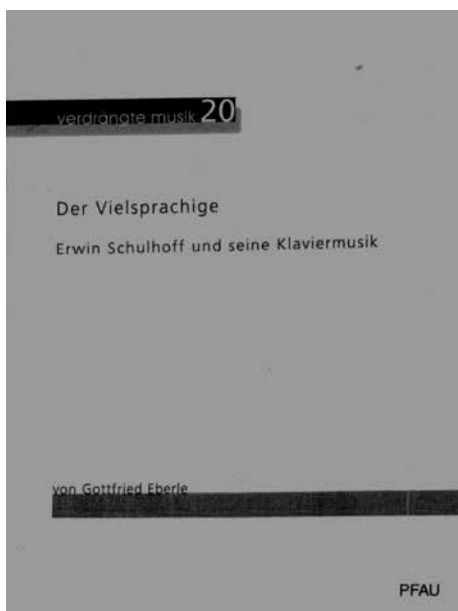


---

## Gottfried Eberle: Der Vielsprachige

{ }

Jaromír Havlík



**Gottfried Eberle: Der Vielsprachige. Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik**

Saarbrücken, PFAU-Verlag 2010, 214 stran,  
ISBN 978-3-89727-445-7  
(Verdrängte Musik Band 20)

Německá muzikologie věnovala v posledních patnácti/dvaceti letech nevšední pozornost osobnosti a dílu Erwina Schulhoffa. Tu vlnu zájmu odstartovalo Schulhoffovo sté jubileum v roce 1994, kdy v nakladatelství Bockel Verlag v Hamburku vyšla první a dodnes základní schulhoffovská monografie z pera českého muzikologa Josefa Beka (*Erwin Schulhoff. Leben und Werk*) a zároveň se v Düsseldorfu uskutečnil velký schulhoffovský festival včetně muzikologické konference. V nakladatelství Bockel Verlag vyšly postupně další tři schulhoffovské tituly: edice spisů a korespondence v redakci a s komentářem Tobiaše Widmaiera (*Erwin Schulhoff, Schriften, herausgegeben und komientiert von Tobias Widmaier, 1995*), sborník referátů ze schulhoffovské konference v Düsseldorfu 1994 (*Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken. Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994, 1996*) a monografie Miriam Weiss: *To make a Lady out of Jazz. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs* (2001), kterou jsme zde už recenzovali. Jako 20. svazek pozoruhodné ediční řady Verdrängte Musik, založené rovněž nakladatelstvím Bockel Verlag, vyšla v roce 2010, tentokrát ale péčí nakladatelství Pfau v Saarbrückenu, malá monografie Gottfrieda Eberleho

*Der Vielsprachige*. Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik.

Její autor je koncertní klavírista a muzikolog (žák C. Dahlhause), který se v klavírní literatuře 20. století suverénně orientuje, což čtenář jeho spisu záhy pochopí z mnoha detailů v textu. Autor hned v předmluvě konstatuje, že jeho knížka nemá povahu vědecké monografie: je sice opatřena dokumentačním aparátem ve formě podčarových poznámek, nemá však ani bibliografii ani odkazy na pramenné zdroje. Tento handicap lze do jisté míry omluvit poukazem na to, že primárně analyticky zaměřený spis vychází výlučně ze Schulhoffových publikovaných klavírních skladeb, u nichž, dejme tomu, potřeba důsledných a důkladných odkazů není zcela nezbytná. Po úvodní, jakési „seznamovací“ kapitole (Erwin Schulhoff als Pianist, s. 9–23), v níž se autor v historických reáliích zjevně opírá o Bekovu monografii (knížka je už na konci předmluvy – s. 8 – „...dem Gedächtnis des großen Pioniers der Schulhoff-Forschung, Josef Bek, gewidmet“), následuje řada 24 analytických kapitol věnovaných v chronologické posloupnosti jednotlivým publikovaným Schulhoffovým skladbám pro sólový klavír.

Ve stručné, avšak obsahově velmi pozoruhodné předmluvě (Vorwort, s. 7–8) autor konstatuje několik, zvláště pro českou stranu podnětných skutečností, které jakoby naznačovaly sympatickou proměnu v nazírání německé muzikologie na klíčové události historie a stylového vývoje hudby 20. století. Východiskem je konstatování rasantních zásahů politiky do hudebního života včetně tvorby samotné, které obraz hudebních dějin všelijak měnily i zkreslovaly.

Během dvanáctileté éry nacismu (Eberle počítá úsek 1933–45) zmizela z veřejného povědomí řada „nežádoucích“ skladatelů, kteří v té době patřili k progresivní moderně. Po pádu nacismu se na situaci před ním nedalo už beze zbytku navázat, a tak mnoho před nacismem známých a profilovaných osobností zapadlo a jejich někdejší progresivita se postupně vytratila. Částečně se takový návrat do někdejší pozice zdařil (v německé hudbě-pozn. jh) jen v případě Hindemithově „ad personam“, ale u jeho nástupců už nikoli: poválečná avantgarda se začala ubírat jiným směrem a skladatelé hindemithovské orientace jakoby už neměli poválečnému vývoji co říci a neobstáli v konkurenci dravé neoavantgardy s vlivnou darmstadtskou školou v čele. Eberle poukazuje na jednu z takovýchto obětí nacistické epizody – Bernda Aloise Zimmermana, před válkou výrazného „hindemithovce“, který se po válce snažil vplout do prostoru poválečné avantgardy, nicméně zůstával stále v pozadí za největšími hvězdami Nové hudby, což pro něj osobně mělo přímo fatální důsledky.

To nesmírně důležité a pro nás sympatické na Eberleho předmluvě nicméně teprve následuje:

Je to konstatování, že stejné procesy se odehrávaly také v ruské avantgardě prvních dvou dekád 20. století. Starší německá muzikologie byla totiž v otázkách hudebního pokroku a určujících vývojových impulsů dosti sebestředná – a, i když je to skutečnost v odborných kruzích dobře známá, dotyčné konstatování z pera německého muzikologa se českému čtenáři čte velmi příjemně. Počátky dodekafonie shledává Eberle už

u Skrjabina kolem roku 1914 (Eberle absolvoval u Dahlhause disertací o Skrjabinově harmonii), počátky elektroakustické hudby a moderních grafických notačních systémů shledává u Obuchova a Lourié kolem roku 1918, počátky mikrointervalové hudby rovněž kolem roku 1918 u Vyšněgradského: zde se Eberle poněkud mýlí – počátky sahají ještě dál, a to jak v Rusku, tak i v Německu, respektive Rakousku, krajní doložitelná hranice jde až k roku 1879 – A. J. Gruss, Mariánské Lázně – Vídeň. To však není podstatné, podstatná je nová tendence německého myšlení o hudbě, překračující zde dosavadní převažující germanocentrismus. Konstatování, že sympatické avantgardní nakročení v Rusku potlačil stalinismus (zde snad připomeňme, že avantgardě se v Rusku dařilo ještě i nějakou dobu po VŘSR a teprve nástup Stalina k diktátorské moci na přelomu dvacátých a třicátých let tomu udělal definitivní konec). A až opět zánik Sovětského svazu způsobil opětnou rehabilitaci ruské a sovětské avantgardy desátých a dvacátých let 20. století. K podobnému vývoji došlo po pádu komunismu v celém někdejší sovětském bloku. Jako by musel dozrát čas ke znovuobjevení židovských skladatelů meziválečné ČSR, byť tito byli, jako oběti nacismu, i za totalitního režimu občas připomínáni, byť značně nesoustavně. Až po roce 1990 dochází k systematickému „průzkumu terénu“ tentokrát už ne pouze z hlediska politicko-ideologických reálií, nýbrž právě i z hlediska, řekněme, hudebně imanentního. Takto byli znovuobjeveni např. Viktor Ullmann nebo právě Erwin Schulhoff.

Ullmann, ač přímý žák Schönbergův, neměl v rámci poválečného serialismu šanci.

Nekomponoval dodekafonicky a nikdy se zcela nevzdal tonality. A Schulhoff, který desítky let před Cagem napsal skladbu „ticha“, byl ve své době považován za módního eklektika. Přitom dokázal během jediného roku 1918 napsat klavírní aforismy ve stylu Schönbergova op. 19 (*Sechs kleine Klavierstücke*, 1911) a vedle toho klavírní kusy s jazzovými prvky.

Moderní poválečný serialismus se musel nejprve sám dostat do slepé uličky v konkurenci aleatoriky, minimalismu a dalších redukcionalistických směrů, aby se svět opět začal zajímat o hodnoty vytvořené tradicí. Dogma stylové jednoty, které narušil už Mahler, postupně ustoupilo myšlence polystylovosti. A takovou polystylovost představovala i „mnohořečovost“ (*Vielsprachigkeit*) hudby E. Schulhoffa, který absorboval prakticky všechny tendence v hudbě své doby a uzpůsobil je svému skladatelskému vyjadřování. Tak i on zadal podnět k úkolu začít psát dějiny hudby ve 20. století novým způsobem. Vývojové tendence nebyly dány jen těmi hlavními proudy reprezentovanými např. Stravinským, Bartókem, Hindemithem a 2. vídeňskou školou. Byla tady spousta dalších proudů, které se nepřiklonily k žádnému z těchto vůdčích proudů zcela, nýbrž po svém absorbovaly podněty z mnoha (ne-li ze všech) z nich. Příkladem může být např. Franz Schreker, který jako pedagog vytvořil rovněž svou „školu“ jako Schönberg, třebaže se o tom doposud nemluvalo (jejím odchovancem byl např. i Alois Hába – jh.)

Většina z dotčených skladatelů byli shodou okolností Židé, což jejich životní osudy dvojnásob komplikovalo. Bez nich by byl ale obraz hudby 20. století neúplný.

Schulhoffova klavírní tvorba odráží svou barvitostí a mnohostylovostí celou přislovecnou barvitost hudby 20. století. V rámci celého Schulhoffova díla má velice významné postavení i tím, že Schulhoff byl vynikající klavírista.

Závěrečné dílo Schulhoffových studijních let v Kolíně n. R. v oboru klavírní tvorby jsou *Variace na vlastní téma op. 10 (Variationen und Fugato über ein eigenes dorisches Thema, WV 27)* je první Schulhoffovou mistrovskou skladbou. Tímto dílem ústřední analytický úsek Eberleho knížky začíná.

Ale je mu ještě předsazena kapitola o Schulhoffovi-klavíristovi (Erwin Schulhoff als Pianist, s. 9-23). Eberle nezastírá, že spousta historických reálií pro tuto kapitolu čerpal z monografie Bekovy, na druhé straně se mu rovněž podařilo na základě vlastního pramenného průzkumu objevit a korigovat některé nesprávné Bekovy údaje (datum úmrtí Schulhoffova prastrýce, věhlasného klavíristy Julia Schulhoffa a postupně některé další konkrétní detaily). Celá tato životopisná kapitola je (jak už sám název naznačuje) zacílena především na Schulhoffa-klavíristu. Podrobně jsou zmapována jeho klavírní studia, budování repertoáru, koncertní činnost, kritické ohlasy v dobovém tisku na jeho klavírní koncerty. Eberle nás detailně provází jednotlivými (zdokumentovanými) koncerty a zjišťuje, že Schulhoff od počátku propagoval ve svých programech soudobou moderní hudbu – ať už jako součást „klasických“ programů nebo jako specializované koncerty zaměřené výhradně na soudobou hudbu (pozoruhodný projekt šestice koncertů s názvem „Aus

der Werkstatt der Zeit“ z roku 1919 v Drážďanech se skladbami Skrjabina, A. Berga, J. M. Hauera, H. Scherchena, A. Weberna, E. Wellesze, E. Erdmanna. Tento projekt Schulhoff opatřil i nadšeným manifestem zapáleným pro moderní „Zukunftsmusik“. Je to velmi provokativně, revolučně nasměrovaný manifest, typický pro první poválečná léta v Německu. Řadu koncertů uspořádal Schulhoff i na dva klavíry ve spolupráci se svou přítelkyní, klavíristkou Karin Dyas-Söndlin. Soudě dle ohlasů v dobovém tisku měly tyto Schulhoffovy avantgardní koncerty u posluchačstva veliký, ba nadšený ohlas. Jeho počáteční působení především v Drážďanech se postupně rozšířilo – roku 1922 do Berlína, kde propagoval též dadaistickou hudbu. Všude navazoval čilé kontakty s podobně naladěnými umělci (Scherchen, Schnabel, Erdmann aj.). Na jeho programech byla hudba mnoha dnes naprosto neznámých (převážně německých) modernistů – a samozřejmě též Schulhoffova vlastní tvorba.

V roce 1924 hrál v Praze s houslistkou Ervínou Brokešovou na koncertě festivalu ISCM – i na tento koncert byly velice pozitivní ohlasy a krásnou vzpomínku na spolupráci se Schulhoffem nám zanechala sama Ervína Brokešová.

V roce 1927 provedl v Londýně (rozhlasový koncert pro BBC) jednak své jazzové etudy pro klavír, jednak svůj *Koncert pro klavír a orch.* s orchestrem BBC pod taktovkou Ernesta Ansermeta. Rozhlasových vystoupení přibývalo, především v Německu. Od poloviny 20. let se Schulhoff věnoval i provádění čtvrttónových skladeb A. Háby a jeho žáků – a vedle toho i dalších

autorů komponujících ve čtvrttónovém systému, v Paříži hrál v roce 1927 vedle skladeb A. Háby, Karla Háby i skladby Ivana Vyšněgradského, který byl v té době už v emigraci. Do Paříže musel za tím účelem odtransportovat i Hábův čtvrttónový klavír od firmy August Förster (na s. 17 Eberle píše o „dvoumanuálovém klavíru“, v čemž nemá pravdu – vždy šlo o třimanuálové nástroje).

Dále se Eberle samozřejmě zmiňuje o změně Schulhoffovy situace v Německu po nástupu nacismu a o přenesení těchto aktivit do Prahy. Připomíná, že v roce 1930 Schulhoff založil klavírní duo s Oldřichem Letfusem, s nímž pak až do roku 1935 pořádali koncerty klavírní jazzové improvizace – připomenuta je i kuriózní produkce ze dvou vzájemně vzdálených rozhlasových studií (Praha – Ostrava). To je třeba doplnit údajem, že nějaký čas provozoval Schulhoff tuto činnost i s Janem Kalábem.

Duo Schulhoff-Letfus vytvořilo v roce 1932 s houslistou Richardem Zikou a saxofonistou Vladimírem Říhou jazzové kvarteto, s nímž často vystupovali v rozhlase a nahráli dokonce několik snímků pro firmu Ultraphon. Schulhoff v roce 1931 plánoval založit dokonce jazzovou školu – ale plán se nerealizoval. To už bylo v době, kdy se Schulhoff začal (hlavně z existenčních důvodů) věnovat jazzu jako zábavné hudbě a přestal se spojováním klasické a jazzové hudby, jak to dělal ve dvacátých letech.

Schulhoffova situace se od počátku 30. let rapidně zhoršovala – v roce 1931 mu Universal Edition vypověděla smlouvu, nacistický režim v Německu mu zavřel vstup do Německa a jeho další činnost se musela omezit už jen na jeho rodnou zemi.

V letech 1933–35 byl klavíristou Ježkova orchestru Osvobozeného divadla (což ho, podle jeho vlastních výroků, moc nebavilo a bral to jen jako nutnou výdělečnou činnost). Od 24. července 1935 se stal klavíristou ostravské rozhlasové stanice. V té době se ve své vážné skladatelské tvorbě zaměřil na socialistický realismus a vedle toho se živil především zábavnou hudbou a úpravami folklóru.

Pozoruhodná jsou podrobnější Eberleho zjištění stran Schulhoffovy pianistické kariéry. Dočteme se zde, že jako klavírista byl Schulhoff na vrcholu své kariéry kritikou bez výjimky velice ceněn. Jeho repertoár byl obrovský – klasická koncertní literatura byla pro něj samozřejmostí, nejvíc byl ovšem ceněn jako propagátor soudobé hudby, na níž se znamenitě podílel i jako skladatel. Schulhoff o problematice klavírní interpretace rovněž teoreticky uvažoval a psal. V roce 1924 napsal do časopisu *Der Auftakt* stať *Der neue Klavierstil* s podtitulem „Eine handwerkliche Studie“, v níž osobitě charakterizoval různé klavírní styly svých významných současníků – skladatelů pro klavír. V úvodu konstatuje, že klavírní styl se od časů Chopina a Liszta podstatně změnil ve všech svých komponentách. Začíná Skrjabinem, pokračuje Debussym a Ravellem (jejich klavírní styl považuje za spřízněný se Skrjabinovým), dále se věnuje mladým komponistům anglickým (Goossens, Bliss, Bax, Scott), dnes prakticky neznámým. Nejvíce si Schulhoff cenil Cyrila Scotta, jehož klavírní sonátu op. 66 považoval za mistrovské dílo moderního vitalismu. Zvláštní pozornost věnuje Schulhof Schönbergovi, jehož klavírní dílo zejména ve svém drážďanském

období velice propagoval. Překvapivě může vyznívat Schulhoffovo srovnání Schönbergových opusů 11, 19 a 23 s výtvarným kubismem. Možná byl v této myšlence inspirován svým přítelem Otto Griebelem, malířem, který právě v tomto období maloval kubisticky. Ostatně, právě ve spolupráci s Otto Griebelem vznikly Schulhoffovy ojedinělé *Zehn Klavierstücke op. 30*, které jsou hodně ovlivněny Schönbergovým op. 19 (*Die musikalische Prosa*) a k nimž Griebel připojil deset svých abstraktně-kubistických litografií. Schönberga si Schulhoff velice cenil.

Naproti tomu Stravinského klavírní styl považuje za stroze mechanický, strojový. Tento názor je pochopitelně limitován tím, že Schulhoff do té doby mnoho Stravinského klavírních skladeb neznal (nanejvýš *Piano Rag Music* a několik spíše didaktických drobností), zatímco větší a závažnější Stravinského klavírní skladby v té době nebyly ještě napsány (*Serenáda* nebo *Sonáta*). Vysoce Schulhoff cení Prokofjeva, zejména jeho *Prchavé vidiny* (*Visions fugitives*). U Bartóka konstatuje robustnost klavírního stylu, v níž shledává genetickou spřízněnost s Beethovenem (!). Vychází přitom především ze *Suity op. 14* a *Allegro barba-ro*. Schulhoff znal a interpretoval samozřejmě i čtvrttónové skladby bratří Hábů nebo např. I. Vyšněgradského, ovládal „dvoumanuálový“ (zde, na s. 22, se opakuje chyba ze s. 17) klavír A. Förstra, ale jako skladatel se čtvrttónovou hudbou nikdy nezabýval. Dokonce se zdá, že i jako interpret se jí věnoval spíše z ekonomických příčin, než z nějakého hlubšího zájmu. Na druhé straně je ale významný fakt, že byl jedním z mála dobových klavíristů, kteří si vůbec

dali tu námahu čtvrttónový klavír ovládnout. Schulhoff dokonce napsal do Auftaktu článku *Wie spielt man auf dem Vierteltonklavier* (*Der Auftakt* 6, 1926, s. 106–109). Životopisná kapitola představuje Schulhoffa především jako klavírního virtuóza a rozšiřuje dosavadní poznatky o několik nových či zpřesňujících detailních zjištěních.

Následuje řada 24 analytických kapitol věnovaných v časovém sledu odpovídajícímu počtu Schulhoffových publikovaných skladeb pro sólový klavír. To představuje rozhodující většinu celého Schulhoffova klavírního díla, nezahrnuty jsou toliko skladby rukopisné – tedy prvotiny a pak méně významné příležitostné kompozice z posledního období života. Knížka je totiž zaměřena především prakticky a propagačně – tedy s cílem zatraktivnit Schulhoffa mezi širokými vrstvami klavíristů-interpretů (a samozřejmě též posluchačů). Eberle sám k nim patří, je výkonný klavírista a ve svých analýzách dokonale zúročil i osobní zkušenosti interpreta se Schulhoffovou hudbou. Analýzy jsou strukturální a z tohoto důkladného základu autor směřuje k aspektu Schulhoffovy „mnohořečivosti“ (polystylovosti). Jelikož analytické kapitoly jsou seřazeny chronologicky od nejstarších po nejmladší, autor takto přirozeně probere všechny Schulhoffovy styly, jimiž pro sólový klavír komponoval. Je tudíž zřejmé, že se sem nepromítne Schulhoffova závěrečná, socialisticko-realistickeá stylová etapa jeho tvorby, která sólové klavírní skladby neobsahuje.

Probrány jsou postupně:

1. *Variationen und Fugato über ein eigenes dorisches Thema op. 10 (WV 27)*, (s. 24–35).

Vznik 1913 na závěr studií na kolínské konzervatoři. Eberle koriguje údaj Bekův stran dóričnosti tématu. Analýza se přednostně soustřeďuje na harmonickou složku, v níž Eberle shledává výrazné prvky harmonie skrajbinovské, včetně tzv. „mystického akordu“.

2. *Neun kleine Reigen für Klavier op. 13 (WV 31)*, (s. 35–40). Skladba rovněž z kolínských konzervatorních let, vznik 1913, ale provedena poprvé až koncem roku 1919 v Drážďanech (autorem). Zde se analytik soustřeďuje zejména na rytmickou složku jednotlivých částí. Zajímavé je časté užívání synkop, byť o jazz (ani ragtime) zde ještě nejde.

3. *Fünf Grottesken für Klavier op. 21 (WV 40)*, (s. 40–46). Vznik v zimě 1917 přímo na italské frontě. Konstatován ostře antiromantický výraz a samozřejmě též rytmická pregnantnost.

4. *Sonate für Klavier op. 22 (WV 40)*, (s. 46–52). Vznik jaro 1918 v Praze během rekonvalescence. Provedeno o rok později v Drážďanech autorem. Schulhoff za ni získal prestižní Mendelssohnovu cenu Hochschule für Musik v Berlíně, což ho velice umělecky povzbudilo. Dílo spíše tradičního klasicko-romantického typu, které Schulhoff vícekrát provedl, ale později ho odložil jako překonané. Až když v roce 1924 komponoval další klavírní sonátu, označil ji jako č. 1., ačkoliv ve skutečnosti šlo o jeho již třetí klavírní sonátu.

5. *Fünf Burlesken für Klavier op. 23 (WV. 41)*, (s. 53–59). Vznik léto 1918 částečně v Čechách, dokončeno v srpnu 1918 v Kolíně n. R. Zde už opět výrazné směřování k avantgardnímu postoji vůči patosu

a romantické sentimentalitě. Strohost a drsně ironický humor. Rytmická pestrost, řada harmonických i rytmických „schválností“.

6. *Fünf Humoresken für Klavier op. 27 (WV 45)*, (s. 59–67). Vznik podzim 1918 – dokončeno 1. března 1919 v Drážďanech. Termín humoreska pochází z literatury a do hudby ho poprvé uvedl Robert Schumann v roce 1839. Právě ze Schumannovy Humoresky op. 20 Eberle ve své analýze Schulhoffových Humoresek vychází.

7. *Fünf Arabesken für Klavier op. 29 (WV 49)*, (s. 67–75).

8. *Zehn Klavierstücke op. 30 (WV 50)*, (s. 76–86). Vznik 1919 v Drážďanech jako hudební pendant k abstraktně-kubistickým litografiím Otto Griebela. Jasným předobrazem zde byly Schönbergovy Sechs kleine Klavierstücke op. 19, které měl Schulhoff ve svém koncertním repertoáru. Jsou to novátorské miniatury psané zcela volně bez taktových čar. Budí dojem zapsaných improvizací ke Griebelovým litografiím, ale ve skutečnosti vznikly nezávisle na nich a Griebel své litografie k Schulhoffovým skladbičkám až dodatečně připojil při příležitosti jejich společného faksimilového vydání v Drážďanech 1920. Vydáno to bylo v pouhých 15 výtiscích jako bibliofilie s názvem *Zehn Themen*.

9. *Fünf Pitoresken für Klavier op. 31 (WV. 51)*, (s. 87–99). Vznik srpen 1919 Drážďany. Věnováno „Malíři a dadaistovi Georgu Groszovi“. Tady je ona slavná 3. skladbička „vynotovaná“ pouze pauzami – „In futurum“. Typický projev Schulhoffova dadaistického období.

10. *Symphonia germania*, (bez op. č., bez WV), (s. 100–104). To je Schulhoffův

dadaistický „Opus extra“, o jehož podrobnější rozbor se před Eberlem nikdo nepokusil.

11. *Ironien. Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen op. 34 (WV 55)*, (s. 104–110), vznik leden 1920 v Praze.

12. *Musik für Klavier in vier Teilen op. 35 (WV 56)*, (s. 111–113), vznik květen 1920 Drážďany.

13. *Elf Inventionen für Klavier op. 36 (WV 57)*, (s. 114–127), věnováno M. Ravelovi. Vznik 1921, Saarbrücken. Věnování by mohlo naznačovat, že se Schulhoff s Ravelem znal či dokonce přátelil. O jejich kontaktech však nemáme žádné doklady. Schulhoff pobýval v roce 1913 v Paříži, kde studoval krátký čas přímo u Debussyho (to je doložené!), z čehož by bylo možné se domnívat, že se zde setkal i s Ravelem – ale není to přímo prokázáno. Každopádně dobře znal a cenil Ravelovu hudbu. Invence jsou psané bez taktových čar. Na téma taktových čar si Schulhoff hojně korespondoval s Albanem Bergem (problém tzv. musikalische Prosa). S myšlenkou musikalische Prosa přišel už Schönberg (op. 16 Fünf Orchesterstücke) a od něj ji převzali i jeho žáci. Schulhoff ji poprvé použil v Zehn Klavierstücke op. 30 (viz výše). Věděl také, že obdobně – tedy bez taktových čar – komponují i další skladatelé mimo Schönbergovu školu, např. J. M. Hauer nebo Arthur Schnabel. Korespondence mezi Schulhoffem a Bergem o této věci byla čilá zvláště právě v době vznikání Jedenácti invencí. Berg sice myšlenku hudební prózy respektoval, sám ji ve své tvorbě ovšem nepoužíval.

14. *Partita für Piano solo (WV 63)*, (bez op. č.), (s. 127–136), vznik podzim 1922

Berlín. Zde opět výrazné jazzové inspirace. Skladba má 8 částí, z nichž první 4 jsou věnovány anglicky „For Arthur Bliss“ a druhá čtveřice je věnována italsky „A Alfredo Casella“. Dedikanti jsou představiteli dobových avantgardních proudů v hudebních kulturách svých, převážně silně konzervativních vlastí, v Anglii a Itálii. Po „Pěti pitoreskách“, v nichž se Schulhoff poprvé výrazně přiklonil k jazzovým tanečním idiomům, pokračoval v této linii až po dvou letech, tedy v roce 1921 v Saarbrückenu, kdy postupně napsal *Suite für Kammerorchester WV 59* a poté právě Partitu pro klavír sólo – obě skladby výrazně těžící z tanečních jazzových idiomů (Foxtrott, Boston, Ragtime, Tango, Shimmy).

15. *Ostinato WV 67. Sechs familiäre Angelegenheiten. Lustige Klavierstücke für große und kleine Kinder*, (s. 137–139). Vznik léto 1923 Berlín. Věnováno „Mému malému synovi Petrovi“.

16. 1. *Sonate für Klavier WV 69*, (s. 139–146). Vznik 1924 v Praze. Věnováno Thomasi Mannovi. Ve skutečnosti je to už 3. Schulhoffova klavírní sonáta. Důkladně prokomponovaná, v jádru tradičně uchopená skladba. Obsahuje i důkladnou pasacaglii na 12tónové téma, nejde ovšem o dodekafonii, nýbrž o složitou chromatiku.

17. *Deuxième Suite pour piano WV 7*, (s. 146–152). Spíše neoklasicismus resp. Neobaroko. Jednotlivé věty (5) jsou: Preludio – Melodia – Toccata – Pastorale – Gigue. Věnováno česky Otakaru Nebuškovvi. Vznik červenec 1924.

18. *Troisième suite pour piano pour la main gauche WV 80*, (s. 152–159). Suita věnovaná levorukému klavíristovi Otakaru Hollmannovi. Vznik 1926 Praha. Provedeno



dedikantem v Bělehradě v listopadu 1927 a poté už nehráno, upadlo v zapomnění.

19. *Cinq études de jazz WV 81*, (s. 159–179). Vznik podzim 1926 Praha. Jedno ze špičkových děl Schulhoffova jazzového stylu. Premiéra byla v Brně počátkem prosince 1927 (autor) a Schulhoff nahrál na gramodesku POLYDOR v Berlíně č. 1 – Charleston. Další velký pokrok v asimilaci jazzu na oblast vážné hudby. V té době napsal Schulhoff o jazzu i několik článků do Auftaktu.

20. *Deuxième sonate pour piano WV 82*, (s. 179–186). Věnováno Václavu Štěpánovi a Iloně Štěpánové Kurzové (česky). Vznik podzim 1926 v Praze. Premiéroval Václav Štěpán v březnu 1927 v Praze. 4 věty, moderní harmonií vybavená standardní koncepce žánru.

21. *Troisième sonate pour piano WV 88*, (s. 186–194). Vznik jaro 1927 Praha. Věnováno francouzskému klavíristovi Henri Gil-Marchexovi, který sonátu premiéroval v Paříži 1927. Pětivětvý cyklus s Marcia funébre na 4. místě. Velké, pateticky vyznívající dílo. Eberle ho považuje za jedno z nejlepších klavírních děl Schulhoffových.

22. *Esquisses de jazz. Sechs leichte Klavierstücke für die obere Mittelstufe WV 9*, (s. 194–198). Anglické věnování „To my little friend Jim Clark“. Vznik 1927 Praha. Dílo vzniklo v souvislosti se Schulhoffovým (nakonec neuskutečněným) plánem založit v Praze jazzovou školu. Spoléhal na to, že vídeňská UE skladbu vydá a on tak získá nějaké peníze na zřízení této školy. UE skladbu na doporučení Ericha Steina skutečně vydala, ale spíše jako snadno hratelné kousky bez vyššího uměleckého

posvěcení (takovéto stanovisko Schulhoffa velmi zklamalo).

23. *Hot Music WV 92. Zehn synkopierte Etüden für Klavier*, (s. 198–205). Vznik 1928. Věnování „A mon ami Karel Balling“.

24. *Suite dansante en jazz WV 98*, (s. 205–212). Vznik 1931, věnování „A mon cher ami Genri Gil-Marchex“. Šestidílná suite, poslední Schulhoffovo dílo zapojující jazzové prvky do umělecky náročného kontextu. Později už se Schulhoff věnoval jazzové hudbě jen jako hudbě zábavné a z výtěžných příčin.

Knížka končí stručným souhrnným závěrem (Schlusswort, s. 213–214). Konstatuje se zde, že Schulhoff prošel ve své klavírní tvorbě všemi dobovými styly a proudy, všechny použil nebo vyzkoušel, aniž se k některému z nich jednoznačně přiklonil. Zejména od roku 1918 lze nicméně v Schulhoffově vývoji pozorovat dvě hlavní linie: ta první se orientuje na taneční idiomy jazzové hudby. Na rozdíl od mnoha jiných dobových skladatelů, kteří brali jazz spíše jako kolorit nebo krátkodobou a okrajovou záležitost, přistupoval Schulhoff k jazzu vážněji, seriózněji a setrval u něj dlouhodobě. Zvláště usilovně se snažil spojit jazz s evropskou „vážnou“ koncertní hudbou. Takto Eberleho spis znamenitě doplňuje knihu Miriam Weissové, zaměřenou na jazzové inspirace v Schulhoffově díle (platí to spíše naopak – monografie M. Weissové vyšla o rok později než spis Eberleho). Na druhé straně je tu stálý respekt vůči tradici evropské umělecké hudby (zde přiklon k neoklasicismu a částečně i k neofolklorismu – zájem o Janáčka)

a s ním spjatý zájem o inovaci uvnitř tradičních forem, zejména o uvolnění syntaktických vazeb např. za pomoci „musikalische Prosa“. Každopádně lze Schulhoffa považovat za jednoho z nejvýznamnějších skladatelů pro klavír v 1. polovině 20. století (Eberle dokonce mluví o celém 20. století). Až doposud byl největší zájem o Schulhoffovy jazzem ovlivněné skladby – ke slovu by se ale měly dostat i jeho sonáty, suity apod. Tato knížka by k oživení zájmu právě o tuto část Schulhoffova skladatelského odkazu pro klavír měla napomoci.

Autor zdůvodňuje své omezení výhradně na Schulhoffovy publikované skladby základním účelem své knížky, jímž je především propagace Schulhoffovy klavírní hudby, dodnes přes mnoho sympatických náznaků stále ještě plně nedocenené, mezi interprety (sám je jedním z nich) i posluchače. Eberle ostatně nic důležitého neopominul, neboť vše podstatné ze Schulhoffovy klavírní tvorby tiskem vyšlo a dnes opět vychází v moderních vydáních a reprintech.