky, leží ve Východních Čechách a náleží okresu Čáslav. V roce 1910 měla obec 729 obyvatel⁵⁶ (dnes jich má pouze kolem 350⁵⁷), dá se tedy říci, že Alexander Dreyschock vyrůstal ve venkovském prostředí, ovšem v blízkosti města Čáslav, kde byl kulturní život na vysoké úrovni.

⁵⁴ Viz příloha

⁵⁵ Tarantová, M.: Neznámý dopis A. Dreyschocka

⁵⁶ Fuchs, T.: Jüdisches Beitrag, s. 102

⁵⁷ Portál veřejné správy

Narodil se 15. nebo 16. října 1818 – v Dlabačově, Wurzbachově, Fétisově slovníku, v obou vydáních MGG a v Melišově portrétu je uvedeno 15. 10.; není vyloučeno, že Alexander Dreyschock znal správné datum svého narození a po jeho smrti se vycházelo z křestního listu. Datum 16. 10. má Grove a ČHS. Pokřtěn byl 17. 10. jako Alexander Friedrich Hermann Dreyschock.⁵⁸ Jeho otec Josef Paul Dreyschock působil jako vrchní úředník u hraběte Auersperga.⁵⁹ Matka Alžběta rozená Hönelová byla podle údajů na křestním listu dcerou zahradnického inspektora.

Dosud stojící rodný dům čp. 2, resp. 1 (údaje na křestních listech bratrů Dreyschockových se liší) dává tušit solidní materiální podmínky rodiny, kam 30. srpna 1824 přibyl syn Raimund, který se později stal významným houslistou a pedagogem na lipské konzervatoři. Bratři Dreyschockové měli ještě sestru Vilemínu, která se provdala za strýce Zdeňka Fibicha.⁶⁰

Alexandrovým prvním učitelem hudby byl podle Emanulela Meliše Josef Pospíšil, kantor ze třídy F. X. Pixise a D. Webera na pražské konzervatoři.⁶¹

Z doby dětství a raného mládí není k dispozici dostatek ověřených zpráv. Slovníky pramenné povahy, vydané za Dreyschockova života, se ve faktických údajích rozcházejí. Například rok narození je u Schillinga a uveden chybně jako 1817. Je patrné, že Dreyschock sám zřejmě vlastní hesla neautorizoval, jak ostatně autor přiznává.⁶²

Stručnější heslo ve Fétisově slovníku (jeho druhé vydání je z roku 1878, heslo Dreyschock však bylo psáno roku 1860) se zmiňuje o prvním učiteli hudby, kterým byl „*maitre d'école du lieu de sa naissance*“.

Obširnější vyprávění o Dreyschockově mládí poskytuje v roce 1858 vydaný třetí díl Wurzbachova slovníku:

„Sein Vater, Güterdirector in Böhmen, ließ sich, bewogen durch die große Begabung des Sohnes und ungeachtet der nicht geringen Hindernisse, welche die Mutter bereitete, die ihren Sohn die Medicin studieren lassen wollte, die

⁵⁸ Originál křestních listů ve Státním oblastním archivu Praha

⁵⁹ Tarantová 1969; staré MGG uvádí hraběte Thuna

⁶⁰ Nejedlý, Z.: Bedřich Smetana V: Praha. Praha 1952, s. 324

⁶¹ Dalibor č. 14, 10. 5. 1862, s. 106

⁶² Schilling, s. 98

musikalische Ausbildung desselben sehr angelegen sein. Mit 8 Jahren spielte D. bereits so fertig, daß er sich öffentlich hören lassen konnte. Als D. 13 Jahre alt war, kam er nach Prag und erhielt, während die Mutter glaubte er studiere die Medicin, die fernere Ausbildung in der Musik von Tomaschek.“⁶³

Téměř stejnými slovy líčí Dreyschockovo dětství a rodinné poměry Emanuel Meliš v Daliboru.

3.3 Praha: Studium u Tomáška. První veřejná vystoupení

O Tomáškově metodě výuky klavíru a hudby víme mnohé. Václav Jan Tomášek zanechal vlastní životopis (který bohužel končí rokem 1823), kde hovoří o skladatelích, interpretech a osobnostech, jež ho ovlivnily. Studoval podle klavírních škol Wolfa a Türka a teoretických učebnic Löhleina a Fuxe. Zažil koncertní vystoupení Ludwiga van Beethovena či virtuosů Steibela, Wölfela a Dusíka, setkal se s abé Voglerem a Nikolasem Forkelem. Ten, jako žák Wilhelma Friedemanna Bacha, jej nadchl pro Temperovaný klavír. Ve svém vlastním životopise Tomášek píše:

„Tak jsem si ujasnil, jaký význam má Bach pro vázanou hru a proto jsem zavedl 'Temperovaný klavír' u svých žáků a upozorňoval je při tom na vyskytující se v něm příkrostiti, které drásají uši, a na občasné nerytmické klopitání. Voříšek, Dreyschock, Schulhof, Lubowský, Hampel a četní z mých žáků i začek museli jej studovat.“⁶⁴

Co z další výbavy považoval Tomášek za potřebné předat svým žákům, se nám zachovalo ve vzpomínkách jednoho z jeho odchovanců, významného kritika Eduarda Hanslicka:

⁶³ Wurzbach: Biographisches Lexikon

⁶⁴ Vlastní životopis V. J. Tomáška, s. 56

„Moje studium u Tomáška trvalo čtyři roky. Každý týden byla jedna hodina věnována klavíru a dvě hudební teorii: harmonii, kontrapunktu, fuze, instrumentaci a skladatelským pokusům. Hodiny klavíru dával Tomášek jen pokročilejším žákům. S každým z nás studoval Bachův Temperovaný klavír jako nepostradatelný základ. Dostal jsem vždy za úkol jedno preludium a fugu a v příští hodině jsem je musel zahrát bez chyb a z paměti. (...) Kromě Bacha se studovaly hlavně Beethovenovy sonáty (s vyloučením posledních), Tomáškovy rapsodie a sonáty, všechny etudy Thalbergovy, Chopinovy a Henseltovy, dokonce něco z Liszta. Je vidět, že Tomášek v žádném případě nebyl oním pedantickým nemoderním učitelem, jak je zvykem ho líčit. Velmi dobře věděl, že mladí pianisté mají studovat a zvládat díla s nejmodernější klavírní technikou.“⁶⁵

Alexander Dreyschock strávil pod Tomáškovým vedením rovněž čtyři roky, od 6. června 1833 do 12. července 1837, jak uvedl Tomášek sám.⁶⁶ Jako jeho studijní materiál uvádí Gustav Schilling Cramerovy etudy, Hummelova a starší Kalkbrennerova díla, Beethovenovy a Berniniho skladby.⁶⁷

Na velmi brzké zařazení Chopinových etud do studijního plánu Tomáškových žáků upozornila Jitka Ludvová:

„Hrál-li (Dreyschock) v březnu 1836 Chopinův koncert e moll, musel se alespoň několik měsíců zabývat etudami. Můžeme tedy umístit začátek studijního zájmu o Chopinovu hudbu v Tomáškově škole někde do let 1834 až 1835.“⁶⁸

První pražská veřejná vystoupení Alexandra Dreyschocka se patrně odehrála na domácích akademiích, které pořádal Václav Jan Tomášek ve svém malostranském

⁶⁵ Dokonalý antiwagnerián, přel. Jitka Ludvová, s. 52

⁶⁶ Ost und West 1843, č. 35

⁶⁷ Schilling, s. 98

⁶⁸ Ludvová, J.: Chopinovo dílo v Praze v 19. století, s. 198.

bytě. Program jednoho takového večera (nedatovaný) je přetištěn v obrazové příloze. Na jiný takový domácí koncert vzpomíná Eduard Hanslick:

„Ve svém bytě pořádal Tomášek čas od času domácí hudební večery a pozvánka na ně se společensky velmi cenila. Na těchto večerech nechával hrát většinou vlastní skladby. (...) K velkému lesku jednoho z těchto večerů přispěl svým přednesem Tomáškových rapsodií Alexander Dreyschock, který byl před Schulhoffovým příchodem nejznámějším Tomáškovým žákem a jedním z nejúžasnějších virtuosů (v hraní oktáv a sext zůstal dodnes nepřemožen). Navrátil se právě z jedné ze svých prvních uměleckých cest. Jak tehdy zářil široký, vážný obličej jeho učitele pýchou a radostí!“⁶⁹

Ještě jako Tomáškův student vystoupil Alexander Dreyschock v pražských veřejných koncertních sálech. V tisku je jeho výkon poprvé krátce zmíněn v oznámení koncertu Franze Bezdědka v Platýzu: *„Hierauf wird der virtuose Schüler unseres würdigen Tomaschek, Herr Dreischock, Variationen von Herz (...) vortragen.“⁷⁰* Jeho jméno ovšem již nebylo kritikovi Bohemie a profesoru estetiky na pražské univerzitě Antonu Müllerovi neznámé. V hodnocení tohoto večera píše:

„Interessant war dieses Concert auch durch die Mitwirkung eines jungen Virtuosen, den Referent bereits aus einer strengen Prüfung als einen tüchtig gebildeten Clavierspieler kennen gelernt hat. Es ist dies Herr Dreischock, Schüller des Herrn Tomaschek, welcher sich durch sein ehrenvolles Auftreten nun auch einem größeren Publikum empfohlen hat. Der allgemeine Beifall, den sich die außerordentliche Gewandtheit des Herrn Dreischock erwarb, hat ihn auf eine Weise in die Öffentlichkeit eingeführt, die weiter seiner Empfehlung bedarf.“⁷¹

⁶⁹ Dokonalý antiwagnerián, přel. Jitka Ludvová, s. 54

⁷⁰ Bohemia č. 147, 8. 12. 1835

⁷¹ Bohemia č. 151, 18. 12. 1835

Ještě větší úspěch měla akademie konaná 27. března 1836, na níž hrál Dreyschock první větu Chopinova koncertu e moll a stal se tak prvním, kdo Chopinovo dílo představil v Praze:⁷²

„Ich hatte Gelegenheit, einer strengen Prüfung beizuwohnen, welche H. Dreyschock nach vollendetem Lehrkurse auf dem Fortepiano bestehen mußte. Seitdem ist dieser junge Mann schon mit allgemeinem Beifalle vor einem großen Publikum aufgetreten. Was er aber am 27. leistete, übertraf an Bravour Alles, was Referent noch von ihm vortragen hörte. Sonach hat sich Herr Dreyschock zu seinem Vortheile eingeführt, und wenn es seine Absicht war, das Publikum gleich bei seinem ersten Erscheinen von der außerordentlichen Kraft Gewandtheit zu überzeugen, mit welcher er die größten Schwierigkeiten besiegt, so hat er sie bereits erreicht. Es bleibt ihm nun noch übrig, sich in klassischen Concerten, nämlich in solchen zu produzieren, welche nicht wegen der Schwierigkeit komponirt sind, aber dennoch einen Spieler fordern, der der Gefahr unerschrocken in's Auge sieht, wie er.“⁷³

V posledním odstavci Müller vyslovil svou rezervovanost vůči moderní virtuosní kompozici. Tento názor sdílel i Josef Proksch, majitel klavírního ústavu otevřeného roku 1831 a učitel Smetanův. Svůj postoj formuloval na několika místech svých zápisků⁷⁴, ale rovněž tím, že „výběr skladeb, které (...) se svými žáky nastudoval, odráží nápadný nezájem o technicky nejnáročnější kusy.“⁷⁵

V únoru roku 1837 vystoupil Dreyschock na orchestrální akademii v Platýzu (14. 2.) a v lázních (28. 2.). První koncert pořádal tehdy proslavený houslista Moritz Mildner, ke spoluúčasti přizval kromě Dreyschocka také sl. Romovatschekovou a p. Kurandu, který měl obstarat „humoristische Vorlesung“. Dreyschock s velkým úspěchem přednesl Thalbergovu fantasii na motivy z Dona Giovanniho. Zdá se, že

⁷² Ludvová, J.: Chopinovo dílo v Praze, s. 200

⁷³ Bohemia č.39, 29. 3. 1836

⁷⁴ Josef Proksch: Biographisches Denkmal, ed. Rudolf Müller, Reichenberg 1874

⁷⁵ Ludvová, J.: Choppinovo dílo v Praze, s. 200

mladý pianista skoro zastínil váženého umělce a pořadatele koncertu. V Bohemii čteme:

„Hr. Mildner hat sich aber um das zahlreiche Publikum seines Concertes ach dadurch verdient gemacht, daß er dem ausezeichneten Klavierspieler, den wir gegenwärtig in Prag zählen, nämlich dem vortrefflichen Dreyschock Gelegenheit gab, seine erstaunliche Fertigkeit in der Behandlung eines Instrumentes an der Tag zu legen, für welches nach den neuesten Compositionen zehn Finger um die Hälfte zu wenig scheinen. H. Dreyschock trug eine große Phantasie von Thalberg (über Motive aus Don Juan) so untadelich vor, daß wir ihn einen vollendeten Concertspieler nennen können, ohne zu befürchten, daß das Publikum vom 14. einen weiteren Beweis verlänge. H. Dreyschock wurde dreimal stürmlich gerufen.“⁷⁶

O dva týdny později vystoupil Alexander Dreyschock na dobročinné akademii v lázních, kde přednesl variace od Herze a první větu Beethovenova koncertu C dur. O obou akademiích referuje také Neue Zeitschrift für Musik (která si ostatně Dreyschocka všímá již od roku 1836). Referent vyzdvihuje klavíristovu technickou zdatnost, neobvyklou bravuru levé ruky, oktávové a terciové běhy, trylky a především chromatické pasáže. Připojuje shovívavě dvě malé výtky:

„Der Anschlag ist voll, bisweilen vielleicht zu kräftig (...). Jungendliches Feuer reißt ihn bisweilen zur Uebertreibung des Tempo hin, wodurch der Vortrag an Klarheit verliert, ein Fehler, der später wohl, verschwindet wird.“⁷⁷

V samém závěru studia u Tomáška vystoupil Dreyschock na jedné „Abendunterhaltung“. Zprávu o této zábavě otiskl Ost und West. Mezi mnoha účinkujícími je Dreyschockovi věnována největší pozornost:

⁷⁶ Bohemia, č. 21, 17. 2. 1837, autor A. Müller

⁷⁷ Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 6, No. 41, 23. 5. 1837, s. 165-166, autor neuveden.

„Einen unter ihnen (Mitwirkenden) kann ich jedoch nicht unterlassen, namentlich zu besprechen, da wir sein wiederholtes öffentliches Auftreten hierzu ein erwünschtes Recht gibt. Es ist der ehrenvoll bekannte Pianoforte Virtuose Alexander Dreyschock. Bewundert man seine ungemeine Fertigkeit in den schwierigsten Tagescompositionen von Thalberg, Liszt oder Chopin, deren halsbrechende Figurationen seiner bis an den Muthwillen gränzenden Bravour ein Spiel zu sein scheinen, so zeigt er nicht minder im Vortrage von Werken Beethoven's oder Tomaschek's (seines Lehrers), daß ihm auch ein zartes, ausdrucksvolles Spiel zu Gebote stehe. Ueberhaupt läßt sich erwarten, daß die Leistungen seiner Virtuosität um so mehr an geistigen Kunstwerthe gewinnen werden, als sein Jugendfeuer austoben und sein Compositionstalent (von dem er bereits Beweise lieferte) sich weiter ausbilden wird. Als eines Probstückchens virtuoser Humoristik oder humoristischer Virtuosität erinnere ich mich einiger non plus ultra seiltänzerischer Variationen, worin er in fidelen Augenblicken seiner Muse die salto mortales des hier allbekannten Klischnigg zu parodieren strebte (wenn es überhaupt noch möglich ist, einen Affen zu parodieren).⁷⁸ Man weiß nicht, ob man über die beinahe tollen Bravouren mehr staunen, oder über die komische musikalische Persiflage mehr lachen soll. Wenn sich Dreyschock ein kleines Repertoire von eigenen Concertcompositionen gemacht haben wird, (die ihm schwerlich ein unbeherrschter Mensch nachspielen dürfte), so hätte er nichts Dringenderes zu thun, als auf Reisen zu gehen, und in Paris, London ec. mit den gleichzeitigen Pianisten zuversichtlich in die Schranken zu treten. Ich zweifle nicht, daß er Furore machen wird. Um von dem Wunsch aller jener Kunstfreunde erfüllen, welche durch seine Güte an den erwähnten genußvollen Abendunterhaltungen Theil nehmen durften, indem er ihnen diesen Genuß nicht öfter verschaffen wolle, in der Ueberzeugung, daß keiner denwürdigen Meister ohne Begeisterung verlassen habe.“⁷⁹

⁷⁸ Šlo o Dreyschockovu skladbu Klischniggade, op. 9, která s podtitulem Ein musikalischer Scherz für das Pianoforte gesetzt und unserer Zeit gewidmet vyšla u Schotta. Eduard Klischnigg (1813-1877) byl populární artista, který se proslavil napodobováním opic.

⁷⁹ Ost und West, č. 2, červenec 1837, šifra I****

Proksch v souvislosti s kritikou virtuosů, které nazývá *Wanderraupen* (migrující housenky, plenící vše, pozn. DH), píše v březnu roku 1838:

„Ich fürchte, daß unser jugentliche und hoffnungsvolle Alex. Dreyschock in den gleichen Zug gerathe; die besondere Abrichtung seiner linken Hand vermag ich vorläufig noch als nichts anderes, wie als eine solche, bedenkliche Reclame zu nehmen. Uebrigens ist er noch jung genug, um sich mit der Zeit ein- oder auch mehrmal wandeln zu können. Stände ich ihm nahe genug, würde ich ihm vor allem leise bemerken, daß der Tonhagel (den er jetzt noch allzu gerne losläßt) auf das musikalische Gehör ziemlich die gleiche Wirkung übe, wie der Schloßhagel auf Blüthen und Bäume.“⁸⁰

Tou dobou již Dreyschock studium u Tomáška uzavřel. Svého oblíbeného žáka Tomášek vybavil následujícím vysvědčením:

„Panu Alexandru Dreyschockovi, jenž se vykáže tímto vysvědčením, dosvědčuji tímto, že se mu ode mne dostalo nejpečlivějšího školení ve hře na klavír, dále v harmonii, jakož i všech druzích jednoduchého i dvojitého kontrapunktu, kánonu, fugy a v instrumentaci. Dále stvrzuji, že se svou neúmornou horlivostí zdokonalil nejen na jednoho z nejznamenitějších klavíristů, nýbrž získal si i důkladné znalosti v harmonii, založené na přírodních zákonech a v jejím užití při skladbě. Mohu ho tedy s nejlepším svědomím doporučit veškerému vzdělanému světu jako zdatného teoretika i praktika v komposici. Mohu tak učinit tím spíše, že hodnota morální je u něho v nejčistším souzvuku s hodnotou umělce.“⁸¹

Podobně vzletná slova zapsal Tomášek do vysvědčení i jinému svému žáku Hansi Hampelovi⁸² a jistě i dalším, kdo úspěšně prošli jeho přísným školením. Pozoruhodné je zdůraznění teoretické stránky výuky – harmonie, kontrapunktu atd.,

⁸⁰ Biographisches Denkmal, s. 272

⁸¹ Tarantová 1946, s. 41

⁸² Toto vysvědčení je přetištěno v: Ludvová, J.: Dokonalý antiwagnerián, s. 367, pozn. 21

ačkoliv při porovnání přístupu Tomáškova a Prokschova první z nich kladl mnohem větší důraz na osvojení virtuosní klavírní techniky.⁸³

Dreyschock se těšil velké přízni svého učitele. „Mezi všemi žáky byl to Alexander Dreyschock, na nějž Tomášek pyšným, ba ano žárlivým byl, když toho někdo neuznával,“ píše Meliš.⁸⁴ Velké naděje vkládal Tomášek také do Hanse Hampla. K tomu se traduje jeho výrok: „Der eine ist Dreyschock, der Andere wird ein Vierschock.“⁸⁵

Naposledy před odjezdem slyšeli Pražané Alexandra Dreyschocka v Platýzu 22. listopadu 1838. Koncert již pořádal sám, za podpory několika dalších hudebníků a redaktora Umlaufa, který četl svou povídku. Dreyschock přednesl svou Velkou fantasií, Galop monstre, Impromptu a Etudu op. 12 č. 12 Fryderyka Chopina – v oktávách. Na závěr koncertu improvizoval na témata z publika. Recenzenti pražských listů Bohemia (Anton Müller) a Ost und West (Rudolf Glaser) se shodli v tom, že Dreyschock se tou dobou mohl počítat mezi největší žijící klavírní virtuosy. Ost und West vyzdvihuje jeho umění improvizace:

„Kaum hatte er vier Themen, welche aus der Mitte der Zuhörer angelangt waren, angeschlagen, als ein fünftes von einem Musikfreunde hingeben warb, welches er wählte und geitreich und anmuthig durchführte. Mit richtigem Takte verschmähte er die veraltete manier, Variationen über das Thema zu geben – was kein besonderes talent erfordert – er gab vielmehr ein organisches Werk, worin sich das Thema auf die mannigfachste Weise reflektirte.“⁸⁶

Ostatně Glaser již předtím Dreyschockovi doporučoval, aby „bei allen Concerten, die er später im Ausland geben dürfte, sollte er improvisieren, weil er darin sein herrliches Talent am besten entfalten kann.“⁸⁷

⁸³ viz Ludvová, J.: Chopinovo dílo v Praze, s. 201

⁸⁴ Dalibor č. 14, 10. 5. 1862, s. 106

⁸⁵ Cit. dle Procházka, Rudolf Freiherr von, Die böhmischen Musikschulen, in: *Österreichisch-Ungarische Revue*, Wien 1890, s. 331

⁸⁶ Ost und West 1. 12. 1838

⁸⁷ Ost und West, 15. 9. 1838

3.4 První koncertní cesta

O plánech na první turné se zmiňuje Neue Zeitschrift für Musik už v květnu 1837. Dreyschock ji prý hodlal podniknout na podzim toho roku. Uskutečnil ji však až na konci roku následujícího.

První zastávkou se stalo Lipsko, kam Dreyschock přijel ve druhé polovině prosince roku 1838. Dále se jeho trasa ubírala přes Wroclaw do Hamburku, Altony, Lübecku, Schwerinu, Wismaru, Rostocku, lázeňského města Helgoland, dále Brém, Braunschweigu a Hannoveru.

Lipsko, sídlo Allgemeine musikalische Zeitung, bylo významným centrem hudebního života a kritiky. Dreyschock zde odevzdal doporučující dopisy, jimiž byl vybaven, a usiloval o to, aby mohl vystoupit na abonentním koncertě v Gewandhausu. Pomohl mu redaktor Allgemeine musikalische Zeitung Gottfried Heinrich Fink, který Dreyschocka pozval na soirée u sebe doma. Johann Umlauf v Ost und West podává sugestivní zprávu o tomto večeru i o celé Dreyschockově cestě:

„Ein gewähliger Kreis von Tonkünstlern und Musikfreunden war versammelt. Alles harrte mit gespannter Erwartung. D. setzte sich an den Flügel, bewusst, wie viel von dem heutigen Abend, von seinem heutigen Spiele abhängt? In glühender Begeisterung, von der Wichtigkeit des Augenblicks fortgerissen, stürmte er in die Saiten. Er improvisirte. Wie die flammende Morgensonne schwebte seine Phantasie über den Wogen der Töne; jeder Gedanke war eine Kleine Schöpfung, jede Passage ein Meteor, jeder Uebergang ein glücklich gelöstes Wagniss. Der Enthusiasmus der Zuhörer war unbeschreiblich. Als D. erschöpft geendigt hatte, ging er aus einer Umarmung in die andere; freudig nannte man ihn einen der grössten Clavierspieler, und beim Aufbruch begleitete die entzückte Gesellschaft den jungen Virtuosen bis nach seiner Wohnung. - Von da an war Alles geändert. Schon am nächsten Tage erschien D's Name im Programm des Gewandhaus-Concertes, und Tag's darauf spielte er öffentlich. Dasselbe, was zwei Abende zuvor, ereignete sich nun im Grossen.

Erstaunen und Beifall stiegen von Minute zu Minute. Mehr als einmal wurde D. während des Vortrags der Thalbergschen 'Phantasie über zwei Motive aus Don Juan' durch anhaltenden Zuruf unterbrochen. Noch mehr! Das Leipziger Publikum, dessen ruhiger Charakter dem Künstler selten mehr als ein simples Applaudissement vergönnt, verlangte zum Schlusse stürmisch das Erscheinen des ausserordentlichen Virtuosen, und als er an der Hand des berühmten Componisten Dr. Mendelssohn-Bartholdy hervortrat, wollte der Jubelruf kein Ende nehmen. Man drangt in ihn, noch eine eigene musikalische Abendunterhaltung zu veranstalten, die auch wirklich schon am 27. December im Saale der Buchhändlerbörse zu Stande kam.“⁸⁸

Dreyschockův repertoár na první cestě obsahoval zejména skladby, které se v Praze osvědčily: hlavně vlastní skladby, jako byly úspěšné Variace pro levou ruku a Thalbergovu Fantasií na motivy z Dona Giovanniho. Vybudoval si tak pověst pokořitele všech myslitelných technických obtíží a vzbudil zvědavost publika i tisku.

V dalších letech zařazoval Dreyschock na repertoár častěji také skladby Beethovenovy (Trio c moll op. 1, Koncerty C dur, c moll a Es dur, sonáty s výjimkou pozdních, což mu vytýká Ambros⁸⁹), Bachovy, Mendelssohnovy a od padesátých let také Schumannovy. Byl také jeden z mála, kdo uváděl veřejně díla V. J. Tomáška.

První koncertní turné, jež trvalo rok, přineslo Dreyschockovi evropskou proslulost. Vznikaly a prodávaly se jeho portréty, dostával oslavné básně a vavřínové věnce, vyprávěly se o něm anekdoty, stal se mužem dne. Vyčerpávající způsob života také zřejmě poznamenal jeho zdraví, protože už v polovině cesty se uchýlil do lázní Helgoland, aby se zotavil.

⁸⁸ Ost und West č. 97, 4. 12. 1839

⁸⁹ „In Dreyschock's Programme war diesmal Mendelssohn z. B. bloß durch das Lied ohne Worte in *E-dur* (Nr. 1 im 1. Hefte) vertreten. Und welchen glänzenden Erfolg hatte es? Beethoven war durch die allbekannte *Cis-moll*-Sonate (die Dreyschock freilich idealisch spielt) und durch das erste Stück der *Sonate pathétique* repräsentirt. Was müßte aber z. B. die zweisatzige Sonate in *E-moll*, die große in *C-dur*, die zweite *As-dur*-Sonate (Op. 110) und andere gleich herrliche und wenig bekannte Dichtungen Beethoven's unter Alexanders Händen seyn? Ja, wäre er nicht ganz (und vielleicht allein) der Mann dazu, selbst mit der kolossalen *B-dur*-Sonate den Versuch zu machen, ob man einem intelligenten Hörerkreis diese dunkle, aber tiefsinnige, ja übermenschliche Tonpoesie zugänglich machen könne?“ Bohemia XXII, č. 2, 3. 1. 1849

3.5 Na evropských scénách

Po úspěšné první umělecké cestě následovalo období intenzivního koncertování, delší turné i jednotlivé „výjezdy“. Při tom Dreyschock neztrácel kontakt s Prahou, kde se usadil a oženil, ani se svým rodištěm (do roku 1857 žil jeho otec). Po návratu z první cesty uspořádal v Čáslavi koncert pro postavení pomníku J. L. Dusíkovi.

Sluší se také zmínit, že Dreyschockovi nešlo jen o slávu a výdělek: zasadil se o vztyčení pomníku Ch. W. Gluckovi ve Vídni, svými koncerty přispěl na památník Weberův v Drážďanech, v Berlíně podpořil pruské vojny, ale například hrál i v Děčíně ve prospěch fondu pro postavení školy v Podmoklích.

Nejčastějšími destinacemi Dreyschockových cest bylo Německo, Rusko, Vídeň. Hrál v Bruselu, Paříži a Londýně, spolu s bratrem navštívil Holandsko (přes Belgii). Koncertoval v Dánsku, Švédsku, Polsku... Zmíním se zde blíže o těch cestách nebo koncertech, které byly pro Dreyschockovu kariéru podstatné, a o těch, o nichž se mi podařilo najít zajímavé dokumenty.

Paříž

V sezoně 1842/43 se Dreyschock vypravil do Paříže. Přijíždí uprostřed epochy, která znamenala největší slávu klavírní virtuozity v této metropoli. Červencová monarchie otevírá náruč politickým emigrantům i umělcům z Německa, Polska a dalších zemí. Rychle se prosazující třída buržoazie zde má dvě hlavní oblasti zábavy: operu a klavír. Hudební život této epochy je intenzivní jako nikdy a klavír mu kraluje.⁹⁰ Pro klavíristu znamenala Paříž místo, kde si mohl takzvaně „udělat jméno“. Z toho důvodu přijížděli mnozí na koncertní turné (či se zde dočasně nebo natrvalo usadili).

Dalším důvodem, proč Paříž lákala cestující virtuosy, byl ten, že město bylo plné amatérských pianistů, potenciálních kupců hudebnin a návštěvníků koncertů. Výzkum z roku 1845 prokázal, že každá pátá (!) domácnost v Paříži vlastní klavír: součet činil 60 tisíc klavírů, neboli 100 tisíc amatérských klavíristů.⁹¹

⁹⁰ Bailbé, s. 134

⁹¹ tamtéž, s. 128

Koncerty se – stejně jako na počátku století – odehrávají v salonech, avšak nikoli šlechtických, nýbrž v palácích buržoazie a aristokratů-cizinců. Takovým místem byl například salon princezny Christiny Belgiojoso-Trivulzio, kde se odehrál známý duel mezi Lisztem a Thalbergem, nebo salon prince Czartoryského, který přijímal Chopina.

Co se týče repertoáru, je třeba si uvědomit, že ve 30. letech nevystupují pianisté nikdy na samostatném koncertě: sólový recitál byl novinkou, kterou zavedl v roce 1840 Franz Liszt. Pařížské publikum vykazovalo neukojitelnou zvědavost po stále nových virtuosech, jak to komentoval Heinrich Heine (viz pozn. 18 na str. 7). Dokonce slovo „virtuos“ samo o sobě znamenalo automaticky klavírního virtuosa.⁹²

Paříž jako domicil nejvýznamějších továren na výrobu klavírů (Erard, Pleyel) byla místem, kde technické inovace nástroje mohly být a byly okamžitě reflektovány interprety v jejich skladbách. Tuto eskalaci nástrojové virtuozity zachytil Francois Joseph Fétis ve své Biographie universelle:

„Vers 1830, il y eut une sorte de révolte des virtuoses contre la domination de la musique: aux conditions de celle-ci succéda la nécessité de briller par la dextérité et de faire bon marché de la forme et de la pensée, pourvu que l'artiste exécutant eut de quoi faire naître l'étonnement et l'admiration par son habileté.“⁹³

Fétis zde odděluje pojem hudba a virtuozita a staví je proti sobě, jako by se duch ocitl pod diktátem prstů. Blíže skutečnosti je spíše to, že hudební produkce se řídila diktátem publika. Jak již bylo řečeno, záliba v opeře a pěvecké ekvilibristice se odrážela v repertoáru a technice klavírních produkcí. Typickým útvarem je „fantaisie pour le piano“ na motivy právě oblíbené opery, v nichž obecnostvo poznávalo populární árie a čekalo, s jakou technickou dovedností je pianista a skladatel v jedné osobě opřede.

⁹² tamtéž, s. 137

⁹³ tamtéž, s. 137

Záplava koncertů má přirozeně za důsledek také inflaci a přesycenost. Alarmující situaci si uvědomuje dobový tisk:

„Le musicien le plus ignorant, le plus ignoré, se pose en artiste, veut donner son concert, placarde son affiche sur les carreaux des marchands de musique, étale son nom obscur sur rayon de huit pouces et se fait le point central de l'attention publique (...). Cet état de choses est tellement inquiétant que plusieurs familles parlent de quitter Paris et d'aller s'ensevelir a Pantin, ou jamais note de musique n'a pénétré.“⁹⁴

Podobný pocit vzbuzovala pařížská koncertní sezona i v Heinrichu Heinem, který o ní pilně referoval s kritickým odstupem a ironií sobě vlastní.

Alexandra Dreyschocka zmínil Heine ve svém 1. listě sezony 1843 z 20. března 1843 a z jeho slov prosvítá netajená averze vůči klavíru jako instrumentu, tomuto „mučícímu nástroji“, jak ho Heine na jiném místě nazývá:

„Die Matadoren der diesjährigen Saison waren die Herren Sivori und Dreyschock. Erster ist ein Geiger, und schon als solchen stelle ich ihn über letztern, den furchtbaren Klavierschläger. Bei den Violinisten ist überhaupt die Virtuosität nicht ganz und gar Resultat mechanischer Fingerfertigkeit und bloßer Technik wie bei den Pianisten.“⁹⁵

Ve svém druhém referátu z 26. března 1843 se Heine Dreyschockovi věnuje obšírněji. Veřejné mínění ho prý prohlašuje za největšího z virtuosů. To však básníkovi nebrání zachovat si opět kritický odstup:

„Er macht den höllischen Spektakel. Man glaubt nicht einen Pianisten Dreyschock, sondern drei Schock Pianisten zu hören. Da an dem Abend seines Konzertes der Wind südwest war, so konnten Sie vielleicht in Augsburg die

⁹⁴ Bailbé, str. 134

⁹⁵ Heine: Lutezia, s. 214

gewaltigen Klänge vernehmen; in solcher Entfernung ist ihre Wirkung gewiß eine angenehme. hier jedoch, im Departement de la Seine, berstet uns leicht das Trommelfell, wenn dieser Klavierschläger loswettert. Häng dich, Franz Liszt, du bist ein gewöhnlicher Windgötze in Vergleichung mit diesem Donnergott, der wie Birkenreiser die Stürme zusammenbindet und damit das Meer stäubt.“⁹⁶

Heine svou od té doby mnohokrát citovanou slovní hříčkou „drei Schock Pianisten“ (tři kopy pianistů) naráží na nepřiměřenou razanci Dreyschockovy hry. To ovšem nebránilo redakci pražské Bohemie ocitovat tato slova ve významu lichotivém.⁹⁷

Vídeň

„Spät kommt er, doch er kommt!“ vítal Alexandra Dreyschocka vídeňský tisk v polovině prosince 1845 po prvním koncertě.⁹⁸ Dreyschock dával tři koncerty a byl kritikou ne snad nadšeně, ale příznivě přijat. Jako by se již blížil doba opadání zájmu o virtuózní koncerty a hudbu:

„Die Virtuosen mögen ihr Wesen oder Unwesen treiben, so lange sie wollen oder können; ob sie es aber noch lange können werden, hängt von dem Interesse ab, das sie der größeren Masse einzuflößen vermögen und das, wie die neueste Zeit immer beweist, jetzt schon sehr im Abnehmen ist.“⁹⁹

Cenné svědectví o Dreyschockových vídeňských vystoupeních podal Eduard Hanslick. V roce 1859 napsal:

„Sechs Jahre verstrichen, seit Alexander Dreyschock in einer Reihe von glänzenden Concerten das Wiener Publicum zuletzt um sich versammelt hat.

⁹⁶ tamtéž, s. 216

⁹⁷ „Dreyschock jest Perunem při pianě, neboť dotkna se klavesnice porazí všechny nám známé pianisty. Výrok tento potvrzuje také věhlasný Heine, jenž uslyšev Dreyschocka takto se o něm vyjádřil...“ Bohemia II/78, 1. 4. 1859, s. 79.

⁹⁸ Wiener-Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, No. 249, 15. 12. 1845, Ignaz Lewinsky

⁹⁹ tamtéž, č. 257, 26. 12. 1845, I. Lewinsky

Ueber den berühmten Pianisten etwas Neues zu sagen, ist nicht leicht. Dreyschock bändigte sein Instrument schon vor einem Decenium mit einer Bravour, die keinen Rivalen kannte. Ein Fortschreiten in dieser Richtung war kaum mehr möglich, Dreyschock hätte denn anfangen müssen, mit der Faust zu spielen, wie wir das ja von einheimischen Bajazzos erlebt haben. In technischer Ausrüstung vollendet, war Dreyschock überdies in seiner künstlerischen Persönlichkeit schon damals so abgeschlossen, daß man propheziehen durfte, er werde, darin beharrend, kaum mehr neue Seiten entfalten. So haben wir denn in dem gewaltigen Tastenbeherrscher vollständig den Alten wiedergefunden. Die zuversichtliche Freude an dem Kampf mit Schwierigkeiten, ein wesentliches Element im Virtuosen, ist in Dreyschock recht eigentlich verkörpert. Sein hervorstechender Charakterzug ist stritzend gesunde Kraft. Das Kräftige, Stürmische, Glänzende beherrscht er unumschränkt; das Weiche, Zarte erreicht er. In seinem eigentlichen Element wirkt Dreyschock überall, wo eine ungewöhnliche Kraft unter ungewöhnlichen Schwierigkeiten aufzuräumen findet: so in seinem ‚Wintermärchen‘, einem kräftigen Charakterstück, so in dem ‚Großen Marsch mit Orchester‘. Letztere Composition ist etwas musivisch und nicht bedeutend an Erfindung; in dem, was sie dem Virtuosen zu leisten gibt, ist sie einzig. Die merkwürdigsten Spezialitäten Dreyschock's, sein Octavenspiel, seine Terzen- und Sextenscalen wirken darin verblendend. Man würde sehr unrecht thun, wollte man Dreyschock als bloßen Bravourenspieler schätzen; er ist ein gründlich durchgebildeter Künstler, und so Bach- oder Beethovenfest wie Einer. Die Verbindung des Virtuosen mit dem guten Musiker hat er längst vollzogen, der weitere Schritt von diesem zum Poeten blieb ihm versagt. Wir fühlen nicht den warm aus dem Innern quellenden Strom der Empfindung, nicht das Rauschen des Adlersittigs, der in eine andere Welt trägt. So spielt Dreyschock Chopin'sche Nocturnen zwar mit feinsten technischer Vollendung, allein das Ganze spricht nicht mit Chopin's Stimme zu uns, es klingt fast wie eine Uebersetzung aus fremder Sprache. Wir hören die sorgsamste Anwendung aller

Ausdrucksmittel und doch nicht den rechten Ausdruck. Trotz aller objectiven Treue assimilirt sich eben das Innere des Spielers nicht mit dem Geiste des Componisten. Dieser Mangel eines unwägbarsten letzten Etwas fühlt sich mit instinctiver Sicherheit, so schwer er in Worten darzulegen ist. Weit homogener als Chopin's, ist unserem Künstler die Musik Beethoven's. Das Es-dur-Concert spielte er mit sicherer Meisterschaft, die kräftigen oder glänzenden Stellen auch mit Schwung. Nur im Adagio vermißte man die echte Wärme, vielleicht umsomehr, als Dreyschock bei gefühlvollen Stellen durch mimische Aeußerlichkeiten eine Gemüthsbewegung anzudeuten liebt, die uns immer etwas mißtraurisch findet. Die Note behandelt Dreyschock auch hier mit einer bei seinen Collegen seltenen, musterhaften Treue; nirgends eine Spur virtuoser Willkür, überall Studium und Verständniß; aber auch hier manchmal jene dünne, innere Scheidenwand zwischen dem Spieler und dem Tondichter, eine Scheidenwand, die jedoch augenblicklich fällt, sobald das Stück an die Virtuosität appellirt.

*(...) In seinem letzten Concert brachte Dreyschock Beethoven's Cis-moll-Sonate. Das Adagio spielte er etwas kühl, doch schön im Klang; das Allegretto manirirt durch Nuancen, welche in dies anmuthige Stück eine fremdartige Dialektik hineinkünsteln; mit größter Energie bei weiser Mäßigung endlich das Finalsatz. (...)*¹⁰⁰

Vídeňské koncerty Alexandra Dreyschocka navštívil i Hector Berlioz, který se s Tomáškem seznámil za své pražské návštěvy v roce 1846:

*„V malém, příjemném sále konservatoře (...) jsem poslouchal nejméně pětkrát nebo šestkrát se stále novým uspokojením pozoruhodného pianistu Dreyschocka, mladého, svěžího, skvělého a energického umělce technicky neobyčejně vyspělého a hudebně citlivého. Zavedl do klavírní hry mnoho nových velmi půvabných kombinací.“*¹⁰¹

¹⁰⁰ Hanslick, E.: Aus dem Concert-Saal, s. 202

¹⁰¹ Berlioz, H.: Paměti. Přeložila Jaroslava Pippichová. Praha 1956, s. 412

Berlioz možná právě na Dreyschockův popud navštívil Prahu. Při jeho druhém pobytu se v hostinci „U tří lip“ sešla elitní společnost: kromě Berlioze byli přítomni Franz Liszt, Alexander Dreyschock, Jan Bedřich Kittl, František Škroup a další.¹⁰²

Berlioz nabyl dojmu, že Dreyschock není ve své zemi doceňován. Ve svých Pamětech píše:

„Z pražských umělců a skladatelů, kteří nepatří k divadlu ani na konservatoř ani k pěveckému spolku, chci uvést Dreyschocka, Piška a ctihodného Tomáška. O obou prvních, kteří mají světovou pověst, jsem měl příležitost promluvit již často. Slyšel jsem je několikrát ve Vídni, v Pešti, ve Frankfurtě a jinde, jen v Praze ne. Poněvadž je, jak se zdá, jejich krajané špatně přijali, když se jim po prvé představili, rozhodli se Dreyschock i Pišek, že své nadání nedají oceňování a podceňování Čechů na pospas. Nikdo není prorokem ve své vlasti; tato pravda platí pro všechny věky i země. Pražané si zatím začínají uvědomovat slávu, která k nim doléhá se všech stran v nejrůznějších formách (...) a tuší, že k nim možná byli přece jen nespravedliví.“¹⁰³

Nizozemsko

Wouter Hutsghenruyter (1796-1878), nizozemský skladatel, instrumentalista, dirigent zanechal sbírku koncertních programů a oznámení – resumé koncertního života své vlasti v letech 1820-1850. V jeho zápiscích zpracovaným jeho vnukem a jmenovcem je také oddíl věnovaný pianistům. Nizozemsko poznalo v uvedeném časovém rozpětí slavná jména (Hummel, Döhler, Moscheles, Litolff), k nimž přibyl 23. ledna 1845 také Alexander Dreyschock, který vystoupil společně s bratrem Raymundem a nejmenovanou pěvkyní v „Eruditii“. Hutsghenruyter upozorňuje, že Dreyschock byl prvním z uvedených pianistů, kdo nehrál vlastní koncertantní skladbu:

¹⁰² Pražák, P.: Byli v Praze, s. 77

¹⁰³ Berlioz, H.: Paměti, s. 443

„On se demande si MM. les pianistes ignoraient que Mozart a composé une vingtaine de très beaux concertos, et qu'il y en a aussi cinq de Beethoven. Moscheles (1835) et de même Henri Litolff (1847) ne jouent que leurs propres compositions. Le premier qui n'interprète pas un concerto composé par lui-même est Alexandre Dreyschock.“¹⁰⁴

Dreyschock si zvolil Weberův Concert-Stück, ale na témže koncertě vystoupil ještě ve třech číslech, a to již se svými kompozicemi. Další společné vystoupení bratrů Dreyschockových se odehrálo v Rotterdamu 12. března následujícího roku, Alexander Dreyschock hrál tamtéž 6. listopadu 1848, kdy „z osmi čísel neslo sedm jeho jméno“. Poslední kompozicí bylo Finale ze Sonáty cis moll op. 27 Ludwiga van Beethovena, *„détaché des autres parties avec lesquelles il forme une ‚trinité‘ inséparable. Impardonnable crime de lèse-majesté!“¹⁰⁵*

Považovat provedení jedné části sonáty za „neprominutelný zločin“ je na svou dobu ojedinělý názor.

Skandinávie

Roku 1849 podnikl Alexander Dreyschock první koncertní cestu na Skandinávský poloostrov. Vystoupil v Dánsku a ve Švédsku. Do Stockholmu se vrátil v dubnu roku 1856. Na programu tehdy byl podle zprávy Franze Berwalda¹⁰⁶ Mendelssohnův klavírní koncert g moll, Dreyschockovy čtyři vlastní skladby a „poněkud morbidní“ Chopinovo Nokturno. Berwald v článku ze 14. dubna 1856¹⁰⁷ hodnotí pianistovo provedení Mendelssohnovy skladby jako nejen technicky mistrné, ale rovněž přednesené s citem a umělecky promyšlené. Ke kompozicím samým se kritik nevyjadřuje, avšak vlastní kusy prý Dreyschock provedl *„mit einer fast rätselhaften Vollendung, die fast an Mirakulöse grenzte“¹⁰⁸*. Na závěr vyjadřuje Berwald přání nebo

¹⁰⁴ Hutsghenruyter, s. 110

¹⁰⁵ tamtéž, s. 111

¹⁰⁶ Franz Berwald (1796-1868) v nepříliš rozvinutém hudebním životě Švédska první poloviny 19. století ojedinělý zjev. Skladatel a folklorista, jehož rozhled byl obohacen častými cestami do zahraničí. Svými příspěvky v tisku zprostředkovával svým krajanům hudební události, které tehdy hýbaly kontinentem.

¹⁰⁷ Cit. In Salmen, W.: Künstler und Gelehrte

¹⁰⁸ tamtéž, s. 34

pobídku, aby byl Alexander Dreyschock „v zájmu umění“ angažován ve Stockholmu jako profesor klavíru. „*Unsere heranwachsenden Pianisten müssten dann nicht mehr übers Meer reisen, um ihre Studien fortzusetzen.*“¹⁰⁹

3.6 Dreyschock a Praha

Jako Tomáškův oblíbenec a „ozdoba“ jeho salonu, měl Dreyschock možnost setkávat se s pražskými intelektuály kolem Františka Palackého a Václava Hanky, potkával tam vydavatele Ost und West Rudolfa Glasra i kritika Antona Müllera.

V pohledu na Dreyschocka, který byl ve své době považován za předního představitele „romantické“ hudební Prahy, se začínají objevovat nové aspekty. V poslední době např. Dietmar Strauß vyzdvihl jeho přátelské styky s pražskými Davidovci v čele s Augustem Wilhelmem Ambrosem a poukázal na to, že na Dreyschocka, který se úspěšně uplatňoval po celé Evropě, je třeba se dívat také jako na šířitele jiných romantických idejí než jen těch, spjatých s Schumannovým lipským okruhem, tedy jako na umělce, který přinášel další nové impulsy pražskému hudebnímu životu.¹¹⁰

Dreyschock byl aktivním členem pražského kulturního života. Vyučoval, byl čestným členem Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách, stýkal se i v zahraničí s krajanskými spolky. Když do Prahy přijel Franz Liszt, uspořádal Dreyschock na jeho počest večeři. Na ni byl pozván také Bedřich Smetana, jemuž Dreyschock pomohl k angažmá v Göteborgu. To se poté obrátilo proti němu a byl nařčen z toho, že se chtěl zbavit konkurence.¹¹¹

„*Nemo propheta in patria,*“ jak si stěžuje Alexander Dreyschock v dopise 27. 10. 1862 po odchodu do Petrohradu poté, co marně vyjednával o zřízení klavírní třídy na pražské konzervatoři.¹¹² Jeho odchod z vlasti komentuje Slavoj:

¹⁰⁹ tamtéž, s. 35

¹¹⁰ Bonnie und Erling Lomnäs, Dietmar Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 sv., Saarbrücken 1999, sv. 1, s. 64-65

¹¹¹ K historii této fámy viz Teichmann, J.: *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha 1946

¹¹² Tarantová, M.: *Neznámý petrohradský dopis A. Dreyschocka*

„Ostatně podotýkáme při této příležitosti, že p. A. Dreyschock naši Prahu dosti nerad opustil. Tak nám z úst hodnověrných vypravováno, že činil Dreyschock, dříve nežli byl místo profesorské v Petrohradě přijal, představenstvu Pražského konservatoře návrh, aby místo učitele pro piano reorganisovalo a jemu za odměnu slušnou svěřilo. Jakkoli návrh Dreyschockův jest zkušeností každodenní dostatečně odůvodněn, byl předce zavržen, a umělec, na nějž pianisté rakouští věru hrdí býti mohli, musil, nechtěje se déle hodinami privatními lopotiti a dáváním koncertův v cizině potřebných prostředkův materiálních se domáhati, opustiti vlast, nenaleznuv v ní postavení, umění svého důstojného.“¹¹³

¹¹³ Slavoj 1862, s. 126

4 Dílo Alexandra Dreyschocka

Dreyschock zkomponoval nejméně 142 skladeb s opusovým číslem. Převážná většina z nich byla vydána tiskem v Praze, Hamburku, Lipsku, Mohuči a dalších městech.¹¹⁴ Fondy českých institucí obsahují značnou část Dreyschockova díla; nejpočetněji jsou tištěné hudebniny zastoupeny v Národním muzeu - Českém muzeu hudby (ČMH, zhruba 50), v archivu pražské konzervatoře (PK) – asi 45, dále v Městském muzeu v Čáslavi (dříve Dusíkův ústav, DÚ) – 22. Jde výhradně o dobové tisky: v době následující po Dreyschockově úmrtí se jeho skladby vydávat přestaly.

Z novějšího období jsou známy pouze dvě publikace. První z nich je pátý díl „*Two Bohemians In Paris. Selected Works of Ignaz Moscheles and Alexander Dreyschock*“ velkoryse rozvržené série Piano Music of the Parisian Virtuosos 1810-1860, mapující tvůrčí produkci výkonných umělců, jako byli Thalberg, Kalkbrenner, Herz, Pixis a další.¹¹⁵ Zde najdeme průřez Dreyschockovou sólovou klavírní tvorbou v přetiscích prvních francouzských vydání: konkrétně jde o *3 Andante a 4 impromptus* op. 3, *L’Absence* (Romance sans paroles, bez op. č.), *Bluette* op. 16, *Fantasii* op. 31, *Morceau caractéristique* op. 45 a *Rapsodii* op. 37.

Druhým izolovaným pokusem přivést Dreyschockovu hudbu na pódium je již zmíněný svazek *Musica Iudaica Bohemica* obsahující op. 16 pod názvem *Nocturno*. Nejspolehlivějším pramenem, dokumentujícím vydávání skladeb Alexandra Dreyschocka zejména na území německy mluvících zemí, jsou *Monatsberichte* lipského nakladatele Friedricha Hofmeistera. Hofmeister začal roku 1829 vydávat sérii měsíčních (nebo dvouměsíčních) katalogů tištěných hudebnin. Tyto katalogy, obsahující celkem asi 400 tisíc záznamů, jsou nenahraditelným pramenem, umožňujícím dohledat datum a místo vydání dané kompozice a číslo plotny. Obecněji hovoří Hofmeisterovy seznamy o nakladatelských trendech a vkusu konzumentů¹¹⁶.

¹¹⁴ Viz seznam díla v příloze

¹¹⁵ Kallberg, J.: *Piano Music*. New York 1993

¹¹⁶ Úplná kolekce Hofmeisterových *Monatsberichte* není k dispozici; od roku 1989 je shromažďování a digitalizace informací je společným projektem International Association of Music Libraries, British Library, Österreichische Nationalbibliothek, Centre of Computing in the Humanities a Royal Holloway University of London. Databáze je nyní zpřístupněna na internetové adrese <http://linnet.cch.ac.uk/hofmeister/index.htm>. Těsně před dokončením této práce byl přístup na uvedenou stránku pro neregistrované uživatele uzavřen.

Z těchto Monatsberichte je zřejmé, že Alexander Dreyschock začal publikovat jako devatenáctiletý: vydání jeho *8 Exercises de bravoure en forme de valse* op. 1 v pražském nakladatelském domě Berra je zaznamenáno ve dvojčísle říjen-listopad 1835 (krom toho je kriticky reflektoval Robert Schumann v recenzi otištěné níže).

Dále už však posloupnost opusových čísel neodpovídá chronologii vydávání; stává se, že pod totožným opusovým číslem vydali různí nakladatelé různé skladby (jako je tomu v případě opp. 4, 32, 43 a dalších). Některé kusy se zřejmě pro velkou oblibu dočkaly dalších vydání – nových edic (*Premier Rondo militaire* op. 13, *Variations pour la main gauche seul* op. 22) nebo dotisků (píseň *Du bist wie eine Blume*). Několik skladeb bylo přepracováno pro čtyři ruce, a to buď autorem samým, nebo někým jiným (*La Campanella* op. 10, L. Winkler).

Zajímavé je sledovat Dreyschockovu produkci na časové ose: po op. 1 se na čtyři roky odmlčel a jeho další op. 3 vychází u Cranze v Lipsku roku 1839 (v Paříži o rok později). Nejplodnějšími roky z hlediska vydávání jsou léta 1839, 1843, 1846-54 (s výjimkou revolučního roku 1848) a 1855.

Orientujeme-li se podle této databáze na půdě německy mluvících zemí, zjistíme, že nejhojněji je Alexander Dreyschock zastoupen v katalogu lipského nakladatele Hofmeistera (tři desítky) a u Schotta v Mohuči (asi 26). Kolem čtrnácti skladeb vyšlo v Praze a ve Vídni, do deseti v Berlíně, Wroclawi, Hamburku, dvě v Kolíně nad Rýnem a po jedné v Kodani a v Erfurtu.

4.1 Druhy skladeb a jejich charakter

Pomocí Hofmeisterovy příručky a v katalozích českých institucí bylo možno identifikovat díla od op. 1 do 142. Neopusovaných skladeb je podle údajů v MGG (2001) asi padesát.

Z nich naprostá většina je určeno sólovému klavíru; najdeme zde nejčastější formy salonní hudby: fantasie, rapsodie, rondo, mazurky, programní skladby, variace – tedy útvary, které Dahlhaus označuje za „*paradigmatische Formen virtuoser Musik*“.¹¹⁷

¹¹⁷ Dahlhaus, C.: *Virtuosität und Interpretation*, s. 112

Několik skladeb je pro piano s doprovodem orchestru. Dreyschock měl také zkomponoval operu Fiorette (také Floretta, Fleurette).¹¹⁸ Hovoří o ní Československý hudební slovník, MGG (ve druhém vydání označena za neprovedenou), chybí však jakékoli doklady o jejím provedení a je možné, že ji Dreyschock vůbec nedokončil. V Teuberových dějinách pražského divadla se zmínka o ní nevyskytuje.¹¹⁹

Dreyschock je dále autorem smyčcového kvartetu, písní, sborů, skladeb pro housle a klavír.

4.2 Dreyschock-skladatel očima kritiky

Delších a zevrubnějších kritických ohlasů Dreyschockových skladeb je nepoměrně méně než recenzí jeho koncertů. Zde citované příklady demonstrují naprosto rozdílná stanoviska pisatelů.

Op. 1, vydal Alexander Dreyschock jako devatenáctiletý, ve druhém roce svého školení u Tomáška. *8 Exercises de bravoure en forme de valse* nenašly kritickou odezvu v pražských listech, zato se jim věnoval Robert Schumann:

„Niemand ist mir so leicht geworden, meinen Lesern von der Musik um die es sich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit so viel Zuversicht zurufen, daß sie sich sämmtlich ihre Etuden selbst schreiben können, wenn sie nur sonst wollen. Vorausgesetzt wird, daß Jeder den tonischen Dreiklang (populärer ausgedrückt die Noten c e g) und den Dominantenaccord kennt; ist er vollends bis zu einem Uebergang in die nahen Molltonarten gediehen, so kann er Unglaubliches zu Stande bringen. Hat er diese nun gehört inne, so ist das Manoeuvre: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichste Accordenlage, springe dann plötzlich im Walzertact mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, schreibe sich Alles auf, hole sich Geld vom Verleger – und Composition wie Componist sind fertig. Jedes neue Verdienst muß anerkannt werden, und so springe unser, wir

¹¹⁸ Dalibor č. 23, 10. 8. 1859 píše: „Pan Alexander Dreyschock skládá, jak se dovidáme, lyricko-romantickou operu Fiorette aneb první láska Jindřicha IV. Text je dle Zchockovy novely od Gollmicka.“

¹¹⁹ Teuber, C. O.: Geschichte des Prager Theaters, Theil 3, Prag 1883– 88.

hoffen junger Componist nur lustig weiter und gelegentlich auch einmal in das wohltemperirte Clavier von Bach, damit er mehr Accorde kennen lerne und auch anderweitigen Nutzens halber. Noch muß erwähnt werden, daß sich der Verf. auf dem Titel einen „Schüler von Tomaschek“ nennt, ein Beisatz, den wir lieber wegwünschen, da man sonst glauben müßte, dieser Tonsetzer habe dem Stücke das Imprimatur ertheilt, was wir aber bei der Hochachtung, die wir diesem gründlichen Tonsetzer schuldig sind, kaum glauben können. Mit einem Worte: die Etuden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeschrieben werden sollen.“¹²⁰

Schumannovi se nelíbila ani Große Phantasie op. 12, první větší Dreyschockovo dílo:

„Welche Armuth an Phantasie und Melodie, welcher Aufwand, mit dem uns hier die Talentlosigkeit imponieren möchte, welches Schönthun auf den trivialsten Gemeinplätzen! (...) Die Phantasie verräth nicht sowohl ein schülerhaftes Talent, als wirkliches angeborenes Unvermögen zum Schaffen...“¹²¹

Prostota a přehlednost myšlenek, kterou Schumann Dreyschockovi vytýká, měla i své zastánce. Zpravodaj Ost und West ve Wroclawi, podepsaný Mosewius, pod dojmem Dreyschockova koncertu, na němž hrál pianista vlastní skladby, píše:

„Seine Compositionen, die von denen der neuesten Schule entfernt stehen, zeichnen sich durch Ruhe, Klarheit und Ebenmaß aus. Ueberall tritt eine trefflich geführte Melodie heraus, die er, wie groß auch die Schwierigkeiten in den Passagen, welche die Melodie umspielen oder begleiten, sein mögen, immer klar und deutlich mit dem Vortrage eines guten Sängers darzustellen weiß. Mit einem Worte, wie Bedeutendes er auch in Besiegung des Schwierigkeiten leistet, dieses allein tritt nirgends sich spreizend oder

¹²⁰ Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 7, No. 10, 4. 8. 1837, s. 39

¹²¹ Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, II. Band, Leipzig 1871, s. 218.

aufdringlich hervor, es ordnet sich vielmehr neben oder unter dem überall deutlich sich kundgebenden Gedanken, hat nichts Krankhaftes oder Gesuchtes, sondern zwingt mit Gewalt den Hörer zur Aufmerksamkeit, belebt und begeistert ihn, da seine Flamme nicht blos flackert, sondern aus kerngesunden Lebensquell hervorglüht.“¹²²

Kritikovo východisko je ovšem na opačném pólu než postoj Schumannův a Mosewius to přiznává:

„Die echten Clavierspieler sind der Meinung, ich verstehe nichts vom Clavierspiel, vorzüglich, wenn es romantisch ist. Dafür danke ich dem Genius der Kunst, der mir das Wohlbehagen an dieser Teufelsromantik der neuesten Zeit verschloß. Mich freut es, wenn ich einen durch und durch gesunden Künstler wie Dreyschock antreffe; wir entnehmen von ihm, wie all das lange Zeit als Hauptsache betrachtete Claviergerumpel endlich durch die erworbene Herrschaft über das früher unglaublich Scheinende dahin gewiesen wird, wohin es gehört, als untergeordnetes Beiwerk des sich melodisch kundgebenden Gedankens. Aus diesem Zeitalter der ausgebildeten Mechanik wird sich in der musikalischen Kunst die Menschenseele wieder über das leere Spielen mit Formen erheben, die Gemüthswelt wird wieder lebendiger werden, und die erworbenen hohen Fertigkeiten als Mittel zum Zweck verwenden.“¹²³

Na rozdíl mezi „starou“ a „novou“ školou naráží recenzent Dreyschockových opusů 7 - 10 v Ost und West.¹²⁴

„Die erste Nummer: Andante cantabile in A-Dur, zwei Viertel Tact, die dem Meister Tomaschek gewidmet ist, zeichnet sich vorzüglich durch natürlichen Fluß der Melodie und correcten Satz aus, und zeigt zugleich vom klaren

¹²² Ost und West č. 19, 6. 3. 1839

¹²³ tamtéž

¹²⁴ Ost und West, č. 74, 14. 9. 1839

Bewusstsein des Verfaßers, daß er weiß, was er will, wenn er dem Hauptsatze kurze, minunter auch rhythmisch contrastirende Sätze einflicht, wodurch erst das Planmäßige einer Tondichtung, wie hier nicht nur noch mehr hervorgehoben, sondern auch das Interesse dafür gesteigert wird. Wir möchten es verbürgen, daß Dreyschock mit der Dedication seinem Meister ein Vergnügen machte.

Die Nummern 2, 3, 4 sind in der neuesten, folglich beliebtesten Weise geschrieben, und mit Titeln versehen, wie sie die Welt nur eben liebt. Das Sprichwort: 'Man muß mit den Wölfen heulen' scheint bei den jungen Künstlern, sobald sie reisen, Grundsatz zu sein. Dreyschock huldigt ihm ebenfalls in diesen drei Piecen, zwar nicht so sehr, wie andere durch Mode hinaufgeschnellte Pianisten, aber er verleugnet ihn noch nicht. Ob es gerade klug ist, daß ein Künstler von Talent wie Dreyschock, nachdem er einen so gründlichen Unterricht genossen, einem unausgegorenen Zeitgeist so viel Aufmerksamkeit schenkt – ist eine Frage, deren Beantwortung zu weitläufigen Erörterungen führte, die sich für diese Zeitschrift nicht eignen. – Die Noten-Physiognomie, wie sie aus allen diesen Nummern herausset, verlangt eine leichte und nette Ausführung, wenn alles so herausklingen soll, wie es der Componist wünscht.“

O dvacet let později vyšla v Daliboru kritika na Dreyschockova nokturna op. 120:

„Jest to v skutku potěšitelné, když se mezi množstvím oněch salonních kusův, které se z většího dílu podobají laskominkám dragantovým a jejichžto zevnější strana živými barvami oko vábí, vnitru však jen nezáživné látky chová, když se zase nějaká vlnadná květinka vyskytne, ježto nejen oku lahodí, nýbrž i duše naši libě se dotkne. V skutku se nedostatek síly duševní v nižádné době tak značně nezobrazil, jako v hudbě salonní nynější hudební aery. Kdo jen dosti malou štěrbinou do chrámu Euterpy pohledl, cítí se již povolán, na oltář umění svou oběť položit. Tu počne honba po myšlénkách; lapají se myšlénky kde jen možná, dějí se do moderního kabátku, byťby jim tak i tak slušel, jako černý frak

Jovišovi, vyšňoří je ještě operní arie speculantie brilliantními figurami, (které často p. skladatelé ani sami zahráti nedovedou) lákavým titulem, který sáhodlouhými písmeny nám z dálky již do oka padnouti musí, bohatou ilustrací, pestrobarevnou obálkou atd. – Zdálo by se v pravdě, že tento hudební genre se blíží potopní své době, poněvadž se z tolik per proudy kalné vody linou, - kdyby neměl též i hajitelů svých, kteří pravou láskou umění jsouce oddáni, mistrovskou rukou pole toho vzdělávají. K takovým výtečným vzdělavatelům náleží náš A. Dreyschock. Potkali jsme se právě s novinkami utěšitelnými, totiž s třemi nocturny našeho slavného Alex. Dreyschocka, který zajisté znalci i neznalci vítány budou. V nich panuje skoro týž směr, kterýž Chopin ve svých nocturnech tak bohatě byl vyvinul. Vnadná něžnost z nich vane, pravdivý cit z nich mluví, a proto také v srdci ohlasu nacházejí; myšlenky jsou v skutku poetické a veskrze něžný a jemný pocit plyne tak klidně jako tichý potok, jen poněkud obmezen břehem, až pak se v dálku ztrácí, a tam nekonečnosti nabývá. Skladatel měl též účel chvalitebný na zřeteli, totiž, by vzdav se zvláštní virtuosity, každému milovníku tohoto druhu přístupnými je učinil. Číslo 1 (do H dur) vyniká zvláště svou půvabností a uměleckým usjednocením myšlenek v jeden krásný aesthetický celek. Vyšly v Lipsku u W. Siegla a jsou vkusně vypraveny. – Můžeme je jen s nejchvalnějším uznáním světu hudebnímu odporučit, a těšme se tou nadějí, že přec tak zdařilé úkazy na poli tomto, jako jsou v nejnovější době chvalitebné výtvořiny vlastenských našich skladatelů, pánův Ambrose, Šimáka a j. budou jednou s to, by oné nepleše s zneužívání umění svatého přítrž učinily.“¹²⁵

Bez hlubšího prozkoumání dobové produkce nám rozdíl mezi Dreyschockovými nokturny a „proudů kalné vody“ zůstane skryt. Mezi salonní kompozice skladatelů, kteří v očích svých současníků patřili na vyšší a nižší úroveň, položilo dvacáté století rovnítko.

O tom svědčí spis Silvestra Hipmana, který od předešlé kritiky dělí rovných sto let. Hipman se podle svého nejlepšího svědomí pokoušel nalézt v Dreyschockových

¹²⁵ Dalibor II, č. 2, 1859, s. 15

kompozicích alespoň stopu dobrého. Nenalezl. Hlavně proto, že Dreyschok „zůstal hluchým a slepým k tvůrčím záměrům svých současníků (Chopina, Schumanna, Liszta) a skládal své jednotlivé kousky pro potřebu svých virtuosních úspěchů a pro potřebu svých ctitelů z kruhů šlechtických dvorů a pensionátů...“

Hipman marně hledá v Dreyschockových skladbách „úsilí formálního, logický vývoj, kontrasty, vrcholy a závěr, tematickou práci, modulační vývoj“ atd. Pak ovšem musí konstatovat, že tyto kompozice vykazují „hluboké vady skladebné práce, zejména ledabylost po stránce formální“.¹²⁶

Jako příklad jsem pro následující analýzu vybrala dva odlišné typy Dreyschockových skladeb. Sonátu jako útvar konvencionalizovaný a „romanci beze slov“ jako zástupce „paradigmatické formy“ virtuosity.

¹²⁶ Hipman, S.: A. Dreyschock v zrcadle svých skladeb. Rkp. Čáslav 1959

4.3 Staré a nové. Sonáta d moll op. 30

Čtyřvětá Sonáta d moll op. 30 vydaná roku 1845 (Schott), je jedním z mála Dreyschockových cyklických děl. Dvě další sonáty, které měl hrát na koncertech v Paříži a v Praze, jsou doloženy pouze recenzemi v tisku.

První a čtvrtá věta jsou v sonátové formě; první věta má pomalou introdukci a vynechané provedení; druhá věta je rondo, třetí část je dvoudílná forma, jejíž druhý díl je variací prvního.

První věta nese zřetelné ohlasy Beethovenovy Sonáty c moll op. 13. Jsou to:

1. pomalá introdukce s tečkovaným rytmem, kterou s následujícím Allegrem spojuje dlouhá sestupná rychlá pasáž
2. hlavní téma – vzestupný akordický běh v pravé, doprovázený lomenými oktávami levé ruky (T. 19–21)
3. formulace a klavírní sazba vedlejšího tématu (T. 40 a další)
4. charakter pasáží (T. 134 vs. Beethoven: T. 189)
5. celkový ráz věty jako proudu směřujícího neustále kupředu

Technická obtížnost je u Dreyschockovy sonáty vystupňována: namísto pravidelného tremola v oktávách levé ruky, jaké doprovází téma u Beethovena, má Dreyschock figuru čtyř šestnáctin, která je v předepsaném tempu pro méně zdatné pianisty nehratelná. V kodě (T. 164–181) uplatnil terciové a oktávové běhy, jimiž byl proslulý.

Jinak ale lze konstatovat, že v první větě své sonáty „velkou“ technikou šetří. Až na uvedené výjimky jsou všechny bravurní pasáže charakteru stupnicového (T. 37, 112 apod.), akordického (T. 82) nebo kombinací obou (T. 32). Nevyžadují však zvláštní rozpětí, ani nepřirozenou polohu ruky.

Pasáže jsou ústrojně zapojeny do hudebního proudu, nedochází zde k jejich nápadnému zbytnění.

Musical score system 1, measures 38-42. The right hand features a melodic line with dynamics *sf*, *p*, *mf*, *p*, and *pp*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios.

Musical score system 2, measures 43-47. The right hand has a melodic line with a *dolce.* marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Musical score system 3, measures 48-52. The right hand includes a trill (*tr*) and dynamics *dim.*, *ritard.*, and *pp*. The left hand features a rhythmic accompaniment with a *pp* dynamic.

Musical score system 4, measures 53-57. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *f m.d.* and *f m.d.*. A *5* fingering is indicated in the left hand.

Musical score system 5, measures 58-62. The right hand has a melodic line with dynamics *p* and *sf*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *m.d.* and *sf*. A *canto marcato.* marking is present in the right hand.

63

sf sf sf f

6a

Detailed description: This system covers measures 63 to 66. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include sf, sf, sf, and f. A first ending bracket labeled '6a' is shown above the right hand in measure 66.

67

sf sf f

Detailed description: This system covers measures 67 to 70. The right hand continues with a melodic line, while the left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings are sf, sf, and f.

70

sf f pp

Detailed description: This system covers measures 70 to 73. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings are sf, f, and pp.

74

dolce. pp

tr

Detailed description: This system covers measures 74 to 77. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 76. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings are dolce. and pp.

78

f sf sf

Detailed description: This system covers measures 78 to 81. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings are f, sf, and sf.

Musical score for piano, measures 82-98. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 82, 85, 88, 92, and 95 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *sf*, *mp*, *f*, *p*, *sf*, *f*, *deces.*, *f*, *p*, and *f*. The piece features intricate textures with rapid sixteenth-note passages in the right hand and dense chordal accompaniment in the left hand. A first ending (1^a) and second ending (2^a) are marked in measures 85-87. The score concludes with a final cadence in measure 98.

Dreyschock: Sonáta d moll op. 30, I. věta, Allegro con brio

Věta druhá Presto scherzando se dá označit za klasickou. Převládá zde přehledná dvou- až tříhlasá sazba:

12

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 5/8. The tempo and mood are indicated as 'Presto scherzando'. The score begins with a handwritten 'A' above the first system. The first system shows a piano (p) dynamic. The second system continues with piano (p) dynamics. The third system features a mezzo-forte (m.g.) dynamic in the right hand and sforzando (sf) in the left hand, with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The fourth system is marked forte (f) throughout. The fifth system includes trills (tr) and sf markings, ending with a piano (p) dynamic and a handwritten 'B' above the staff.

Dreyshock: Sonáta d moll, op. 30, začátek II. věty

Dá-li se první věta Dreyschockovy Sonáty d moll označit za „poctu Beethovenovi“, v následujících větách lze najít ohlasy Schumannových či Chopinových děl. Mám na mysli například motiv, který rytmem a sazbou odkazuje k Schumannovým Tancům Davidovců či Karnevalu:



Dreyschock: Sonáta d moll, op. 30, II. věta, T. 191–197

Třetí věta, ač pomalá, je přehlídkou technických obtížností, jako jsou skoky, oktávové a dvojhmatové běhy:

Dreyschock: Sonata d moll, op. 30, III. věta, T. 26–36

V uvedeném příkladu (T. 27 a následující) je patrný rychlý harmonický pohyb na základě chromatických postupů v basu; toto rychlé střídání harmonie je umožněno právě pomalým tempem.

Finální část sonáty Allegro agitato začíná v unisonu výrazným motivem, který je v kodě zpracován na způsob fugy. Hlavní téma sugeruje spojením skoků a terciových pasáží ambiciózní, oslnivou bravuru:

Allegro
agitato.

1

$\text{♩} = 92$

8^{va}

8

8^{va}

m.g.

13

8^{va}

18

8^{va}

cresc.

f

cresc.

23

p

dim.

pp

7580.

Dreyschock: Sonáta d moll, op. 30, začátek IV. věty

Expozice, provedení i repríza demonstrují nejvyšší stupně pianistické techniky. V kodě dojde k náhlému střihu a ozývá se v pianu téma fugy – v té době obvyklý postup navozující pocit finality. Poté, co téma uvede druhý a třetí hlas, sazba je zesílena akordy a oktávami a graduje posledním uvedením tématu.

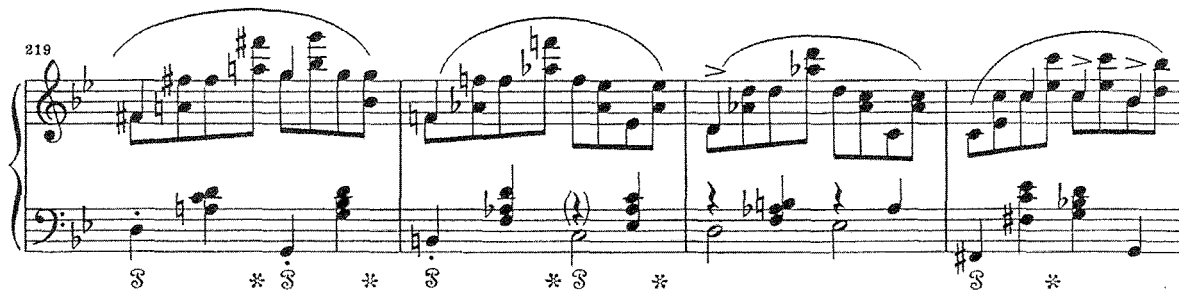
Následující příklady ukazují, jak Dreyschock využil moderní klavírní techniku, konkrétně modely vypracované v Chopinových etudách.

Allegro molto, con fuoco. ($\text{♩} = 80$) F. CHOPIN. Op. 25. N° 12.

Chopin: Etuda op. 25, č. 12, T. 1-2

Dreyschock: Sonáta d moll, IV. věta, T. 15-16

Chopin Etuda op. 10, č. 10, T. 44-45



Chopin: Ballada g moll, op. 23 (1835), T. 219-22



Dreyschock: Sonáta d moll, IV. věta, T. 20-21

Když Dreyschock provedl první větu své sonáty v prosinci 1845 ve Vídni, chápala ji kritika jako obrození klasického vzoru, nebo lépe příklad cesty, jakou se může sonátová forma dále ubírat:

„Er (...) bewies nur wieder damit, daß die Regeneration der Sonate durchaus nicht von Virtuosen ausgehen kann, was alle bis jetzt von Thalberg, Evers und andern in dieser Hinsicht ausgehenden Versuche eben so deutlich darlegen haben.“¹²⁷

¹²⁷ Wiener-Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, č. 249, 15. 12. 1845

4.4 „Nouveaux effets acoustiques“. L'absence

Romanci pro klavír L'absence, vydané v roce svého pařížského pobytu 1843 u Maurice Schlesingera, dal Alexander Dreyschock podtitul „avec les nouveaux effets acoustiques“ a tímto názvem jako by chtěl recipientovi naznačit, kam má zaměřit pozornost. Editor novodobého reprintsu Jeffrey Kallberg v předmluvě upozorňuje:

„Here the interest lies not so much in the harmonic or melodic qualities of the work as in the ‚nouveaux effets acoustiques‘ it advertises on the title page, effects that mostly derive from contraposing curt, dry and fortissimo arpeggios beneath a more legato melodic line.“

L'absence (viz Příloha 3) je součástí cyklu tří „romancí beze slov“ s názvy Les Adieux, L'Absence a Les Regretts; později vyšla samostatně jako op. 17 v Praze.

Skladba o 51 taktech, která by se dala označit za variace s introdukcí, je složena z pravidelně utvářených polovět a vět na principu přiřazování sudých počtů (2+2, 4+4...) taktů, přičemž předvětí a závětí se často liší jen minimálně:

A (I)			B		B'		B''		B'''	
a	a'	m	b	c	b'	c'	b''	c''	b'''	k (b''')
f			F	C	F	C	F	C	F	a – F

Nejmarkantnějším znakem mollové úvodní části i částí následujících je nepřerušovaná melodická linka v delších notových hodnotách, kterou shora i zdola zdobí množící se doprovodná pásma. Důraz je kladen na dynamiku; ta je spolu s artikulací a pedalizací pečlivě vypsána.

Část A lze chápat jako introdukci (navzdory podobné stavbě melodie se totéž téma už neobjeví). Skoro celá část a je v unisonu. Vzepětí a následé klesající

sekundové kroky melodie mají naznačovat smutek, bolest z nepřítomnosti drahé osoby.

Doprovodné dvaatřicetinové a čtyřiašedesátinové chromatické figury mají jednak funkci zvukovou, jednak rytmicko – na prodlevách melodie utvrzují těžké doby. Část **a'** o oktávu výš opakuje téma s melodicky obohacenými zdvihy (na tomtéž principu jako v Chopinově Etudě c moll „Revoluční“ op. 10, č. 12, jejíž téma není sledované skladbě nepodobné).

Dynamická křivka graduje vždy před koncem každé periody. Vzniká napětí mezi pomalým metrem a rychlým pohybem, mezi tím, že technicky obtížné pasáže jsou většinou v tiché dynamice a mají „vedlejší“, doprovodnou funkci.

Po třítaktové mezivěť (T. 17–19) končící na durovém dominantním kvintakordu přichází zpěvná melodie v F dur – část **B**, základ následujících variací. Téma je exponováno v nejvyšším hlasu v těsné akordické arpeggiové sazbě, ve *forte*. Paralelně jej sleduje ve vzdálenosti decimy protihlas v nejvyšším hlase levé ruky. Téma je vystavěno takřka učebnicově, na principu „kvardatury“: polověty mají stejné začátky a jiné závěry, odpovídají si rytmicky; melodický a harmonický vrchol se odehraje ve třetí čtvrtině, čtvrtá opět končí návratem do tóniny.

Stejně jako po formální stránce i z harmonického hlediska je L'absence prostá: drží se hlavní tóniny a vybočuje jen do tónin blízkých (dominantní, paralelní, stejnojmenná).

První variace (**B'**) přináší kontrast mezi jednohlasou melodií v *piano* (nebo přinejmenším o jeden dynamický stupeň slabší než doprovod) a úsečnými arpeggio akordy ve *fortissimu*. Současné uhození melodického tónu a doprovodného akordu má za následek, že se melodie „vynoří“ až po doznění akordu, o zlomek později než na těžkou dobu. Tento zvukový efekt se skutečně mohl označit za „nový“ a jeho provedení vyžadovalo dobrý nástroj, na němž tóny doznívají pomalu.

Druhá variace je založena na principu ozdobení melodie ve středním hlase rozloženými akordy pravé ruky ve směru vzhůru a zpět. Šlo patrně o nejběžnější způsob, jak variovat melodii při spontánní improvizaci. Tento postup je častý u Lizta, najdeme jej ale i u Smetany (např. České tance: Hulán) a jiných. Dojem volné

improvizace vzbuzuje i nepravidelný počet not v akordických pasážích (19, 12, 17), který interpretovi dovoluje užít rubata.

Třetí a poslední variace má stejnou první periodu jako předcházející, místo části c nastupuje koda v a moll. Bravura se stupňuje, v akordech je na dvě doby taktu až jednadvacet not, v chromatické pasáži předposledního taktu dokonce 36. Skladba končí – vzhledem k předchozímu vývoji poněkud překvapivě – v *piano* krátkou připomínkou úvodního motivu v inverzi.

Dreyschock zde projevil zájem o nové zvukové možnosti nástroje, spočívající ve vzájemně se překrývajících zvukových vrstvách odlišného charakteru. Tato drobná skladba a dlouhá řada jí podobných vznikaly v přímé souvislosti s vývojem klavíru a měly na něj vliv:

„Although there was much dross in these compositions – an endless parade of variations, potpourris, fantasies, and 'reminiscences' – the repertoire has an unassailable claim on our attention today: it tells the story of the birth of the modern piano.“¹²⁸

Předpoklad, že L'absence je vlastně zapsanou improvizací, lze domyslet dál a představit si, že při jednotlivých provedeních se mohl lišit počet variací i způsob variování tématu. Jde o příklad skladby, označované Dahlhausem jako *Vorlage*:

„Im Konzertsaal wie in der Oper des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts erscheint der Virtuose als Repräsentant einer Musikkultur, die musikalische Texte als bloße 'Vorlagen' für Aufführungen benutzte, deren ästhetisches Zentrum nicht das Werk, sondern der Spieler oder Sänger darstellte.“¹²⁹

¹²⁸ Walker, A.: Liszt. The Virtuoso Years, s. 167

¹²⁹ Dahlhaus, C.: Virtuosität und Interpretation, s. 113

5 Shrnutí

Reflexe virtuozy na půdě českých zemí ve 30. a 40. letech 19. století nese znaky přechodového období, kdy se do centra zájmu na místo výkonu virtuosa dostává výkon interpreta hudebního díla.

Předešlé kapitoly naznačily, že Alexander Dreyschock si vzhledem ke svému významu pro hudební život Prahy i Evropy zasluhuje větší pozornost, než jaké se mu doposud dostávalo.

Jak napovídají uvedené sondy do jeho tvorby, Dreyschock patřil k těm klavírním virtuosům, již rozvíjeli zvukové možnosti nástroje jako součást hudební struktury a pracovali na integraci virtuozy do formálně uzavřeného díla.

Dreyschockovu tvorbu je zapotřebí zkoumat a provádět. Teprve až budeme mít sluchovou zkušenost, až bude možno porovnat Dreyschockova díla se skladbami ostatních virtuosů, přiblížíme se trochu Dahlhausově požadavku „rekonstrukce“ a budeme moci v dobové produkci lépe diferencovat, než tomu bylo dosud.

Literatura

- BAILBÉ, Joseph-Marc (ed.): *La musique en France à l'époque romantique*. Paris 1991.
- BARTOŠ, František (ed.): *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*. Praha 1948.
- BERLIOZ, Hector: *Paměti*. Přeložila Jaroslava Pippichová. Praha 1956.
- BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka: *Slavní čeští klavíristé a klavírní pedagogové z 18. a 19. století*. Praha 1986.
- BUDIŠ, Ratibor: *Die Prager Jahre des Josef Proksch*. In Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university, Řada hudebněvědná H 8, 1973, s. 73–80.
- CARNER, Mosco: *Some Observations on Schumann's Sonata Form*. In *The Musical Times*, Vol. 76, No. 1112 (1935), s. 884–886.
- DAHLHAUS, Carl: *Virtuosität und Interpretation*. In *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikgeschichte. Wiesbaden 1980.
- EINSTEIN, Alfred: *Hudba v období romantizmu*. Přeložil Otakar Kořínek. Bratislava 1989.
- ELLIS, Katharine: *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–80*. London 1995.
- FAUQUET, Joel-Marie: *Hector Berlioz et l'Association des Artistes Musiciens. Lettres et documents inédits*. In *revue de musicologie*, T. 67e, No. 2e, s. 211-236.
- FUCHS, Torsten: „*Man glaubt nicht, einen Pianisten Dreyschock, sondern drei Schock Pianisten zu hören*“. In Fuchs, T. et al.: *Der jüdische Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens und Mährens*. Regensburg 1994, s. 99–108.
- GOUBAULT, Christian: *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. Genève–Paris 1984.
- HANSLICK, Eduard: *Aus dem Concert-Saal*. Wien 1987.
- HEINE, Heinrich: *Lutezia*. Insel-Verlag [s.l.] 1959.
- HEISTER, Hanns-Werner: *Virtuosen*. In *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Auflage, Stuttgart 2004, sl. 1722-1732.
- HIPMAN, Silvestr: *Alexander Dreyschock v zrcadle svých skladeb*. Rkp. 1959.

- HNILIČKA, Alois: *Profily české hudby z první polovice 19. století*. Praha 1924
- HOFFMEISTER, Karel: *Vývoj klavírní virtuosity*. Praha [193-?].
- HOFFMEISTER, Karel: *Vrcholné zjevy klavírní literatury od Bacha po Liszta*. Praha [193-?].
- HOFFMEISTER, Karel: *Klavír*. 2. vydání, Praha 1939.
- HUTSGHENRUYTER, Wouter: *Trente ans de musique en Hollande*. In *Revue de musicologie*, T. 6e, No.15e (1925), s. 107–114.
- KAIWA, Shinji: *Das Klavierkonzert um 1830: Studien zur formalen Disposition*. Sinzig 2003.
- KASS, Werner: „*The Present State of Music*“ – *A Hundred Years Ago*. Trnsl. Wilis Wagner. In *The Musical Quarterly*, Vol. 33, No. 3 (1947), s. 390–404.
- KEHLER, George: *Piano in Concert*. Metuchen 1982.
- KRAUS, Arnošt: *Smetana v Göteborgu*. Praha 1925.
- LANGLEY, Leanne: *The Musical Press in Nineteenth-Century England*. In *Notes*, 2nd Ser., Vol. 46, No. 3 (1990), s. 583–592.
- LISZT, Franz: *Schriften zur Tonkunst*. Leipzig 1981.
- LUDVOVÁ, Jitka (ed.): *Dokonalý antiwagnerián*. Praha 1992.
- LUDVOVÁ, Jitka: *Chopinovo dílo v Praze v 19. století*. In *Hudební věda XXI/3* (1985), s. 195–208.
- LYSER, J. P.: *Alexander Dreyschock. Ein Künstlerportrait*. In *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, XXXI/28 (7. 2. 1846), s. 110–111.
- MARK, Thomas Carson: *On Works of Virtuosity*. In *The Journal of Philosophy*, Vol. 77, No. 1 (1980), s. 28–45.
- MÜLLER, Rudolf: *Josef Proksch. Ein biographisches Denkmal aus dessen Nachlasspapieren*. Liberec–Praha 1874.
- MURPHY, Kerry: *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism*. London 1988.
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana*. Praha 1924.
- NĚMEC, Zdeněk (ed.): *Vlastní životopis Václava Jana Tomáška*. Praha 1941.

- OČADLÍK, Mirko: *Mozart před 100 lety. Referát na mezinárodním kongresu hudebně vědném ve Vídni 4.–9. 6. 1956*. In *Třikrát o Mozartovi*. Soukromý tisk, Praha 1956, s. 44–57.
- OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha 1997.
- PHILIPP, Isidore – Engel, Carl (ed.): *Some Recollections of Stephan Heller*. In *The Musical Quaterly*, Vol. 21. No. 4 (1935), s. 432–436.
- PICHEL, Irving: *In Defense of Virtuosity*. In *The Quaterly of Film, Radio and Television*, Vol. 6, No. 3 (1952), s. 228–234.
- PINCHERLE, Marc – WAGNER, Willis: *Virtuosity*. In *The Musical Quaterly*, Vol. 35, No. 2 (1949), s. 226–243.
- PRAŽÁK, Přemysl: *Jak se kdy koncertovalo*. Praha 1966.
- PRAŽÁK, Přemysl: *Světoví mistři hudby v naší vlasti*. Praha 1958.
- QUIS, Ladislav: *Kniha vzpomínek*. Praha 1902.
- REIMER, Erich: *Virtuose*. In *Handbuch der musikalischen Terminologie*. Freiburg im Breisgau 1972.
- REIMER, Erich: *Die Polemik gegen das Virtuosenkonzert im 18. Jahrhundert. Zur Vorgeschichte einer Gattung der Trivialmusik*. In *Archiv für Musikwissenschaft*, 30. Jahrg., H. 4 (1973), s. 235–244.
- ROSEN, Charles: *The First Movement of Chopin's Sonata in B flat Minor, Op. 35*. In *19th-Century Music*, Vol. 14, No. 1 (1990), s. 60–66.
- ROUSSELIN-LACOMBE, Anne: *Piano et pianistes*. In Joseph-Marc Bailbé (ed.): *La musique en France à l'époque romantique*. Paris 1991.
- RYCHNOVSKY, Ernst: *Smetana*. Stuttgart–Berlin 1924.
- SALMEN, Walter: *„Critiques musicaux d'artiste“*. *Künstler und Gelehrte schreiben über Musik*. Freiburg im Breisgau 1993.
- SAMSON, Jim: *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge University Press 2003.
- SCHUMANN, Robert: *O hudbě a hudebnících*. Vybral, předmluvu napsal a poznámkami oparil Ivan Vojtěch. Přeložila Felicitas Wünschová. Praha 1960.

- SCHWAB, Heinrich W.: *Konzert*. In Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV: Musik in der Neuzeit. Lieferung 2, Leipzig 1971.
- SMIDAK, Emil F.: *Isaak-Ignaz Moscheles. Das Leben des Komponisten und seine Begegnungen mit Beethoven, Liszt, Chopin, Mendelssohn*. Wien 1988.
- STEGEMANN, Michael: *Tugend und Tadel. Gedanken zum Phänomen der instrumentalen Virtuosität (1)*. In Neue Zeitschrift für Musik 1982/4, s. 10–16.
- STEGEMANN, Michael: *Ehrung und Ächtung. Gedanken zum Phänomen der instrumentalen Virtuosität (2)*. In Neue Zeitschrift für Musik 1982/5, s. 46–51.
- SÝKORA, Václav Jan: *Dějiny klavírního umění od nejstarší doby po současnost*. Praha 1973.
- TARANTOVÁ, Marie: *V. J. Tomášek*. Praha 1946.
- TEICHMAN, Josef: *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha 1946.
- TROJAN, Jan: *Das Brüner Konzertleben in der Zeit der nationalen Wiedergeburt*. In Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university, Řada hudebněvědná H 8, 1973, s. 161–183.
- VÍT, Petr: *Doba národního probuzení (1810–1860)*. In (kol.): *Hudba v českých dějinách*. 2. vydání, Praha 1989.
- VYSLOUŽIL, Jiří (ed.): *Wagner o hudbě a umění*. Praha 1959.
- WAGNER, Richard: *O hudbě a umění*. Vybral, předmluvou a poznámkami opatřil Jiří Vysloužil. Přeložily Jitka Fučíková a Hana Šnajdrová. Praha 1959.
- WALKER, Allan: *Liszt: The Virtuoso Years 1811–1847*. 2nd Edition, Ithaca (New York) 1994.
- WANGERMÉE, Robert: *Tradition et innovation dans la virtuosité romantique*. In Acta musicologica XLII (1970), 5–31. Viz též diskuse, ibid., XLIII (1971), s. 114–132.
- WEBSTER, James: *Sonata form, §4: The 19th Century*. *Grove Music Online*, ed. L. Macy [cit. 2006-04-15]. <<http://www.grovemusic.com>>
- WEBSTER, James: *Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity*. In 19th-Century Music, Vol. 2, No. 1 (1978), s. 18–35.
- WENIG, Jan: *Byli v Praze*. Praha 1962.

WESTPHAL, Kurt: *Die Romantische Sonate als Formproblem I.–III.* In Schweizerische Musikzeitung, 74. Jahrg. (1934), Nr. 3, s. 45–49, Nr. 4, s. 117–122, Nr. 5, s. 189–192.

Slovníky

Heslo „Dreyschock“:

Wurzbach, C. von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, sv. III, Wien 1858, s. 382–383.

Fétis, Francois-Joseph: *Biographie universelle des musiciens*, sv. III. 2nd édition, Paris 1878, s. 59.

Tonger, P. J.: *Conversations-Lexikon der Tonkunst*. Köln 1881–1882.

Musicalische Conversationslexikon (Hermann Mendel). Berlin ab 1870.

Srb-Debrnov, Josef: *Slovník hudebních umělců slovanských* (Rukopis, Národní muzeum Praha).

Schilling, Gustav: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Suppl. Stuttgart 1841–1842.

Pazdírkův hudební slovník naučný, II. Část osobní, sv. I. Brno 1937, s. 207 (Vladimír Helfert).

Musik in Geschichte und Gegenwart, sv. III. Kassel und Basel 1954, sl. 819–822 (Willy Kahl).

Riemann Musik Lexikon, Personenteil. 12. Auflage, Mainz 1959, s. 422.

Československý hudební slovník osob a institucí, sv. I. Praha 1963, s. 265–266 (Bohumil Štědroň).

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, sv. V. London 1980, s. 635 (Edward Dannreuther, David Charlton).

New Grove Dictionary of Music and Musician, sv. VI. 2nd Edition, London 2001, s. 594 (Edward Dannreuther, David Charlton).

Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, sv. V. 2. Auflage, Stuttgart 2004, sl. 1425–1426 (Axel Beer/ Willy Kahl).

Notové prameny:

Beethoven, Ludwig van: Sonaten. Wien: Universal Edition 1900.

Kallberg, Jeffrey (ed.): Piano Music of the Parisian Virtuosos 1810–1860. Vol. 5: Two Bohemians in Paris. Selected Works of Ignaz Moscheles and Alexander Dreyschock. New York 1993.

Chopin, Frederic: Complete Works for the Piano, Book VIII. Etudes, New York: G. Schirmer 1943.

Chopin, Frederic: Balladen, München: G. Henle 1976.

Zvukové nosiče:

Alexander Dreyschock: Piano concerto in D minor Op. 137. The Romantic Piano Concerto – Vol. 21. Piers Lane – piano, BBC Scottish Symphony Orchestra, Niklas Willén – conductor. Hyperion Records CDA67086.

Příloha 1

Seznam skladeb s opusovým číslem

<i>Opus</i>	<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Dostupné</i>
1	Huit exercices de bravoure en forme de valse	Mainz, Schott Praha, Marco Berra (1835)	PK
3	3 Andante et 4 impromptus caractéristiques	Paris, Troupenas/ Schonenberger (1840) Hamburg, Cranz (1839)	
4	Souvenir (chant sans paroles) in C	Ms Breslau, Cranz (1839)	DÚ
4	National Tänze mit Eingang und Anhang	Mainz, Schott (1839)	
5	Polonaise à 4 mains (C)	Mainz, Schott (1839)	NK
6 - 8	Trois thèmes variés (op. 6 Thème slavonais, op. 7 Thème original, op. 8 Thème original)	Mainz, Schott (1839)	NK
6	Gebet für 4 Männerstimmen (Hilf mir, Herr, Allmacht'ger!)	Mainz, Schott (1839)	
7	Andante cantabile (A)	Hamburg, Cranz (1839)	NK
8	Souvenir d'amitié. Lied ohne Worte	Hamburg, Cranz (1839)	PK, DÚ
8	Souvenir d'amitié. Nouvelle Edition augmentée et soigneusement revue par l'Auteur	Hamburg, Cranz (1853)	ČMH
9	Klischniggiade. Ein musikalischer Scherz für das Pianoforte gesetzt und unserer Zeit gewidmet	Mainz, Schott (1839)	PK, NK

<i>Opus</i>	<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Dostupné</i>
9	Scène romantique. Fantaisie	Hamburg, Cranz (1839)	NK
10	La Campanella	Hamburg, Cranz (1839)	PK, MK, NK
10	La Campanella, arr. pour 4 mains par L. Winkler	Hamburg, Cranz (1851)	
11	Variations sur un Thème original (G)	Praha, Hoffmann (1840)	
11	Variations sur un Thème original, arr. p. Pfte à 4 mains p. G. M. Schmidt	Praha, Hoffmann (1842)	
12	Grande Fantaisie pour le piano et l'orchestre (C)	Hamburg, Schuberth (1840)	ČMH
13	1 ^{er} Rondo militaire	Praha, Hoffmann (1840 n. 1841) Leipzig, Hofmeister (1849) London, Cock & Co (1843)	MK, NK
13	1 ^{er} Rondo militaire, arr. par Gus. M. Schmidt	Leipzig, Hofmeister (1849)	
14	Mazurka (G)	Breslau, Cranz (1840)	
15	Les Adieux de Varsovie (G)	Praha, Bohmann (1841), Praha, Hoffmann (1842) Leipzig, Hofmeister (1845)	MK NK
16	Bluette (Nocturne)	Leipzig, Garbrecht Leipzig, Hofmeister Paris, France musicale (1849) Prag, Hoffmann (1842) Musica Bohemica Iudaica (1990)	PK, DÚ, MK
17	L'Absence	Leipzig, Hofmeister	ČMH
17	Romance (D)	Leipzig, Hofmeister Praha, Hoffmann (1846)	MK

<i>Opus</i>	<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Dostupné</i>
18	Les Regretts	Praha, Hoffmann	NK
19	Scherzo (A)	Mainz, Schott (1842)	NK
20	2 nd Rondo militaire	Praha, Hoffmann (1843)	NK
21	Impromptu (g)	Praha, Hoffmann (1843)	NK
22	Variations pour la main gauche seul	Praha, Hoffmann (1843) Leipzig, Hofmeister (1849)	PK, NK
23	Andante inquietoso (g)	Mainz, Schott (1843)	
24	Le Ruisseau	Schott Hamburg, Cranz (1843)	MK
25	La coupe. Chanson à boire	Hamburg, Cranz (1843)	
26	Le Vallon	Mainz, Schott (1845)	PK
27	Morceau de concert p. Pfte avec Acc. d'Orchestre	Mainz, Schott (1843)	DÚ
28	Rapsodie		PK
28	Nocturne	Mainz, Schott (1845)	ČMH, NK
29	L'Inquiétude. Morceau de concert	Mainz, Schott (1845)	PK, MK
30	Sonáta d moll	Mainz, Schott (1845)	ČMH
31	Fantaisie (Andante, Veloce et Allegro spiritoso)	Paris, Lemoine Mainz, Schott Breslau, Cranz (1845)	PK, ČMH
32	Salut à Vienne. Rondo brillant p. Pfte avec Acc. d'Orchestre	Mainz, Schott (1846)	DÚ, NK
32	Impromptus (F)	Wien, Mechetti Praha, Hoffmann (1846)	DÚ
34	Souvenir de Pesth. Morceau caractéristique	Wien, Mechetti (1846)	MK
35	Praeludium u. Fuga	Mainz, Schott (1846)	
36	Nocturne	Wien, Mechetti (1846)	MK, ČMH, NK
36	Le Vallon. Idylle.	Mainz, Schott (1843) London, Cock & Co (1843)	
37	Rapsodie No. 1 (A)	Leipzig, Kistner (1847)	PK, MK

<i>Opus</i>	<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Dostupné</i>
38	Rapsodie	Leipzig, Kistner	PK, NK
39	Rapsodie		MK
40	Zum Wintermärchen. Rapsodie No. 4	Berlin, Ed. Bote & C. Bock (1847)	PK DÚ, MK
40	Zum Wintermärchen. Rapsodie No. 4, arr.	Berlin, Ed. Bote & C. Bock (1855)	
41	Souvenir de Berlin. Bluette	Berlin&Breslau Ed. Bote& G. Bock (1847)	PK
42	Pastorella	Wien, Müller (1842)	NK
43	Saltarella	Mainz, Schott (1852)	PK, MK, DÚ
43	Scherzo	Wien, Müller	NK
44	Capriccio	Wien, Müller	MČH
45	Morceau caractéristique	Paris, S. Richault 1852 Mainz, Schott	ČMH
46	Rapsodie	Mainz, Schott	NK
47	Andantino et Allegro apassionatto	Mainz, Schott	MČH, NK
48	La Napolitana	Wien, Mechetti (1847)	ČMH
50	Ouverture de concert	Praha, Hoffmann (1847)	PK (partitura a opisy hlasů) NK (s rukopisným věnováním skladatele)
51	Andantino con variazioni	Mainz, Schott (1847)	MČH
53	Bluette	Mainz, Schott (1850)	PK, NK
54	Fantaisie	London, Robert Cocs	PK
55	Fantaisie	Mainz, Schott (1850)	
56	Galop brillant	Mainz, Schott (1850)	ČMH
57	Allegro spiritoso	Mainz, Schott (1850)	MK
58	Impromptu	Mainz, Schott	MK
59	La Gentillesse. Rondoletto	Mainz, Schott (1850)	

<i>Opus</i>	<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Dostupné</i>
61	1 ^{ère} Scène champêtre	Mainz, Schott	PK, NK
63	2 Lieder ohne Worte	Mainz, Schott (1851)	NK
64	Mazurka sur la mélodie: Blackeyed Susan	Mainz, Schott (1851)	
65	2 ^{ème} Scène champêtre	Mainz, Schott (1851)	NK
66	Duo sur l'opéra Le Prophète pour piano et violon (avec H. Panofka)	Breitkopf & Härtel (1850)	
67	Resolution. Morceau guerrier	Wien, Mechetti (1850)	
69	Le Festin de Noces vénitiens	Wien, Mechetti	DÚ
70	La Sirène	Leipzig, Hofmeister	PK
71	Nocturne	Leipzig, Hofmeister (1850)	PK
73	Invitation à la Polka	Leipzig, Hofmeister (1850)	PK, ČMH
75	La source. Souvenir de Teplitz	Leipzig, Hofmeister	MK
76	Morceau pathétique	Leipzig, Hofmeister	ČMH
79	2 Mélodies: č. 1 La capricieuse, č. 2 La gracieuse	Mainz, Schott (1851)	MČH, MK
81	La rêverie	Dresden, Guillaume Paul	MK, ČMH
82	Souvenir d'Irlande. Morceaux faciles et brillants	Leipzig, Hofmeister (1851)	PK
84	Le chant de combat	Leipzig, Hofmeister (1851)	PK, MK
85	La Mélancholie	Leipzig, Hofmeister	PK, ČMH
86	1 ^{er} Grand Caprice de concert	Leipzig, Hofmeister (1852)	NK
87	Elégie	Leipzig, Hofmeister (1852)	
88	2 ^{em} Grand Caprice	Leipzig, Hofmeister	NK
89	Trois Scènes de Chasse	Leipzig, Hofmeister (1852)	

<i>Opus</i>	<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Dostupné</i>
90	Fleur de bois. Ballade sans Paroles	Leipzig, E. Stoll (1852)	ČMH
91	Impromptu en forme d'une Mazurka	Leipzig, Hofmeister (1852)	ČMH
92	Soirée d'Hiver. No. 1 La danse des Nymphes	Wien, Spinna (1852)	
92	Soirée d'hiver. No. 3 Un doux Entretien. Idylle, No. 4 La Plainte, No. 5 L'Ondine. Romance	Wien, Spina (1853)	ČMH, NK
92	Soirée d'Hiver. No. 2 La Bateliere. Barcarolle	Wien, Spina (1852)	
92 č. 3	Idylle ¹	Steingräber, Leipzig	DÚ
94	Invitation à la Mazurka	Hamburg, Aug. Cranz	NK
95	Hommage à Vienne	Wien, Spina (1853)	DÚ, MK
96	La Fontaine	Leipzig, Senff (1853)	MK, PK
97	Le Contrast	Mainz, Schott (1854)	
98	Trois morceaux. 1. Toccata, 2. Sérénade, 3. Rhapsodie	Leipzig, Breitkopf & Härtel (1854)	MK, ČMH
100	Impromptu-Mazurka	Wien, Spina	MK, ČMH, NK
102	Nocturne	Leipzig, Siegel (1854)	MK, NK
103	Un morceau caractéristique	Leipzig, Siegel	NK
104	Ballade	Leipzig, Siegel	MK, NK
105	Streichquartett A dur	Hamburg, Cranz (1855)	
106	Souvenir de Copenhague (Morceau brillant)	Hamburg, Cranz (1855)	DÚ, NK
107	Scherzo	Leipzig, Siegel (1855)	PK, MK, NK
108	Styrienne originale	Siegel, Leipzig (1855)	DÚ, MK
109	Souvenir de Copenhague	Hamburg, Cranz	

¹Sbírka 9 Salonstücke, Leipzig, Steingräber: obsahuje dále Chanson sans paroles (La Bergeronnette) op. 140, Wiegenlied op. 131, č. 1

<i>Opus</i>	<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Dostupné</i>
109 č. 2	Mazurka (Trois Mazurkas)	Leipzig, Senff	PK
109 č. 3	Mazurka (Trois Mazurkas)	Leipzig, Senff	PK
110	Elegie	Leipzig, Siegel	MK, ČMH
111	Le rêve	Wien, Haslinger	NK
113	Phantasie-Stück	Stuttgart, Ed. Hallberger	NK
114	Aus der Ferne	Leipzig, Senff (1857)	PK
115	Deux romances (As, f)	Leipzig, Siegel	MK, NK
116	Impromptu	Leipzig, Kistner, Praha, Christoph&Kuhe (1858)	MK NK
117	Grande fantaisie	Leipzig, Breitkopf & Härtel (1858)	ČMH
118	Pensée fugitive	Leipzig, Siegel (1858)	PK, MK, NK
119	Allegro appassionato pro 4 ruce	Leipzig, Siegel	MK
120	Trois Nocturnes. No. 1 (H), No. 2 (c), No. 3 (As)	Leipzig, Siegel (1858)	MK
121	Schlummerlied	Viz b. o. č.	MK
122	Elle manque à ma félicité. Romance	Breslau, F. E. C. Leuckart (1860)	PK
123	Palm des Friedens, 6 Dichtungen von F. Stille	Leipzig, Senff (1861)	
124	Fantaisie-Mazurka	Hamburg, Aug. Cranz	DÚ
125	Č. 1 La Mélancolie. Andante con moto č. 2 Inspiration. Allegro appassionato	Hamburg, Cranz	ČMH
126	Paraphrase sur des Motifs de l'Opéra: Halka	Hamburg, Cranz	

<i>Opus</i>	<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Dostupné</i>
128	Poème romantique. Nach einer Volkssage	Wien, Spina 1860	DÚ
129	Variace na God save the Queen pro levou ruku	Offenbach	ČMH
131 č.1-3	Wiegenlied, Scherzo, Frühlingslied	Hamburg, Cranz	DÚ
130	Das Elfen-Leben	Offenbach	
131 č. 1	Wiegenlied	Steingräber, Leipzig	DÚ
131 č. 2	Scherzo	Steingräber, Leipzig	NK
132	Sur l'eau et dans le foret		
133	Romance		DÚ
137	Klavírní koncert d moll	Leipzig, Senff (ca. 1860)	Lane, MGG
138	Elegie sur la mort de S. A. I. Le grand duc heroique Nicolai Alexandrowitsch	Hamburg, Ernst Berens	ČMH
139	Nocturne (La jeune captive)	Leipzig, Kistner	MK, NK
140	Chanson sans paroles (La Bergeronnette)	Steingräber, Leipzig Leipzig, Kistner	DÚ, MK NK
141 č.1	Č. 1 Rapsodie, č. 2 Scène de bal, č. 3 Toccata	Hamburg, Aug. Cranz (1869)	DÚ
142	Album-Ischl 1. Le Gondolier, 2. Souvenir, 3. L'Anxieté, 4. Nocturne, 5. Romance, 6. Etude	Leipzig, Fr. Kistner	MK

Skladby bez opusového čísla

<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Uložení/Poznámka</i>
Fleurette oder die erste Liebe Heinrichs IV. (opera)		Pravděpodobně nikdy nedokončil
Rastlose Liebe. Ein charakteristisches Stück	Leipzig, Senff (1856)	
Cadenz zu L. v. Beethoven's 3tem Concert (c moll)	Wien, Spina (1860)	
Le Rêve. Morceau	Wien, Haslinger (1858)	
La Gaieté. Morceau caractéristique	Berlin, B. Et Bock (1851)	
Allegro appassionato	Leipzig, Siegel (1858)	
Deux Romances	Leipzig, Siegel (1857)	
Les Hommages. Pensée musicale	Leipzig, Hofmeister (1844)	NK (také rkp)
Impromptu (F dur)	Prag, Hoffmann	NK
Jäger's Abschied d'Elgar Mansfeld	Wien, Müller (1846)	NK
Landlied nach dem Schottischem von Herder	Wien und Prag, Haase	NK
Melodies hongroise transcrite	Pest, Wagner	NK
Verklungene Lieder (Rudolph Gerlein)	Wien und Prag, Haase	NK
Drei Lieder: 1. Mädchens Klage, 2. An Anna, 3. Du bis wie eine Blume	Mainz, Schott (1854)	ČMH
Six airs ecossais	Mainz, Schott	PK
Spinnerlied (aus dem Elisabeth- Fest-Album)	Copenhagen, Lose u. Delbanco (1855)	PK MK
Spinnerlied, in: Elisabeth-Fest- Album	Wien, Haslinger (1854)	
Fantaisie		PK
Six airs irlandais en forme d'études	Mainz, Schott (1843)	PK

<i>Název</i>	<i>Vydal</i>	<i>Uložení/Poznámka</i>
Six airs anglais en forme d'études	Mainz, Schott	PK
Pět svatojanských hvězd		DÚ
3 Romances sans paroles: L'Absence, Les Adieux, Les Regrets	Schlesinger, Paris 1843	Piano Music
Etude (C)	Erfurt, Fr. Bartholomäus	MK
Etude, in Künstler-Album, hrsg. v. L. Fleischer	Praha, Schalek (1860)	
Mein Schatz der ist auf der Wanderschaft. Lied	Cöln, Eck et C (1844)	
Breslauer Studenten-Galopp	Breslau, Cranz (1839)	
Schule den Tonleitern	Wien. Schreiber	Zmiňuje MGG

Autografy a opisy

<i>Popis</i>	<i>Druh</i>	<i>Uložení</i>
Drei Lieder: 1. Mädchens Klage, 2. An Anna, 3. Du bis wie eine Blume	Ms	ČMH
Skizza Es dur	Ms	PK
Karneval de Venise, Nocturno	opis hudebniny	PK
Souvenir (chant sans paroles)/pour le Piano-Forte/composé et dédié respectueusement à Demoiselle/Anna Binder/par/AD/op. 4	ms	DÚ
Ouverture de Concert op. 50	ms	RISM
Album leaves	ms	RISM
Fugy	ms	RISM

Zkratky:

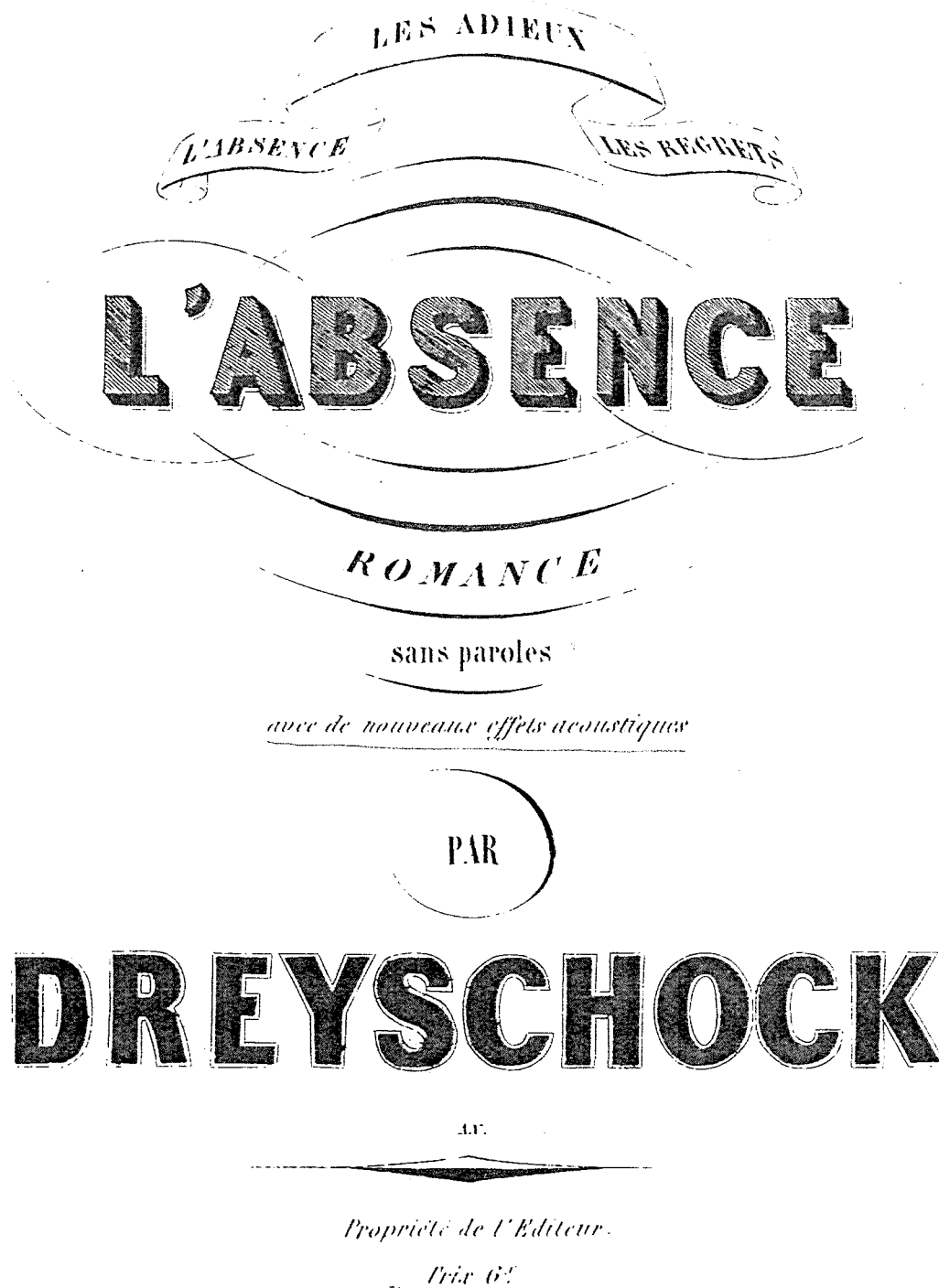
DÚ = Muzeum v Čáslavi (dříve Dusíkův ústav)

PK = Pražská konzervatoř

NM = Národní muzeum, České muzeum hudby

NK = Národní knihovna ČR (Klementinum)

MK = Městská knihovna v Praze





L'ABSENCE, ROMANCE SANS PAROLES

Andantino

AL. DREYSCHOCK.

PIANO.

M. S. 3810. Maurice Schlessinger 97. rue Richelieu

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *ff*, *f*. Includes a sixteenth-note scale in the bass clef and a sixteenth-note scale in the treble clef. A fermata is present over the final measure of the treble staff.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *mf*, *f*. Includes a sixteenth-note scale in the bass clef. A fermata is present over the final measure of the treble staff.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *pp*, *f*. Includes a sixteenth-note scale in the bass clef. A fermata is present over the final measure of the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *mf*. Features dense chordal textures in both staves.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *pp*, *cres.*, *con.*, *do.*, *p*, *sf*, *sf*, *sf*. Includes a sixteenth-note scale in the bass clef. A fermata is present over the final measure of the treble staff.

M. S. 3840.

*

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a simple melody with quarter and eighth notes. The left hand (bass clef) plays a complex, rhythmic accompaniment consisting of dense chords and sixteenth-note patterns. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is repeated under each measure.

Second system of musical notation. Similar to the first system, with a melodic line in the right hand and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. The *ff* dynamic marking is present throughout.

Third system of musical notation. The right hand continues with a simple melodic line. The left hand's accompaniment remains dense and rhythmic. The *ff* dynamic marking is used.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line that includes a phrase with a slur and a fermata. The left hand accompaniment is dense. The *ff* dynamic marking is used.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment is dense. The *ff* dynamic marking is used. A *p* (piano) marking appears in the second measure of the right hand.

M. S. 3840.

5

M. S. 3840.

8^a----- loco .

Ped .

Ped .

8^a----- loco .

Ped .

Ped .

Ped .

8^a----- loco .

Ped .

Ped .

8^a loco .

8^a loco .

Ped .

Ped .

Ped .

cres - cen - do .

pp

pp

8^a loco .

Ped .

Ped .

Ped .

cres - cen - do .

M. S. 3840 .

7

f Ped. *ff* *f* *f*

8^a loco. *8^a loco.*

ri - - te

Ped. nu - - to. Ped. Ped.

Ped. *mf* *pp*

ri - *pp* te - - nu - - to.

8^a loco.

p Ped. una corda. Ped. Ped.

ben marcato il canto. *8^a loco.* *8^a loco.*

Ped. Ped.

M. S. 3840

The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Performance instructions are written below the staves, including "Ped.", "Ped. con", "Ped. do.", "8^a loco.", "f", "piu cres", and "3".

M. S. 5810.

9

sf Ped. *dimi.*

f Ped. *loco.*

p Ped. *ritenuto.* *do.*

mf Ped. *a tempo.* *loco.*

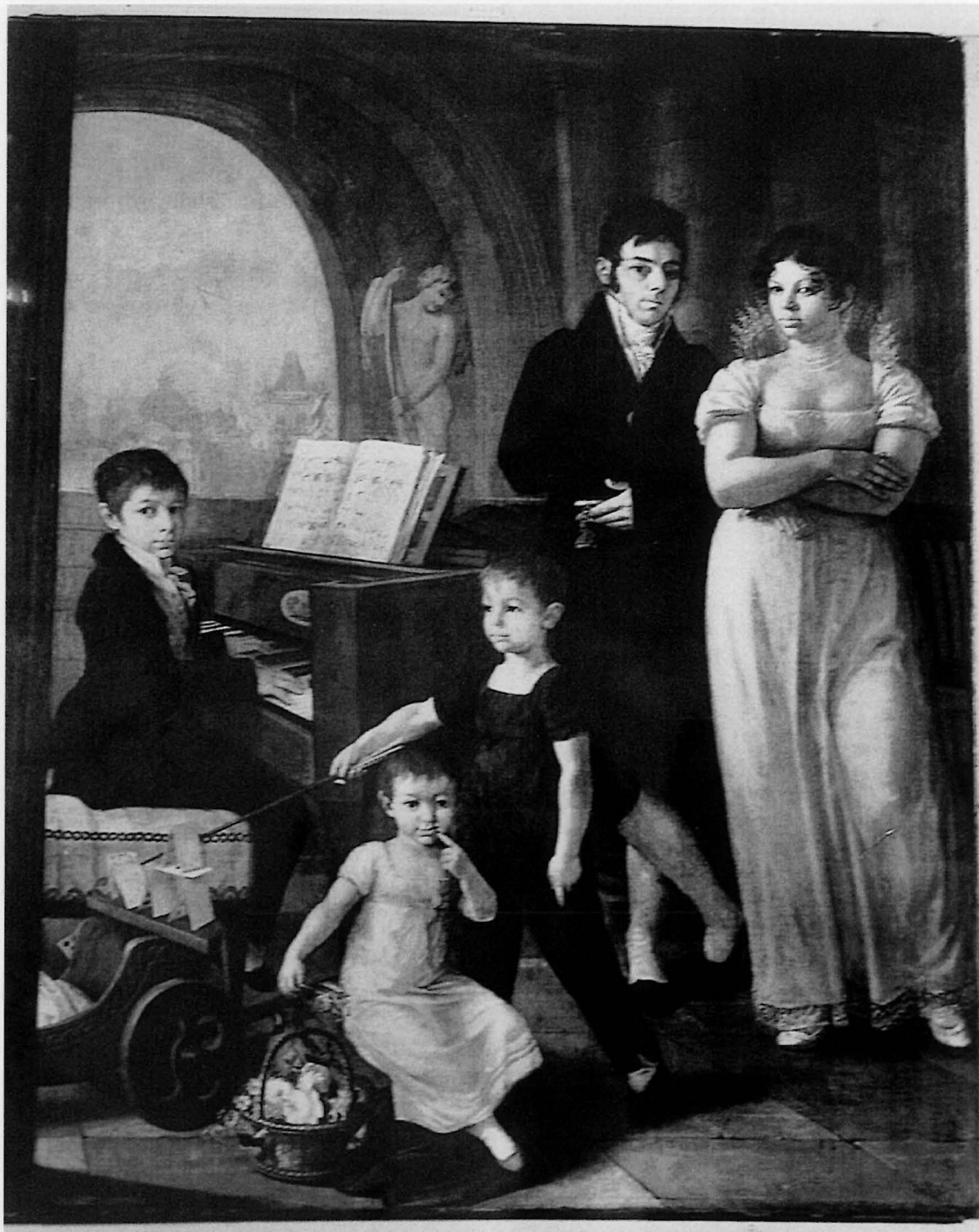
pp Ped. *ri - te - nu - to.* *Ped. > p*

M. S. 5840. Maurice Schlesinger 97. rue Richelieu.

Obrazová příloha

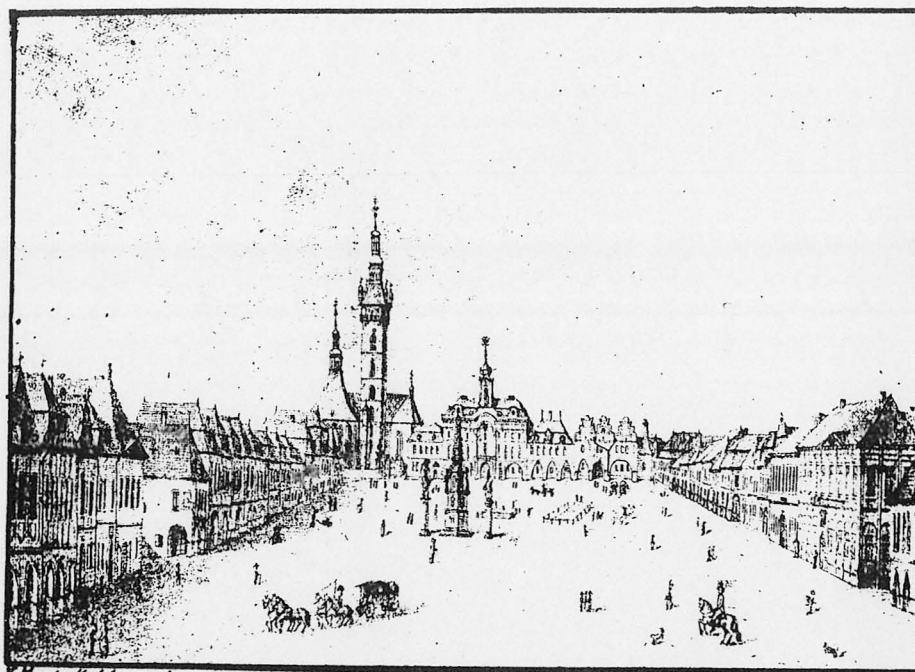


Dům čp. 2 v obci Žáky u Čáslavi, rodiště Alexandra Dreyschocka



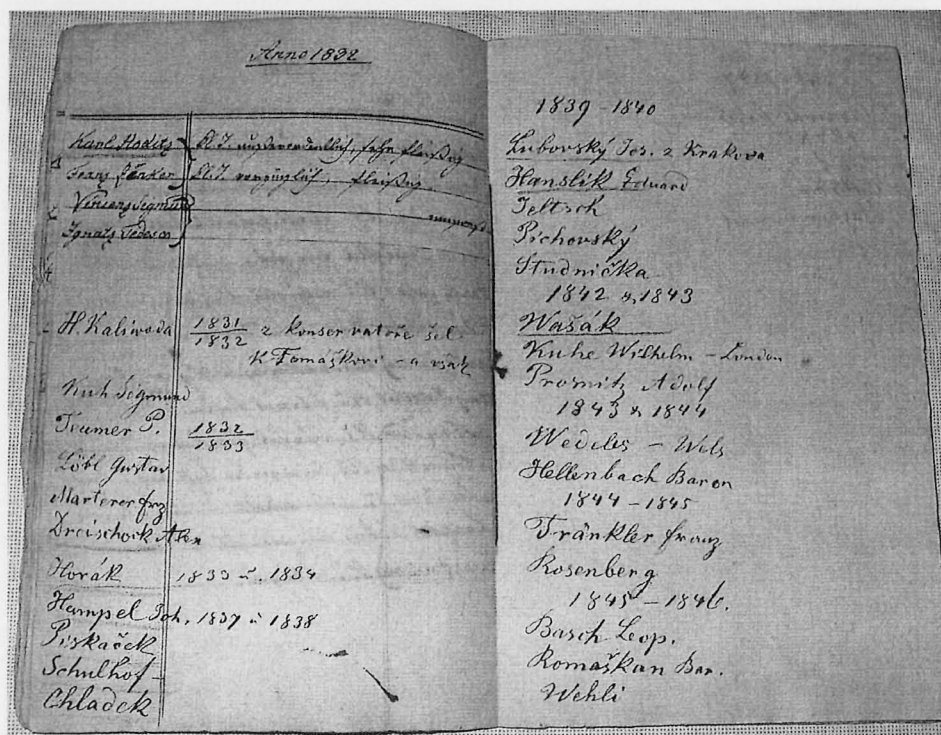
**Malý Alexander Dreyschock (u klavíru) s rodinou. Olejomalba v majetku
Muzea hl. m. Prahy**

**Univerzita Karlova v Praze
Knihovna ústavu hudební vědy
Filozofické fakulty
nám. J. Palacha 2, Praha 1, 116 38**



V. Hoffmann del. Ansicht des Ringes der Freistadt Časlau. ca. 1812.

Radnice v Čáslavi (v centru zadního plánu). Dějiště prvních veřejných vystoupení Alexandra Dreyschocka. Rytina z roku 1812.

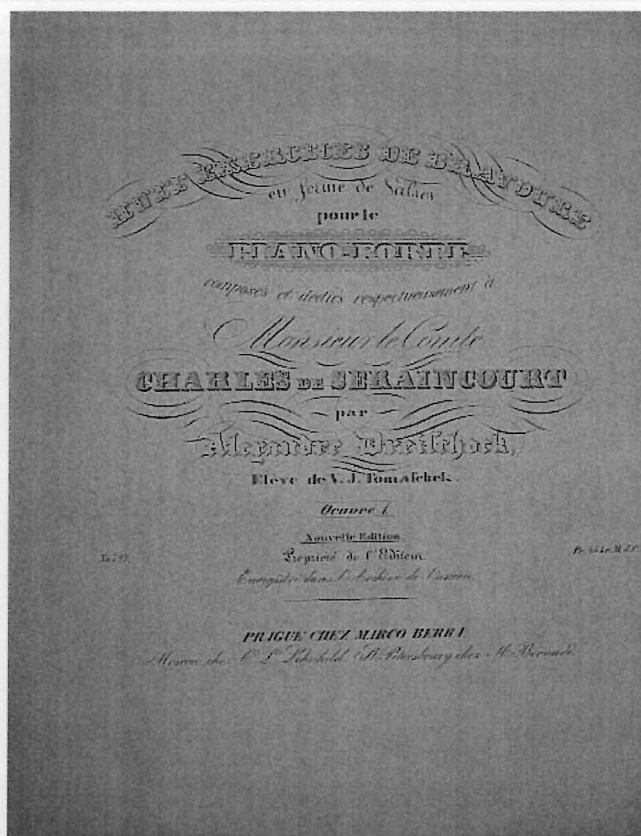


Katalog žáků J. V. Tomáška. Jméno A. Dreyschocka uvedeno pod školním rokem 1832/33

Programm

1. Ouverture aus Joubert von Esombrun und Goussier
von Joubert, Goussier und Robert
2. Das Festspiel von Goussier mit Musik von Tomášek
von Goussier von Goussier
3. Allegro de Bravura für Pianoforte von Tomášek
von Goussier von Joubert, Goussier
4. Das Festspiel von Goussier mit Musik von
Tomášek von Goussier von Goussier
5. Mein Land mit Musik von Tomášek
von Goussier von Goussier
6. Quatuor für Pianoforte mit Begleitung einer
Violine, Altvioline und Violoncelle von
Tomášek, Goussier von Goussier
Goussier, Tomášek, Mardaryan und Goussier
7. Das Festspiel mit Musik von Joubert, Goussier
Goussier, Goussier von Goussier
8. Quintett für Streichinstrumente von Goussier

Program Tomáškovy domácí akademie. Nedatováno. A. Dreyschock vystoupil v Tomáškově klavírním kvartetu.



Frontispis první Dreyschockovy vydané skladby Huit Exercises de Bravoure en forme de Valses op. 1, kterou Robert Schumann odsoudil.



Takzvaná Mladá škola pařížských klavíristů. Zleva stojící: Theodor Döhler, Jacob Rosenhaim, Frédéric Chopin, Alexander Dreyschock a Sigismund Thalberg; zleva sedící: Edouard Wolff, Adolf Henselt a Franz Liszt. Litografie Maurina de Rosenheima publikovaná v Revue et Gazette musicale de Paris 12. 3. 1843.

PROGRAMM
zu dem
ersten Concerte
des
Conservatoriums der Musik
Sonntag den 3. April 1859 Mittags 12 Uhr
unter gefälliger Mitwirkung des Herrn Hofkapellmeisters
ALEXANDER DREYSCHOK
im
Saale der Sofien-Insel.

Erste Abtheilung.

Symphonie (D-dur) von *W. A. Mozart*.

Zweite Abtheilung.

1. **5. Concert** (Es-dur) für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters vom *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Herrn *Alexander Dreyschok*.
2. **Arie** der Susanna aus der Oper „die Hochzeit des Figaro“ von *Mozart* (mit 2 obligaten Basshörnern, nachkomponirt), gesungen von der Opernschülerin *Otilie Buben* (aufgenommen im Jahre 1855).
3. **Adagio** und **Rondo** für die Violine aus dem 5. Concerte (A-moll) von *Mollique*, vorgetragen von *Jos. Rebiček*, (aufgenommen im Jahre 1855).
4. **Triumph-Marsch** (dedicirt Sr. Majestät Kaiser Franz Josef) Concertstück für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, componirt und vorgetragen von Hrn. *Alexander Dreyschok*.

Program koncertu pražské konzervatoře na Žofíně s hostováním Alexandra Dreyschocka

4010-106

Dů 1

Telč 22^{te} = Máj 1860

milá sice

Großtes Frau Lepka!

Mein Zeit und Lieder so gemacht, daß ich mich die
für mich empfunden müßte, wenn für Ihre freundl.
Briefe, immer herzlichsten Dank und gegenseitig.

Erlebens Sie ein jeder dieser unangenehm empfinden
spätlich nachzukommen, und zwar zugleich die
Sicherung zu geben, daß mich die unangenehme Mit-
wirkung, mit der Sie und Ihre Vorkämpfer mich
so überaus freundlich und collegialisch unter-
stützen, sehr in der besten Erinnerung und
bleibend wird.

Indem ich Sie besten mit dem Vorkämpfer
besten zu empfangen, sehr ich die Ihre zu
sein

H

freundl. gegenseitig
Alexander Dreyschock

Dopis Alexandra Dreyschocka s poděkováním za spoluúčinkování na koncertě. Městské muzeum a knihovna Čáslav (DÚ 1145)



Místo posledního odpočinku Alexandra Dreyschocka na pražském Olšanském hřbitově (vlevo stav z počátku 70. let 20. století).